



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXXIII

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

**La fotografia di scena in Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta.
I set di Michelangelo Antonioni e l'Archivio Enrico Appetito**

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

Dottoranda

Dott.ssa Stella Scabelli

Tutor

Prof.ssa Paola Valentini

Coordiatore

Prof. Andrea De Marchi

Anni 2017/2021

Indice

Introduzione	7
Capitolo primo.	
Fotografare il film: per una definizione della fotografia di scena dei decenni Cinquanta e Sessanta	13
1.1 Stato dell'arte e metodo d'indagine	13
1.2 Fotogramma e fotografia di scena: due <i>interruzioni</i> a confronto	27
1.3 La fotografia di scena come paratesto. I circuiti del prodotto culturale	34
1.4 La fotografia di scena e il fuoricampo	38
1.5 La fotografia di scena e il tempo	41
1.5.1 La dimensione temporale dell'immagine di scena	41
1.5.2 Lo scatto sul set tra testimonianza e oggetto memoriale	47
Capitolo secondo.	
Storia della fotografia di scena in Italia tra anni Cinquanta e Sessanta	53
2.1 Le declinazioni, le funzioni e le destinazioni della fotografia di scena negli anni Cinquanta e Sessanta	58
2.1.1 Le tipologie di fotografie di scena	59
2.1.2 Le destinazioni d'uso dell'immagine del set	69
2.2 La rete delle agenzie e i principali protagonisti tra anni Cinquanta e Sessanta	71
2.2.1 Le fonti e i luoghi di conservazione	72

2.2.2 Agenzie di fotoreportage e botteghe di fotografia di scena	74
2.2.3 Le nuove grandi agenzie	76
2.2.4 La rete, i protagonisti e le dinamiche di lavoro	84
2.3 Lo sguardo tra la scena, il fotoreportage e il paparazzismo	90
2.3.1 Il contesto del paparazzismo: tra «miseria e nobiltà»	90
2.3.2 <i>La dolce vita</i>	92
2.3.3 Modelli della fotografia di scena del Boom economico	100
2.4 Schema metodologico per l'esame della fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta	106
 Capitolo Terzo.	
La fotografia di scena dei film di Michelangelo Antonioni degli anni Cinquanta e Sessanta	110
3.1 La fotografia di scena dei film di Antonioni nella filiera cinematografica	112
3.1.1 La fotografia di scena secondo Antonioni	112
3.1.2 Ricostruzione del quadro dei professionisti di scena nei film di Antonioni: la costellazione di fotografi sul set e il riconoscimento altalenante	117
3.1.3 La fotografia di scena nel progetto promozionale	151
3.1.4 Strategie promozionali e divismo	155
3.2 La fotografia di scena e la produzione di <i>immaginari</i> : il paratesto negozia la ricezione di <i>Il deserto rosso</i>	167
3.2.1 Gli <i>special</i> circondano il film	167
3.2.2 Il racconto di un negozio alternativo	177
3.3 Dentro e fuori alla scena: <i>Blow-up</i> tra fotografia sul set e film sulla fotografia	181
3.3.1 La <i>Swinging London</i> e la fotografia di produzione: la cornice della fotografia di scena	182
3.3.2 Relazioni tra sguardo sul set e discorso sulla rappresentazione attraverso la fotografia	191

3.4 Conclusioni. Una prova di verifica sul campo	195
Capitolo quarto.	
<i>L'avventura</i> e l'Archivio Enrico Appetito	202
4.1 La preparazione di <i>L'avventura</i> : fotografia di scena e promozione prima dell'uscita in sala	203
4.2 <i>L'avventura</i> nell'Archivio Enrico Appetito	208
4.2.1 <i>L'avventura</i> congelata: lo sguardo del fotografo di scena sul film	217
4.2.1.1 Lisca Bianca fotografata	218
4.2.1.2 Monica Vitti a Noto	225
4.2.1.3 Uno sguardo angoscioso	229
4.2.2 La cronaca del set: raccontare la produzione e le scene non montate attraverso gli scatti	231
4.2.2.1 Le fotografie di set	232
4.2.2.2 Le fotografie di scene potenziali	241
4.2.3 Lo sguardo fuori scena: Monica Vitti allo specchio	248
4.3 La fotografia di scena di Appetito tra promozione e stampa	269
4.3.1 La promozione: la brochure Unitalia Film del Festival di Cannes	270
4.3.2 Nel 1960 dei «Cahiers du cinéma»: la fotografia di scena illustra <i>L'avventura</i>	275
4.4 Una nuova <i>Avventura</i> : la serie di scena di Enrico Appetito	283
Conclusioni. Dall'archivio alla mostra: <i>Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964</i>	291

Bibliografia	308
Bibliografia generale	308
Cataloghi di mostre	341
Fonti. Bollettini e articoli	345
Sitografia	348
Film citati	355
Leggi	357
Appendice	359
I. Appendice generale. Archivi consultati	360
II. Appendice al capitolo secondo	364
Schede delle agenzie: le principali nuove agenzie di fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta	
III. Appendice al capitolo terzo	369
Tabella riassuntiva dei fotografi di scena e delle agenzie sui set di Antonioni degli anni Cinquanta e Sessanta	369
I film di Antonioni attraverso gli archivi. Schede sui materiali (fotografie di scena e documenti affini) relativi ai film	371
IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto	386
«Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito, responsabile dell'Archivio Enrico Appetito	386
Filmografia di Enrico Appetito	392
Ringraziamenti	402

Volume II. I documenti

Sezione A. Materiale relativo al secondo capitolo

A.1-A.6 Fotografie di scena, fuori scena e si gira del Centro cinema Città di Cesena

Sezione B. Materiale relativo al terzo capitolo

B.1-B.3 *I vinti*

B.4-B.5 *Le amiche*

B.6-B.9 *Il grido*

B.10-22 *L'avventura*

B.23-B.24 *La notte*

B.27-B.30 *L'eclisse*

B.31-B.49 *Il deserto rosso*

Sezione C.1-67 Materiale relativo ai capitoli quarto e quinto

C.1-C.5 La preparazione di *L'avventura*

C.6-C.66 Le digitalizzazioni dell'Archivio Enrico Appetito

C.67 Fotografie della mostra *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*

Introduzione

La tesi si concentra sulla fotografia di scena cinematografica in Italia. In particolare, mira a verificare le caratteristiche dello scatto sul set negli anni Cinquanta e Sessanta attraverso gli esempi relativi ai film di Michelangelo Antonioni e considera *L'avventura* il film chiave tra quelli del regista ferrarese, per comprendere i cambiamenti della pratica negli anni del boom economico.

La fotografia di scena non dispone ancora di un quadro teorico e storiografico completo per il contesto italiano, specialmente in merito ai decenni Cinquanta e Sessanta, che pur risultano di centrale rilevanza. Il presente studio prova perciò a descriverne lo statuto e a focalizzarne la storia per il periodo in questione, arrivando a elaborare una prassi metodologica d'esame.

Il caso delle fotografie relative alle opere di Antonioni è approfondito attraverso sondaggi in diversi archivi, tenendo conto di una vasta gamma di tipologie documentali. La stessa ricerca in archivio ha nutrito nel suo farsi la metodologia d'analisi.

La parte finale della tesi è dedicata a *L'avventura*: il film offre l'occasione di conoscere le dinamiche di un archivio storico privato di scatti sul set, l'Archivio Enrico Appetito; di ricostruire l'arco di *vita* della fotografia di scena di una singola pellicola e, infine, di indagare con accuratezza il lavoro di un solo fotografo ufficiale, che ha seguito cioè l'intera produzione del film. Lo studio dimostra di coinvolgere, attraverso lo scatto di scena, al contempo oggetto e fonte di storia, e il suo sguardo, anche ulteriori aspetti storici e socioculturali, così come prospettive inedite sul cinema di Antonioni. La fotografia del set si rivela allora uno strumento versatile e proteiforme di ricerca.

Il primo capitolo si misura con la definizione teorica di fotografia di scena: allo stesso tempo oggetto artistico fruibile autonomamente e pratica dipendente dal film, radicata nella prassi del mestiere e nelle contingenze promozionali. La natura ambigua dello scatto sul set non ammette una definizione chiusa ed esaustiva; per tracciarne lo statuto vengono quindi individuate alcune parole chiave in grado di suggerire percorsi d'indagine. Il punto di vista si attiene inoltre alla prospettiva generale della tesi: da una parte, proporre una definizione della pratica per quanto riguarda un periodo circoscritto, i decenni Cinquanta e Sessanta e, dall'altra, esaminare il valore di questo tipo di scatti, conservati in archivio, per l'osservatore contemporaneo. In breve, l'intenzione è di provvedere a una specificazione teorica dell'oggetto, collocata però nel quadro storico-culturale in cui questo si esprime, considerando sia gli anni Cinquanta e Sessanta sia la fruizione contemporanea delle fotografie di scena appartenenti alla storia del cinema.

A questo scopo, nel capitolo si formula innanzitutto uno stato dell'arte della fotografia di scena, con un'attenzione spiccata al contesto italiano, ma non tralasciando anche quello internazionale. Si coglie, in generale, la scarsa attenzione verso la stessa e si rileva l'importanza dei cataloghi delle mostre come luogo fondamentale di elaborazione teorica e ricostruzione storica. L'obiettivo di questo approfondimento è anche quello di sintetizzare le categorie individuate dal corpus sulla fotografia di scena, in saggi e cataloghi: principalmente le preziose riflessioni di Barbara Grespi, Elio Grazioli, Bruno Di Marino, Barbara Le Maître e i volumi curati da Walter Moser per l'Albertina Museum di Vienna e da Elisabetta Bruscolini con le immagini dell'Archivio fotografico della Cineteca nazionale¹.

La descrizione di una prassi metodologica specifica attinge poi da quelle discipline necessarie per lo studio della fotografia sul set: dall'analisi del film alla cultura visuale, passando per la teoria della fotografia e l'antropologia visiva, attraverso gli studi sul paratesto e le indagini sulle relazioni intermediali tra cinema e fotografia o, ancora, in generale tra le arti². Infine, il capitolo individua ed esamina, alla luce della ricognizione teorica, le categorie cruciali per spiegare l'immagine di scena e la sua natura elusiva: il confronto con il fotogramma, il paratesto, il fuoricampo e la dimensione temporale.

Il secondo capitolo introduce alle logiche del mestiere e tenta di tracciare una storia della prassi e degli sguardi della fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta. Vengono focalizzate alcune prospettive d'indagine fondamentali per la ricostruzione storica, tenendo sempre in conto la difficoltà di comporre una narrazione esaustiva di un'attività tanto legata alle contingenze pratiche e i cui dati risultano oggi frammentari. Dapprima, il capitolo individua le principali tipologie, destinazioni e funzioni dello scatto sul set dell'epoca. Dunque, descrive il funzionamento del mestiere attraverso l'esplorazione del sistema delle agenzie e

¹ I riferimenti fondamentali sulla fotografia di scena sono: *Fotografi sul set. 100 anni di "fuori scena" del cinema italiano*, catalogo della Mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 1996) a cura di Elisabetta Bruscolini, Venezia, Marsilio, 1996; *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma in Trastevere, 2000) a cura di Elisabetta Bruscolini, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2000; Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009; Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia, Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento: le fotografie e la storia II. La società in posa*, Torino, Einaudi, 2006; Barbara Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, in Enrico Menduni, Lorenzo Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, RomaTrE-Press, 2018; Barbara Le Maître, *Le photographe du film, une histoire de décentrement*, in Laurent Creton, Michael Palmer, Jean-Pierre Sarrazac (a cura di), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Parigi, Presses Sorbonne nouvelle, 2005; Barbara Le Maître, *Punctum, musée imaginaire, et autres fables d'images*, Carnet de recherche du programme ANR Cinémarchives, 14 settembre 2009, <https://cinemarchives.hypotheses.org/author/cinemarchives>; *Film Stills*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2016/2017) a cura di Walter Moser, Vienna, Albertina, 2016; *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2014) a cura di Walter Moser, Klaus Albrecht Schröder, Berlino, Hatje Cantz, 2014.

² Si rimanda direttamente ai capitoli per questi e tutti i prossimi riferimenti bibliografici.

l'identificazione dei principali protagonisti. Infine, cerca di precisare lo sguardo della pratica in relazione alla cultura visuale del periodo. Oltre all'inquadramento teorico già delineato, l'indagine si appoggia agli studi di storia della fotografia e del cinema, e più in generale di storia socioculturale degli anni Cinquanta e Sessanta; così come alle ricerche sulla produzione e sull'industria cinematografica. In particolare, si avvale dei contributi che pongono l'attenzione sui diversi fenomeni del quadro storico-cinematografico e storico-mediale di quei decenni, relativi per esempio a temi cruciali come la diffusione nelle riviste, la nascita del paparazzismo, l'esplosione del divismo.

Le fonti principali sono le interviste ai professionisti del set, contenute nei volumi curati da Antonio Maraldi, appartenenti alla collezione *CliCiak. Fotografi di scena del cinema italiano* del Centro cinema Città di Cesena³. Questi colloqui permettono di ricostruire lo scenario delle agenzie e delle prassi, anche attraverso il confronto con la serie degli *Annuari del cinema* a cura di Ferrà e Caserta⁴. Utili all'analisi sono risultati anche alcuni articoli emersi dallo spoglio di rotocalchi, i quali consentono di comprendere la commistione, radicata in quei decenni, tra fotografia di scena e cronacamondana, nonché di sondare alcuni utilizzi pratici degli scatti sul set.

Al termine dei primi due capitoli viene elaborata, sulla scorta dell'esplorazione teorica e storica degli stessi, una griglia metodologica in grado di riassumere le domande a cui sottoporre le fotografie di scena del periodo ai fini dell'analisi condotta nella seconda parte della tesi.

Il terzo capitolo verifica sia la prassi del mestiere sia le caratteristiche teoriche dell'oggetto e la sua metodologia d'indagine in un caso esemplare: i set di Michelangelo Antonioni, non soltanto un autore decisivo di questi decenni, ma anche un regista particolarmente attento alla fotografia. L'itinerario inizia dal ruolo dello scatto nella coeva industria cinematografica: si sottolinea l'eccezionalità dell'esempio scelto, i set di un autore interessato alla fotografia anche in chiave promozionale; vengono quindi approfonditi i sistemi professionali, le dinamiche pratiche del mestiere, la pervasività dell'immagine fotografica del set e l'inquadramento di questo materiale da parte di case di produzione e distribuzione all'interno di determinate strategie promozionali che conferiscono un ruolo centrale all'elemento divistico. Quindi gli *special* e le fotografie di scene eliminate consentono di sondare le modalità con cui la fotografia di scena è in grado di

³ Cataloghi *CliCiak. Fotografi di scena del cinema italiano*, a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 1994-2013.

⁴ Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, Roma, Centro studi di cultura, promozione e diffusione del cinema (è stato possibile consultare le annate: 1950/1951, 1953/1954, 1955/1956, 1957/1958, 1959/1960, 1960/1961, 1963/1964, 1965/1966, 1967/1968, 1969/1970; manca la copertura degli anni 1952, 1962).

veicolare un particolare immaginario allo spettatore/osservatore e di costruire così dei repertori visivi connessi al film e in parte autonomi rispetto al film stesso. Infine, *Blow-up* permette di allargare il discorso e connettere lo scatto di scena alla fotografia di produzione, alla cultura visuale della fotografia di un dato periodo e contesto e al discorso elaborato dal regista nella pellicola sulla rappresentazione fotografica, una riflessione che può essere sfruttata anche nelle considerazioni teoriche sulla fotografia di scena stessa.

I documenti analizzati in questa sezione della tesi sono innanzitutto i fascicoli dell'Archivio centrale dello Stato, in particolare: i consuntivi (in alcuni casi sostituiti dai preventivi), i contratti di coproduzione e distribuzione, gli elenchi dei professionisti⁵. Per *Il deserto rosso* e per *L'eclisse*, è stata fruttuosa anche la consultazione dei piani promozionali Cineriz presso il Fondo Cineriz della stessa Cineteca nazionale, che presentano informazioni dettagliate sull'uso delle fotografie e le strategie di comunicazione⁶. Questo materiale, di concerto con l'inventario online dell'Archivio Michelangelo Antonioni delle Gallerie d'arte moderna e contemporanea del Comune di Ferrara, con le mappature dei principali archivi di fotografia di scena e con le ricerche d'archivio specifiche per ogni pellicola, consentono di ricostruire la moltitudine di nomi dei professionisti che si incontravano sul singolo set e il vario utilizzo della fotografia di scena nei progetti promozionali del regista ferrarese⁷. Dell'Archivio Michelangelo Antonioni l'indagine si avvale anche delle sceneggiature, delle rassegne stampe e delle fotografie di scena stesse (in quest'ultimo caso, anche per *Blow-up*) di *L'avventura* e *Il deserto rosso*. Anche all'interno del Fondo Rizzoli del Centro sperimentale di cinematografia è stato possibile interrogare un'importante rassegna stampa di *Il deserto rosso*.

Il terzo capitolo compone così, attraverso documenti di diverso tipo, insieme alle fonti bibliografiche e ai risultati metodologici e storiografici raggiunti nei due capitoli precedenti, uno spaccato della fotografia di scena e delle sue dinamiche pratiche e promozionali. La sezione produce allora attraverso l'indagine stessa un possibile schema per lo studio dello scatto sul set. I risultati relativi ai set di Antonioni nei decenni in esame vengono infine chiariti in una breve

⁵ Archivio centrale dello Stato, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera, Concessione certificato di nazionalità. CF 16-5000, 1946-1965, <https://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/inventario/IT-ACS-GEAST0563-0000001>. Per i riferimenti più dettagliati agli archivi citati nell'introduzione si veda direttamente nel testo della tesi e v. *I. Appendice generale. Archivi consultati*.

⁶ Fondazione Centro sperimentale di cinematografia (CSC), Biblioteca Luigi Chiarini: Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa *Il deserto rosso*; Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*.

⁷ Gallerie d'arte moderna e contemporanea, Archivio Michelangelo Antonioni. Inventari e materiali online: Cfr. <https://www.archivioantonioni.it/>; Cfr. Sistema informativo partecipato degli Archivi storici in Emilia-Romagna, *Archivio Michelangelo Antonioni*, http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.find?flagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00943&munu_str=0_1_1&numDoc=69&docCount=25&docToggle=1&physDoc=1&comune=Ferrara.

sintesi che riprende le categorie dello schema metodologico elaborato in conclusione al primo e secondo capitolo.

Il capitolo quarto “entra” nell’Archivio Enrico Appetito di Roma attraverso l’esame della serie prodotta per *L’avventura*, il film che si situa sulla soglia del nuovo decennio e apre la stagione della Tetralogia. L’osservazione ha inizio “prima” dell’Archivio: dall’uso degli scatti in fase di preparazione e di lancio del film. In questi esempi vengono rintracciati temi che anticipano la serie ufficiale (le immagini realizzate dal fotografo di scena assunto dalla produzione) di Appetito. Successivamente, le fotografie del professionista conservate presso l’omonimo fondo vengono studiate attraverso i modelli interpretativi essenziali, individuati in fase di definizione della fotografia di scena. L’analisi conduce all’identificazione di soggetti ricorrenti nella serie e al riconoscimento della facoltà del fotografo di costruire discorsi autonomi attraverso lo scatto sul set. I riferimenti alle esplorazioni in archivio precedentemente citate si arricchiscono in questa fase anche delle indagini svolte presso la Cinémathèque française su diversi fondi che coinvolgono *L’avventura*: in particolare i Fonds internationaux Festival du film de Cannes della Cinémathèque française (fondo Service régie) relativi al 1960 e le serie fotografiche (stampe) dei film di Antonioni conservate presso l’Iconothèque della Cinémathèque⁸.

Lo sguardo fotografico sulla *scena* e fuori scena viene comparato a quello del regista nel film; il valore di testimonianza delle immagini di set (e anche di quelle originariamente *diegetiche*) viene investigato nelle diverse forme in cui si presenta nella serie del fotografo. Si scopre infine come Appetito, insieme a Monica Vitti, sia in grado di seguire un tema, quello dell’attrice allo specchio, nell’intero arco della serie, producendo un vero e proprio discorso sul divismo e sulla produzione del film. Gli utilizzi nella promozione e nella stampa degli scatti del fotografo ufficiale testimoniano, in conclusione, il permanere di determinate istanze nelle fotografie anche se inserite all’interno di un altro dispositivo e mostrano alcune delle differenti modalità con cui può essere sfruttato uno scatto del set.

Quindi, dopo la rassegna delle fotografie esemplari dell’Archivio e l’esame di due impieghi originari degli scatti, si cerca di precisare il *film*, o i *film*, di Appetito. La rappresentazione del paesaggio di Lisca Bianca, in particolare, attraversa le tipologie fotografiche di scena e afferma uno sguardo al contempo inedito e intimamente legato a *L’avventura*. Il valore del luogo, che definisce la poetica di Antonioni in questo film, pervade infatti la visione del paesaggio in scena e fuori scena (attraverso gli espedienti propri del medium fotografico), così da permettere alle immagini di mescolare l’opera cinematografica e il racconto della grande impresa della

⁸ Cinémathèque française: Fonds Festival international du film de Cannes, Service régie; Iconothèque.

lavorazione di *L'avventura*. La prova di una coesione di immagini di scena, dei fuori scena e dei si gira nel trattamento del tema viene allora collegata agli altri soggetti privilegiati che emergono dallo sguardo di Appetito sul film.

Alla luce delle conclusioni raggiunte, la tesi propone infine un'indagine embrionale delle dinamiche che coinvolgono la fotografia di scena nel contesto contemporaneo, in particolare la sua introduzione all'interno delle esperienze espositive che chiamano in causa il cinema. L'argomento interessa la teoria della fotografia di scena, l'antropologia visiva, gli studi sul cinema esposto e in parte quelli di museologia. L'esempio della mostra *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964* (Milano, BASE, 29 settembre-8 ottobre 2017), a cura di Sandro Bernardi, costituisce l'esempio di un'esposizione incentrata esclusivamente sulla fotografia di scena e chiude l'itinerario iniziato dall'Archivio Enrico Appetito.

Questo apparato nella sua interezza permette quindi di collocare la fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta in uno schema teorico, storico e metodologico, pur senza la pretesa di fornire una definizione e una prassi d'indagine esaustiva. L'inquadramento inserisce l'oggetto in una sua storia, da strumento di produzione e promozione fino a oggetto d'archivio, tutt'ora fruito. La prospettiva d'esame consente inoltre di esaminare l'immagine di scena sia come oggetto autonomo sia come testimonianza, tenendo insieme i due punti di vista. Le categorie e gli approcci in cui è collocato lo scatto sul set nella tesi si offrono a sovrapposizioni, si intrecciano e dialogano, confermandone la tensione verso uno statuto ambiguo.

Capitolo primo.

Fotografare il film: per una definizione della fotografia di scena dei decenni Cinquanta e Sessanta

1.1 Stato dell'arte e metodo d'indagine

Il termine fotografia di scena indica genericamente l'insieme di scatti realizzati sul set durante la produzione di un film. Queste immagini vengono immortalate preminentemente a scopo promozionale, destinate a una molteplicità di canali, ma servono anche per soddisfare esigenze produttive. Si vedranno poi le principali funzioni e le correlate destinazioni d'uso della fotografia di scena in riferimento agli anni Cinquanta e Sessanta; a ogni modo, già da questa prima descrizione, lo scatto sul set risulta uno dei *territori* d'incontro più fecondi tra cinema e fotografia, un oggetto fortemente implicato nelle questioni che coinvolgono l'indagine sull'intermedialità, ma anche in quelle storiche e teoriche su cinema e fotografia.

La fotografia di scena è un tema poco esplorato: non gode di una vasta bibliografia di riferimento. La riflessione sulla pratica si trova nella maggior parte dei casi nei cataloghi di mostre o in occasioni espositive che negli ultimi anni hanno sfruttato sempre più lo scatto realizzato sul set. Il limitato interesse teorico e storiografico, specialmente in ambito italiano, ha origini lontane: gli articoli sulla rivista «Cinema» a firma di Berne De Chavannes nel 1936 e di Jacopo Comin nel 1937 risultano tra le prime testimonianze di uno sguardo attento rivolto al mestiere e già lamentavano peraltro l'arretratezza del contesto italiano in rapporto alla fotografia di scena e alle logiche di promozione del film¹. Concentrandosi sul problema, tuttavia, attestavano almeno un nascente coinvolgimento verso le istanze della pratica.

Ando Gilardi si è soffermato sulle dinamiche delle «tavole» del cinema muto nella sua *Storia sociale della fotografia* del 1976, ma il primo tentativo di sistematizzazione di una porzione

¹ P. Berne De Chavannes, *Il fotografo di scena*, «Cinema», n. 4, 25 agosto 1936; Jacopo Comin, *Lanciare la cinematografia italiana*, «Cinema», n. 23, 10 giugno 1937. I due testi sono accuratamente indagati da Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Alessandria, Falsopiano, 2000, pp. 70-74, p. 79. Se si guarda al contesto internazionale su «American Cinematographer» un articolo firmato da Joseph Stillmann già nel 1927 dà consigli ai colleghi fotografi di scena sul complicato scatto durante il set di un film muto: Joseph Stillman, *The Stills Move The Movies*, «American Cinematographer», vol. VIII, n. 6, settembre 1927, anche analizzato da *Film Stills*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2016/2017) a cura di Walter Moser, Vienna, Albertina, 2016, p. 15. Nel 1930 sempre su «American Cinematographer», Walter Blanchard si sofferma sul problema del riconoscimento dei fotografi e intesse addirittura anticipatori paragoni con scultura e pittura: Walter Blanchard, *Making "Stills" Tell a Story...*, «American Cinematographer», vol. XI, n. 5, settembre 1930.

temporale della fotografia di scena nei film sembra individuabile nello speciale di «Segnocinema» del gennaio 1985, *Fotografando il set*: l'approfondimento si concentra sui profili dei professionisti fra anni Trenta e Settanta². Aldo Bernardini, curatore della sezione, non si è limitato a indagare le prassi dei fotografi, ma ha iniziato a preoccuparsi anche delle questioni inerenti agli archivi e alla vita materiale di negativi e stampe, sottolineando la difficoltà di restituire il quadro storico generale attraverso tracce frammentarie e talvolta inaccessibili. Il curatore del servizio ha inserito inoltre fondamentali interviste e schede biofilmografiche pensate da Cesare Biarese e dedicate ai principali protagonisti del periodo. Biarese si è occupato di un'intervista a Giovanni Battista Poletto, celebre reporter di scena della Titanus, mentre Bernardini ha sviluppato una conversazione con Vittorio Mazza, proprietario dell'importante Foto Film Color³.

Nel dicembre dello stesso anno, Turrone approfondiva il discorso su «Fotologia» (*Per uno studio sulla fotografia di scena nel cinema italiano*), dove interpretava lo stile di alcuni professionisti che avevano attraversato i decenni della fotografia di scena, come Vaselli, Invernizzi, Civirani e Praturlon⁴. Mentre in Italia iniziava a formarsi dagli anni Ottanta un interesse per lo scatto sul set, i «Cahiers du cinéma» avevano dedicato già nel 1978 un numero speciale a cura di Alain Bergala alla «*photo de film*», elaborando un discorso dettagliato anche sulla «*photographie de plateau*», la fotografia di scena⁵.

Un fondamentale stimolo all'approfondimento teorico e storico, ma anche all'avvio di una valorizzazione della pratica, è stata l'attività condotta a partire dagli anni Novanta da Antonio Maraldi presso il Centro cinema Città di Cesena. Il Centro, infatti, accanto a un concorso per fotografi di scena e alla relativa mostra, ha consacrato a partire dal 1994 (proseguendo ogni anno dal 1998 al 2013) un'esposizione e un catalogo, con intervista, dichiarazioni e raccolte fotografiche, di volta in volta a uno dei principali protagonisti della storia della fotografia di scena. Di concerto, ha realizzato esperienze espositive concentrate su temi specifici, occasioni che vengono promosse ancora oggi e spesso si spostano in diverse sedi italiane e internazionali.

² Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976; Aldo Bernardini (a cura di), *Fotografando il set. Speciale*, «Segnocinema», n. 16, gennaio 1985

³ Sui fotografi di scena Poletto, Mazza e sull'attività delle loro agenzie si approfondisce nel par 2.2.

⁴ Giuseppe Turrone, *Per uno studio sulla fotografia di scena nel cinema italiano*, «Fotologia», n. 4, dicembre 1985.

⁵ Alain Bergala (a cura di), *Cahiers du cinéma: spécial photos de film*, Ed. de l'Etoile. «Cahiers du cinéma. Hors série 2», Parigi, 1978.

Infine, il Centro arricchisce contestualmente una consistente fototeca, l'Archivio dell'immagine del Centro cinema⁶.

A partire dalle mostre su Vittorugo Contino, Mario Tursi e Paul Ronald (già nel 1994 era stato realizzato il catalogo su Contino), Maraldi ha dunque inteso realizzare una mappatura dei principali protagonisti e centri laboratoriali, in particolare dei decenni Cinquanta e Sessanta⁷. I volumetti relativi alle mostre compongono il profilo della fotografia di scena di questi decenni e sono diventati delle fonti primarie imprescindibili per il contesto italiano e non solo. Questi cataloghi, oltre al ruolo documentario, forniscono numerosi spunti di riflessione relativi alla pratica e alla sua storia. In aggiunta a questa singolare operazione di ricerca e valorizzazione storica, il Centro cinema Città di Cesena si dedica a un parimenti inedito impegno per la promozione della fotografia di scena contemporanea attraverso il concorso annuale, e le relative mostre ricorrenti, dei professionisti in attività. Per concludere, bisogna sottolineare che i cataloghi *Fotografi di scena del cinema italiano* si giovano anche di contributi di autori come Cesare Biarese, Diego Mormorio, Lorenzo Pellizzari, Dario Reteuna.

All'impronta di questi volumi è senz'altro affine l'autobiografia di Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, che percorre le tappe della pratica italiana già dagli anni Trenta attraverso la testimonianza di un professionista dell'epoca⁸. Dario Reteuna ha realizzato poi nel 2000 un vasto volume che passa in rassegna la storia italiana della fotografia di scena, con una grande attenzione alla moltitudine di nomi che intrecciano la propria storia con quella dello scatto prodotto sul set⁹.

A partire da questi anni, durante i quali si sono moltiplicate le occasioni espositive che hanno coinvolto il cinema e anche quelle che hanno realizzato questo *trasferimento* attraverso la fotografia di scena, i cataloghi sono diventati il luogo principe di ricerca sullo scatto del set: in diverse di queste raccolte si possono trovare i tentativi più riusciti di definizione e ricostruzione

⁶ Cfr. Cataloghi CliCiak: *Fotografi di scena del cinema italiano*, a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 1994-2013. Si veda anche: <http://www.comune.cesena.fc.it/cesena-cinema/clicciak>. Sul sito del comune di Cesena si trova una sezione dedicata all'attività del Centro cinema di Cesena: si tratta di un lavoro unico in Italia di conservazione e valorizzazione della fotografia di scena storica e contemporanea.

⁷ Cfr. Antonio Maraldi, *Prefazione*, in *Paul Ronald. Un fotografo francese nel cinema italiano*, catalogo della mostra (Parigi, Le Latina, 2003) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2003, p. 5; *Fotografi di scena del cinema italiano. Vittorugo Contino*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 1994) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 1994; *Mario Tursi*, catalogo della mostra (Lido di Venezia, Casinò, 2005) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2005.

⁸ Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, Roma, Gremese Editore, 1995. Il volume è una sorta di autobiografia lavorativa del fotografo di scena, che cerca in parallelo di fornire un quadro generale dei diversi contesti storici in cui opera.

⁹ Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, cit.

della prassi. Importanti esempi sono i libri curati da Elisabetta Bruscolini, interessati al racconto della città di Roma e al linguaggio del fuori scena¹⁰.

Sul versante internazionale, contributi di riferimento sono i volumi curati da Walter Moser, i fondamentali cataloghi delle mostre di fotografie di scena dell'Albertina Museum di Vienna: *Film Stills* fornisce un quadro teorico della pratica, mentre *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, realizzato insieme a Klaus Albrecht Schröder, sfrutta l'apparato fotografico del film di Antonioni per raccontarlo¹¹. Parte delle ricerche del curatore della sezione fotografica dell'Albertina Museum sul film londinese confluiscono nel recente volume edito da Contrasto e arricchito da documenti originali: *Io sono il fotografo: Blow-up e la fotografia*¹².

Infine, per tracciare una teoria della fotografia di scena risultano capitali i contributi realizzati negli ultimi vent'anni da alcuni studiosi: il volume *Pose in movimento. Fotografia e cinema* di Bruno di Marino, l'intervento di Elio Grazioli *I generi fotografici tra realtà e finzione* all'interno del volume curato da Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia e Luca Criscenti sul rapporto tra fotografia e storia nell'Italia del Novecento e, tra i contributi su cinema e fotografia delle autrici, i saggi *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano* di Barbara Grespi e *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie* di Barbara Le Maître¹³.

In più, Grespi si occupa per prima nel suo saggio di un periodo storico del cinema nella fotografia di scena, approfondendo il Neorealismo dello scatto sul set, un'indagine cui si tornerà

¹⁰ Elisabetta Bruscolini ha curato i volumi: *Fotografi sul set. 100 anni di "fuori scena" del cinema italiano*, catalogo della Mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 1996) a cura di Elisabetta Bruscolini, Venezia, Marsilio, 1996; *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, catalogo della mostra (*Roma nel cinema tra realtà e finzione*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma in Trastevere, 2000) a cura di Elisabetta Bruscolini, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2000.

¹¹ Walter Moser è curatore presso l'Albertina Museum di Vienna; si è occupato di mostre e cataloghi relativi alla fotografia di scena: *Film Stills*, catalogo della mostra a cura di Walter Moser, cit. e *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2014) a cura di Walter Moser, Klaus Albrecht Schröder, Berlino, Hatje Cantz, 2014.

¹² AA.VV., *Io sono il fotografo: Blow-up e la fotografia*, Roma, Contrasto, 2018.

¹³ Questi i saggi di fondamentale riferimento degli autori citati: Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009; Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia, Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento: le fotografie e la storia II. La società in posa*, Torino, Einaudi, 2006; Luisella Farinotti, Barbara Grespi, Barbara Le Maître, *Suspended Evidence: Rethinking the Photographic*, in Id. (a cura di), *Overlapping images. Between cinema and photography*, «Cinéma&Cie», vol. XV, n. 25, autunno 2015, Milano, Mimesis International, 2016; Barbara Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, in Enrico Menduni, Lorenzo Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, RomaTrE-Press, 2018; Barbara Le Maître, *Le photographe du film, une histoire de décentrement*, in Laurent Creton, Michael Palmer, Jean-Pierre Sarrazac (a cura di), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Parigi, Presses Sorbonne nouvelle, 2005; Barbara Le Maître, *Punctum, musée imaginaire, et autres fables d'images*, 14 settembre 2009, <https://cinemarchives.hypotheses.org/author/cinemarchives>.

nell'approfondimento sulla storia della pratica all'interno del secondo capitolo¹⁴. Il lavoro della studiosa è simile a quello realizzato da Juliette Huba-Mylek in Francia: quest'ultima si concentra sugli anni Cinquanta e Sessanta francesi e fornisce alcune chiavi di lettura importanti per il confronto con il contesto italiano¹⁵. In generale poi grande attenzione viene riservata al fenomeno, di costume e fotografico, dei paparazzi e ad alcuni protagonisti come Tazio Secchiaroli¹⁶.

Per quanto riguarda il tentativo di definire quest'arte sfuggente, il contributo di Di Marino, studioso interessato ai rapporti tra cinema e altre pratiche artistiche, indaga il rapporto tra film e fotografia, includendo quella di scena nella riflessione e risultando un fondamentale punto di partenza. Lo studioso propone la formula di «simulacro» per descrivere la tensione tra ripetizione e differenza che caratterizza la relazione tra fotografia di scena e rispettiva sequenza filmica¹⁷. Lo scatto può ripetere il film mimandone il punto di vista: l'obiettivo del fotografo di scena si situa accanto a quello della macchina da presa. Esso può simulare il film anche semplicemente replicandone determinati stilemi: formali, simbolici, narrativi. L'immagine inoltre si trova naturalmente permeata dall'"ambiente" del set: dagli attori ai costumi e alle scenografie, fino alla scelta delle luci del direttore della fotografia, un aspetto fondamentale per il linguaggio fotografico. Bisogna sottolineare, infine, che l'obiettivo stesso dello scatto di scena è quello di promuovere l'opera cinematografica e trasmetterne la poetica attraverso immagini a questa immediatamente riconducibili.

Eppure, lo scatto realizzato sul set resta un mero simulacro: la coincidenza non è mai totale. Può essere una questione stilistica: un grado maggiore o minore di autonomia di sguardo del fotografo di scena, in uno spettro che va dalla ricerca di mimetizzazione del proprio punto di vista con quello del regista fino alla prova di autonomia. Le tensioni tra ricerca espressiva e subordinazione all'intento promozionale e tra adattamento e deviazione rispetto alla prospettiva registica sono soltanto alcune delle facce dello scarto rispetto al film. Lasciando da parte le scelte del fotografo e della produzione, infatti, lo scatto fisso non può comunque essere una

¹⁴ Barbara Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, cit. Sull'approfondimento storico: *infra*, cap. 2.

¹⁵ Juliette Huba-Mylek, *Photographies de films. Reliques visuelles du cinéma français des années 1960*, Paris, Cinémathèque française, 2017; Juliette Huba-Mylek, *Les images des photographes de films du cinéma française 1958-1968*, tesi di master II in Études cinématographiques, relatori: Frédérique Berthet, Emmanuelle André, Université Paris 7 Denis Diderot, 2018, consultata presso la Cinémathèque française di Parigi. Sui fotografi di scena francesi si vedano anche le preziosissime schede: Ciné-Ressources, *Répertoire des photographes*, http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=14634&_ga=2.216980374.1094386632.1559131076-291574324.1557414254.

¹⁶ Si veda in particolare: Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli, dalla dolce vita ai miti del set*, Milano, F. Motta, 1998.

¹⁷ Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit., p. 159.

replica precisa della sequenza e del film perché non ripropone il movimento che li connota. Né tantomeno la fotografia di scena ripete il fotogramma che, come si approfondirà nel corso del capitolo, è un frammento a servizio della proiezione. Per di più, lo scatto sul set poteva richiedere in diverse situazioni la ripetizione delle pose sceniche una volta terminate le riprese, (come si vedrà nella ricognizione storica del secondo capitolo). Si tratta allora in questi casi di un'inquadratura fittizia, potenziale, mai avvenuta e mai ripresa, "a uso e consumo" dell'obiettivo del fotografo di scena.

In conclusione, l'immagine fotografica di scena è sempre il tentativo di rendere, nella rappresentazione fissa, il significato di un'azione, di un movimento, di una sequenza: la costruzione muta inevitabilmente con il variare del medium. Di Marino sottolinea come la fotografia di scena tracci quell'impronta di realtà e di immaginario che già di per sé è il film, seguendo una logica dialettica tra sovrapposizione e scarto. Mentre lo studioso spiega il tentativo con la ricerca del momento culminante dell'azione, secondo Barbara Le Maître, che dedica le sue ricerche alla teoria e all'estetica delle immagini fisse e in movimento, si può parlare di un processo di «condensazione» di tanti istanti: non la ricerca del momento decisivo, ma piuttosto l'amalgama di diversi attimi significativi in un'immagine esemplare, sia della storia del film sia del suo universo formale¹⁸. L'interpretazione allude a un rimando alla pittura, intesa come ricerca e cattura dell'attimo pregnante. Le Maître riprende infatti l'idea di Lessing per cui l'arte pittorica sfrutta l'istante decisivo all'interno del quale si raccolgono elementi significativi di diversi momenti potenziali¹⁹. Anche David Company individua nell'organizzazione di una rappresentazione pregnante, nella sintesi degli elementi più rilevanti del film, il carattere pittorico della fotografia di scena²⁰. In un altro saggio, esaminando il corpus fotografico dei fondi archivistici della casa di produzione statunitense Triangle, Le Maître parla di «*images pleines d'images, comme des salles de musée*»²¹. Dentro al singolo scatto di scena della casa di produzione di cinema muto scorge cioè una costellazione di immagini: non solo quelle proprie dell'immaginario dello spettatore che conosce il film e associa tutta una serie di ricordi cinematografici alla visione delle fotografie, ma anche la fantasticheria di chi osserva selezioni di opere ignote, prelievi di memoria che all'interno esibiscono a loro volta un universo

¹⁸ Barbara Le Maître, *Le photographe du film, une histoire de décentrement*, cit., p. 141.

¹⁹ Ivi, pp. 141-142.

²⁰ David Company, *Once More for Stills*, in Schifferli Christoph (a cura di), *Paper Dreams. The Lost Art of Hollywood Stills Photography*, Göttingen, Steidl, 2006, pp. 7-13.

²¹ Barbara Le Maître, *Punctum, musée imaginaire, et autres fables d'images*, cit. Il programma ANR Cinémarchives (dicembre 2007-dicembre 2010) ha iniziato i suoi lavori all'inizio del 2008 con l'esplorazione degli archivi della Triangle (USA circa 1909-1935), di Max Douy, di Serge Pimenoff. Gli articoli relativi a queste ricerche sono disponibili nel sito <https://cinemarchives.hypotheses.org/author/cinemarchives>.

di altri innesti, di rappresentazioni e frammenti. L'idea dell'istante pregnante si applica così allo scatto di scena: un'immagine piena, densa di *temporalità* e di potenzialità.

Barbara Grespi, studiosa attenta alla cultura visuale e alle interazioni tra corpo, gesto e memoria, propone di accostare la fotografia di scena, oltre alla pittura, al gesto scultoreo: «in un certo senso essa produce un “passaggio di stato” dell'immagine, per così dire da “liquida” a “solida”»²². Il paragone dalla studiosa è imperniato sull'opposizione movimento-fissità, sulla capacità della fotografia di scena di parlare del film arrestando la proiezione nella singola immagine. Per di più, quest'interpretazione tiene in considerazione il rapporto con il fotogramma, che Grespi definisce “insaturo”, e pertanto incapace di farsi emblema dell'opera. In particolare, il saggio in esame evidenzia il ruolo della luce identificandola come elemento plastico, la cui «manipolazione» è prerogativa di un fotografo che in un certo senso *scolpisce* la materia incorporea del film²³. La proposta permette anche di considerare la materialità della fotografia di scena e di ripensare il rapporto con il fotogramma in quest'ottica. Le condizioni di presenza in un oggetto fisico delineano certamente la distinzione tra scatto di scena e film, nonostante la complessità del discorso sulla matrice e sull'originale per la fotografia. Non a caso, spesso la fotografia di scena è ricondotta nell'immaginario a un «cinema di carta»²⁴. Mentre il film vive nella fantasmatica proiezione, lo scatto, nel momento in cui lo si osserva, può essere tenuto in mano o, anche se appeso in una sala, viene percepito nella sua corporeità. L'elemento scultoreo è inoltre collegato nel saggio di Grespi alla propensione a diventare «emblema», a «farsi ricordare»: certe fotografie immediatamente riconoscibili ed evocative di un film possono diventare immagini iconiche che richiamano non solo la pellicola, ma anche un fenomeno di costume o addirittura un'epoca storica²⁵.

Le interpretazioni di Le Maître e Grespi mettono entrambe in luce l'ambiguità del legame della fotografia di scena con l'immaginazione e il repertorio di rappresentazioni dello spettatore e dell'osservatore. Così Walter Moser, il curatore museale dell'Albertina Museum, che classifica analogamente la strategia promozionale della fotografia sul set proprio in funzione delle dinamiche che coinvolgono la ricezione e il suo immaginario di riferimento, definisce «meta-

²² Barbara Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, cit., p.426. Sui temi del gesto e del rapporto tra corpo e immagine si veda anche il recente saggio dell'autrice: Barbara Grespi, *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Milano, Meltemi, 2019.

²³ Barbara Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, cit., p. 247.

²⁴ Si veda per esempio il titolo “cinema di carta” scelto da Dario Reteuna per il suo manuale sullo scatto di scena: Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, cit.; oppure un altro esempio è l'approfondimento sul cineromanzo, anche in relazione all'universo degli scatti di scena: *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, catalogo della mostra (a cura di: Amelio Gianni e Alovisio Silvio, Torino, Archivio di Stato, 2007) a cura di Emiliano Morreale, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, 2007.

²⁵ Barbara Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, cit., p. 426.

picture» quelle immagini che negoziano aspetti salienti dell'universo diegetico e li pongono in una nuova prospettiva, producendo un discorso sul film; mentre chiama «*key-picture*» gli scatti che suggeriscono, danno un indizio, suscitano insomma la curiosità del potenziale spettatore²⁶. Moser evidenzia pertanto il potere evocativo della fotografia di scena che trasporta l'immagine visibile e quella implicata: i ricordi del film e anche un immaginario *virtuale* antecedente – o indifferente – alla visione.

Lo studioso approfondisce poi l'ampio spettro di riferimenti che la fotografia di scena ha la facoltà di coinvolgere. Può alludere al prima e al dopo della scena ritratta, recando tracce dell'intera narrazione o della poetica del film. Un'immagine del set divenuta iconica è addirittura in grado di superare i confini della singola pellicola, evocando un universo culturale, un determinato immaginario o addirittura un periodo storico²⁷. Giuseppe Turrone, nel numero di «Fotologia» che già nel 1985 aveva dedicato alla pratica, arrivava alla conclusione che gli scatti di scena «pretendono di dare l'idea di un film, di film che pretendono di dare l'immagine di una società, di gente (attori, comparse, autori) che pretende di dare l'immagine di se stessa o del mondo»²⁸. Turrone sottolineava così la sovrapposizione di immaginari e di universi finzionali, una stratificazione nella quale, a suo giudizio, si celava il potere autonomo degli scatti di scena: questo permette di produrre un discorso sul film che può addirittura ribaltare le interpretazioni e i valori elaborati dalla critica²⁹.

Le riflessioni sulle modalità di *trasformazione* del film e sugli immaginari evocati validano dunque una visione della fotografia di scena quale luogo di tensione tra la ripetizione e la variazione, la coincidenza e lo scarto, la persistenza e l'assenza. Queste fluttuazioni costituzionali riguardano anche l'ambiguità del rapporto tra finzione e costruzione dell'universo finzionale: la fotografia di scena è in grado di sconvolgere e disorientare l'osservatore, mettendo in questione le distinzioni.

Lo studioso di teoria del cinema Paolo Bertetto riflette, all'interno del catalogo curato da Bruscolini relativo all'esposizione degli scatti conservati nella Cineteca Nazionale dedicati alla città di Roma, sulle fotografie dello spazio di lavoro del set, definendole come: «simulacri di un simulacro di realtà che si raccoglie di colpo in un processo realizzativo per poi dissolversi nella sua concretezza e consegnarsi in una forma deputata alla memoria del cinema»³⁰. La

²⁶ *Film Stills. Photographs between Advertising, Art, and Cinema*, in *Film Stills*, catalogo della mostra a cura di Walter Moser, cit., pp. 21-26.

²⁷ Ivi, cit., p. 25.

²⁸ Giuseppe Turrone, *Per uno studio sulla fotografia di scena nel cinema italiano*, cit., p. 79.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Paolo Bertetto, *Immagini sul set*, in Elisabetta Bruscolini (a cura di), *Fotografi sul set. 100 anni di "fuori scena" del cinema italiano*, cit., p. 13.

sintesi dello studioso evidenzia nuovamente la centralità dello statuto d'ambiguità dell'immagine di scena, ma questa volta in riferimento al rapporto con la rappresentazione, descrivendola come finzione che documenta finzione. Radicalmente diversa dal fotogramma e dal cinema, la fotografia sul set arriva a testimoniare contemporaneamente la sequenza e lo stesso spazio di lavoro in cui questa è stata creata.

Nella frizione tra la rappresentazione e il reale, Elio Grazioli, critico e storico dell'arte contemporanea e della fotografia, scorge il suo «valore *decostruttivo*», la capacità di mettere in crisi l'architettura diegetica³¹. All'interno delle istanze che lo scarto decostruttivo interpella, Grazioli individua inoltre temi e ricerche delle avanguardie artistiche, nonché elementi significativi e paradigmatici dell'«attuale mondo dello spettacolo generalizzato» e della «condizione postmoderna del simulacro che ha sostituito la realtà»³². Non soltanto, dunque, la fotografia di scena è sostanzialmente una «rappresentazione della rappresentazione», ma, più ampiamente, gli scatti che includono il set esibiscono per lo studioso una compresenza persino surreale di elementi di finzione e di realtà, che si spinge fino alla contestazione della distinzione stessa³³. Una decostruzione, un cortocircuito, che Grazioli ritiene anche essere la ragione dell'interesse di tanti fotografi e artisti contemporanei per le peculiarità e gli stereotipi della fotografia di scena³⁴. Gli scatti che si collocano quindi tra la scena girata e lo spazio produttivo, o che integrano elementi diegetici in un momento di pausa dalla lavorazione, sono in grado di minarne la costruzione diegetica dal suo interno, la mettono in dubbio, ne espongono i cliché. Infine, Grazioli si interroga sull'ambiguità dell'attore-divo che, colto nei momenti di pausa, continua anche in quelle zone liminari alla rappresentazione a *vestire dei panni*, a interpretare un ruolo, recitando all'interno di logiche più ampie rispetto a quelle della diegesi filmica. La raffigurazione dell'attore-personaggio, ma anche le convenzioni cinematografiche e di genere, sono allora l'approdo delle sue riflessioni. Gli stilemi e i cliché non si nascondono dietro la diegesi, ma congelati o decontestualizzati, condensati o sintetizzati nella dualità scarto-ripetizione, si *materializzano* agli occhi dello spettatore³⁵. Si può pensare cioè a immagini piene

³¹ Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, cit., p. 277.

³² Ivi, p. 276.

³³ Ivi, p. 277.

³⁴ Ivi, pp. 276-277. Alcuni fotografi interessati dal discorso sono Cindy Sherman, Jeff Wall, Gregory Crewdson. A riguardo si veda il già citato saggio di «Cinéma&Cie»: Luisella Farinotti, Barbara Grespi, Barbara Le Maître, *Suspended Evidence: Rethinking the Photographic*, cit. Si veda anche l'attività artistica di John Stezaker che dagli anni Settanta componeva collage a partire da cartoline postali, fotografie di scena e ritratti d'attore: cfr. David Company, *John Stezaker. Film Still*, Londra, Ridinghouse, 2011. Il tema viene toccato anche nel capitolo conclusivo di questo lavoro (*infra*, cap. 5).

³⁵ Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, cit. pp. 285-295.

di rimandi che scavalcano la finzione, dialogano con il fruitore e producono un'«interpretazione critica»³⁶.

Gabriel Bauret suggerisce, nel catalogo di una mostra francese che ha curato nel 2003, che le fotografie del professionista di set e paparazzo Tazio Secchiaroli, realizzate durante la produzione di *Satyricon* di Federico Fellini, offrano la misura della comicità insita nella discrepanza. È lo *humour* della commistione di immaginari, del «*rencontre un peu surrealiste de réalités différentes*» che pervade anche lavori di Secchiaroli su altri set³⁷. La tensione paradossale tra spazio immaginario e costruzione finzionale propria della fotografia di scena è potenzialmente riconducibile a questa prerogativa comica che Bauret ipotizza per Secchiaroli: le maschere implodono nella rappresentazione contraddittoria del set che accosta l'universo diegetico allo spazio di lavoro. Queste dinamiche producono un vero e proprio gioco con la finzione, che rinegozia costantemente il suo statuto all'interno dell'immagine. La fotografia espone così stereotipi dell'artificio filmico che nell'opera scompaiono nel patto con lo spettatore. Più in generale, anche lo scatto che veicola la sola poetica filmica (senza cioè includere lo spazio della lavorazione, il set) può condurre a un'implosione della finzione di cui congela e palesa i cliché e gli espedienti diegetici.

La fotografia di scena è allora, in estrema sintesi, identificata dalla letteratura come un territorio ambiguo, pervaso dalla tensione tra reale e finzionale. Le Maître collega quest'ambivalenza a una «*délocalisation*» costituzionalmente propria dello scatto del film³⁸. Questa delocalizzazione assume secondo la studiosa un significato triplice. Innanzitutto, è estetica poiché l'immagine fissa sottrae l'opera cinematografica alla sua materia originaria, porta l'inquadratura o la sequenza in un altro medium. In secondo luogo, si tratta di una delocalizzazione rispetto all'immagine filmica: coinvolge il fuoricampo in un senso ampio.

³⁶ Sul concetto di interpretazione critica rimanda a Rosalind Krauss: riflettendo sulla fotografia scattata all'opera artistica, intesa anche come gesto artistico, perviene a indentificarla come «strumento critico». La sua intuizione si colloca all'interno della riflessione sullo scatto in rapporto alla realizzazione di un'opera pittorica. Nel saggio *La fotografia come testo: il caso Namuth/Pollock*, Krauss indaga infatti il caso degli scatti di Hans Namuth a Jackson Pollock nell'atto di dipingere, pubblicati a corredo di un articolo di «Art News» del 1951 scritto da Robert Goodnough (*Pollock Paints a Picture*). Di questi, la studiosa precisa un valore triplice: testimonianza, strumento di discorso critico e oggetto artistico a sé. Krauss constata infine che il valore autonomo di questo reportage rispetto al lavoro pittorico era stato precedentemente individuato solo da Jean Clay: l'articolo del 1977 sulla rivista «Macula» a proposito di Namuth indaga specificatamente le fotografie e non le usa meramente per parlare di Pollock. Prima di questo intervento, la serie fotografica in esame era sempre stata subordinata alla volontà dell'osservatore di leggervi una mera narrazione del gesto pollockiano, principale focus dello sguardo. Rosalind Krauss, *La photographie comme texte: le cas Namuth/Pollock*, in Id., *Le photographique*, Parigi, Macula, 1990, (ed. it. a cura di Elio Grazioli, *La fotografia come testo: il caso Namuth/Pollock* in Id., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996, p. 87). L'articolo a cui Rosalind Krauss si riferisce è Robert Goodnough, *Pollock Paints a Picture*, «Art News», vol. 50, maggio 1951.

³⁷ *Tazio Secchiaroli dans la lumière de Fellini*, catalogo della mostra (Centre des arts d'Enghien-les-Bains, 2003) a cura di Gabriel Bauret, Trézélan, Enghien-les-Bains, Filigranes, Centre des arts, 2003, p. 8.

³⁸ Barbara Le Maître, *Le photographe du film, une histoire de décentrement*, cit., p. 138.

Infine, sottolinea la delocalizzazione letterale perché la fotografia di scena trasporta il film in altri luoghi rispetto alla sala: la carta stampata, l'atrio dell'esercizio, ma oggi anche il contesto espositivo³⁹. A questo proposito, Elio Grazioli, oltre a evidenziare la potenza espressiva della decostruzione, constata la capacità della fotografia di scena di essere condizionata e a sua volta influenzare la ricerca artistica, assumendo i tratti non solo di documento del passato ma anche di anticipazione del futuro, premessa di sviluppi della fotografia artistica (o delle arti in genere). Secondo Grazioli, è anche per questa ragione che questi scatti vengono isolati ed esposti nei musei e nelle mostre d'arte⁴⁰.

In conclusione, a partire dalla ricognizione teorica si profilano alcune categorie chiave da cui partire per definire la fotografia di scena, verificando da diverse prospettive il suo essere contemporaneamente veicolo della poetica filmica e documento storico, il suo statuto ambiguo e l'oscillare dell'immagine tra finzione e realtà. I parametri con cui si descriverà la pratica sono allora: la differenza con il fotogramma, la fotografia di scena nel rapporto ambivalente di appartenenza e indipendenza dal film (e dunque come paratesto), la relazione con il fuoricampo e il tempo (sia dell'opera sia della fruizione).

Si cercherà di seguire una metodologia d'indagine che, oltre ai riferimenti teorici precedentemente citati, tenga conto del quadro della teoria della fotografia, anche in relazione alla cultura visuale, e si nutra dell'approccio degli studi sull'intermedialità, sia nella declinazione cinema-fotografia, sia più ampiamente nel quadro cinema-arti visive. Fondamentali, oltre ai contributi sul rapporto tra il cinema e le arti, come quelli di André Bazin, Jacques Aumont, Antonio Costa, sono dunque gli strumenti analitici forniti dalle riflessioni specificatamente dedicate alle relazioni tra cinema e fotografia, tra cui i saggi di George Baker e Ágnes Pethő⁴¹. In particolare, in merito al rapporto tra linguaggio fotografico e cinematografico, inteso nelle differenti e molteplici prospettive in cui si esplica, spiccano le

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, cit., p. 276-288.

⁴¹ Si rimanda alla Bibliografia per la globalità dei riferimenti, si citano di seguito i fondamentali per i rispettivi argomenti. Relazione tra cinema e le arti: Jacques Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Toulouse, Segquier, 1989 (trad. it. di D. Orati, *L'occhio interminabile*, Marsilio, 1991); André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Parigi, Les éditions du Cerf, 1985 (trad. it. di A. Aprà, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999); Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002; Leonardo Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Venezia, La Biennale di Venezia, Marsilio, 1996. Relazione tra cinema e fotografia: George Baker, *Photography's Expanded Field*, «October», n. 114, 2005; David Company, *Photography and Cinema*, Londra, Reaktion Books Ltd, 2008; Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit.; Ágnes Pethő, *Figurations of the Photofilmic: Stillness versus Motion – Stillness in Motion*, in Brianne Cohen, Alexander Streitberger (a cura di), *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*, Leuven, Leuven University Press, 2016.

mappature degli studiosi Bruno Di Marino e David Company, vere e proprie guide sull'argomento.

La lente con cui si vuole inquadrare la fotografia di scena in questa fase è anche quella della teoria della fotografia, il cui approccio è vagliato a partire dalle riflessioni di autori fondamentali come Roland Barthes, Susan Sontag e Rosalind Krauss e Christian Metz, così come dalla ricognizione di Gabriele D'Autilia sulla relazione tra fotografia e storia⁴². Inoltre, l'approccio dell'analisi del film, in particolare in relazione all'inquadratura e all'immagine, risulta particolarmente efficace per una pratica liminare quale quella in oggetto⁴³.

In generale, la molteplicità di discipline e di approcci dev'essere letta considerando quanto, anche più globalmente, il confronto tra le arti sia particolarmente produttivo per individuare le coordinate di una singola espressione o di un singolo medium. David Company nel suo saggio ipotizza che la stessa definizione di fotografia si sia formata proprio attraverso la comparazione e l'opposizione. Spesso, infatti, è stata considerata nell'ottica della differenza o della somiglianza con il cinema e non solo: con la pittura, la scultura, il teatro e la letteratura⁴⁴. Antonio Costa, riflettendo sulle relazioni tra cinema e arte pittorica, arriva alla più generale conclusione che il raffronto tra le arti sia uno dei temi più interessanti e fecondi della teoria estetica, divenuto addirittura centrale almeno dagli studi di Gotthold E. Lessing⁴⁵. La definizione di fotografia di scena, in particolare, non può che arricchirsi dal dialogo e del confronto tra le discipline.

Per di più, bisogna considerare che, oltre alle riflessioni sui rapporti tra cinema e fotografia, anche le incursioni di una pratica nell'altra sono un territorio molto fecondo e percorso. Company e Di Marino, in particolare, hanno riflettuto su queste esperienze, offrendo un quadro dello sconfinamento tra i linguaggi: dalla *staged photography* al *freeze-frame*, passando per la

⁴² Si rimanda in generale alla Bibliografia, i principali esempi per la teoria della fotografia: Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Parigi, Gallimard, 1980 (trad. it. Di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, 2003); Roland Barthes, *I. L'écriture du visible* in Id., *L'Obvie et l'Obtus*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (trad. it. di vari, *La scrittura del visibile*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 2001); Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Mondadori, 2005; Claudio Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001; Christian Metz, *Photography and Fetish*, «October», Vol. 34, autunno 1985; Rosalind Krauss, *Le photographique*, Parigi, Macula, 1990 (ed. it. a cura di Elio Grazioli, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996); Susan Sontag, *On photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977 (trad. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004).

⁴³ Ancora per la globalità dei riferimenti si veda la Bibliografia, si citano qua i volumi principali relativi all'analisi del film: l'approccio semiotico di Francesco Casetti, Federico Di Chio, *Analisi del film*, Milano, ETAS, 1990 e di Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, *Precis d'analyse filmique*, Parigi, Nathan université, 1992 (trad. it. di D. Buzzolan, *Introduzione all'analisi del film*, Torino, Lindau, 1998); ma anche quello più ampiamente interpretativo di: Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2014; Paolo Bertetto (a cura di), *L'interpretazione dei film: dieci capolavori della storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2016.

⁴⁴ David Company, *Photography and Cinema*, cit. p. 9.

⁴⁵ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., p. 211.

truka o le fotografie nei titoli di testa, fino alle influenze stilistiche tra generi e periodi, così come alla possibilità di considerare come parti di un unico corpus fotografie e film di un medesimo autore⁴⁶. I due studiosi si soffermano anche su quei modelli di rovesciamento della distinzione come le opere *Empire* di Andy Warhol e *La Jétée* di Chris Marker, per citare un paio di esempi paradigmatici di quelle prove artistiche che nel corso dei decenni hanno prodotto nuovi posizionamenti, mettendo in questione una netta distinzione tra le pratiche⁴⁷. Ágnes Pethő sintetizza queste declinazioni di cinema e fotografia nel termine di *photofilmic*, ipotizzando persino una «photofilmic culture», anche a prescindere dalla svolta digitale⁴⁸. Difatti, Pethő riprende l'idea di Victor Burgin di una sostanziale confusione tra la rappresentazione e il suo supporto materiale: «*A film may depict an immobile object even while the film strip itself is moving at 24 frames per second; a photograph may depict a moving object even though the photograph does not move*»⁴⁹. La sua proposta di lettura si fa carico di una dualità effettiva, pur considerando la permeabilità di quest'opposizione e le nuove contemporanee declinazioni di fissità e movimento⁵⁰.

In questo quadro teorico, appaiono di grande utilità le prospettive della cultura visuale e della lente sociologica, da prendere in considerazione in modo da evidenziare i rapporti di dipendenza e i mutamenti della fotografia di scena in relazione ai dispositivi e ai pubblici con cui interagisce, anche contestualmente all'indagine sui paratesti cinematografici⁵¹. Nell'indagine della tesi si prende in considerazione quindi l'approccio dell'antropologia visiva, il focus sulla questione della *materialità* dell'oggetto fotografico come punto di vista

⁴⁶ Cfr. David Company, *Photography and Cinema*, cit.; cfr. Bruno di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit.

⁴⁷ Cfr. Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit., pp. 44-45, pp. 49-50.

⁴⁸ Ágnes Pethő, *Figurations of the Photofilmic*, cit., p. 235.

⁴⁹ Victor Burgin, *The Remembered Film*, Londra, Reaktion Books, 2006, p. 23.

⁵⁰ Ágnes Pethő, *Figurations of the Photofilmic*, cit., p. 235. Per un approfondimento sul tema dualità fissità-movimento si veda anche: Eivind Røssaak (a cura di), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, che contiene anche il saggio di George Baker: *After "Photography's Expanded Field"*, seguito del celebre precedente, come il titolo suggerisce.

⁵¹ Di seguito i principali riferimenti per ogni soggetto. Sui paratesti si fa naturalmente riferimento a: Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 (trad. it. di C.M. Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989). Cultura visuale: alcuni esempi sono i volumi di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016; Fausto Colombo, Ruggero Eugeni (a cura di), *Il prodotto culturale: teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma, Carocci, 2001. Tra cultura visuale, storia, fotografia e tecnica: Robin Lenman (a cura di), *The Oxford companion to the photograph*, Oxford, Oxford University Press, 2005 (edizione italiana a cura di Gabriele D'Autilia, *Dizionario della fotografia*, Torino, Einaudi, 2008); gli atti del convegno *Fotografia e culture visuali del XXI secolo* a cura di Enrico Menduni, Lorenzo Marmo, cit.

privilegiato di una sua propria storia sociale⁵². In riferimento a tali riflessioni, la prospettiva dell'archeologia dei media è fondamentale per la centralità di questioni come la temporalità, la materia e la tecnologia, così come per l'approccio aperto, eclettico e ambiguo della metodologia di ricerca⁵³. In particolare, la fotografia di scena è vista anche come oggetto materiale che può assumere diverse forme (come ad esempio di negativo, di stampa, d'immagine nelle riviste, di riproduzione digitalizzata) e che ha una sua storia, dalla produzione del film all'archivio contemporaneo.

Un esempio è offerto dall'indagine di D'Autilia che riprende la riflessione di Barthes sull'immagine pubblicitaria e fornisce le chiavi di lettura basilari di un'immagine fotografica, evidenziando quali elementi definiscono il messaggio plastico, quello iconico e il rapporto con il testo. Questi elementi sono i punti di partenza nella costruzione di una metodologia d'indagine propria della fotografia di scena, formulata in uno schema metodologico conclusivo del secondo capitolo, che è incentrato sulla storia di decenni Cinquanta e Sessanta e arricchisce le definizioni con le manifestazioni concrete del mestiere⁵⁴.

D'Autilia sottolinea inoltre un altro assunto metodologico su cui si poggia l'indagine: al fine di utilizzare la fotografia come documento storico risulta fondamentale metterla in relazione non solo con altro materiale della stessa natura, ma anche con altri tipi di fonti. Il principio appare un modello interpretativo chiave nell'ottica dell'esame dello scatto di scena, insieme oggetto di storia e documento, e del suo ruolo nel contesto cinematografico, storico e culturale del periodo di riferimento⁵⁵.

⁵² Elizabeth Edwards, Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, Londra New York, Routledge, 2004; Christopher Morton, Elizabeth Edwards, *Photography, anthropology and history: expanding the frame*, Farnham, Ashgate, 2009; Elizabeth Edwards, *Photographs: Material Form and the Dynamic Archive*, in Costanza Caraffa (a cura di), *Photo archives and the photographic memory of art history*, Monaco, Deutscher Kunstverlag, 2011; Serena Tiziana, Caraffa Costanza (a cura di), *Gli archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 106, 2012; Tiziana Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"*, in Francesco Faeta, Giacomo Daniele Fracapane (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, atti del convegno SISF (Noto, 2010), Messina, Norisco, 2013.

⁵³ Cfr. Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (a cura di), *Media archaeology. Approaches, applications, and implications*, Berkeley, University of California Press, 2011; Cfr. Jussi Parikka, *What is media archaeology?*, Cambridge, Malden, Polity, 2012 (trad. it. di E. Campo e S. Dotto, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, prefazione di Ruggero Eugeni, postfazione di Simone Venturini, Roma, Carocci, 2019); Cfr. Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani, *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Milano, Meltemi, 2018.

⁵⁴ Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, cit., pp. 140-144. D'Autilia oltre a Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., fa riferimento anche all'interpretazione di Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Parigi, Nathan (trad. it. di D. Buzzolan, *Introduzione all'analisi dell'immagine*, Lindau, Torino, 1999). (Si veda lo schema metodologico finale: *infra*, par. 2.4)

⁵⁵ Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, cit., p. 129. Per le metodologie adottate in ogni capitolo e l'insieme di documenti presi in esame si rimanda ai singoli capitoli in cui si illustrano fonti e riferimenti.

In conclusione, bisogna ricordare che l'inquadramento teorico della fotografia di scena avanzato in questo capitolo si riferisce a una prospettiva specifica: può in parte valere in generale per lo scatto sul set cinematografico, ma scaturisce soprattutto dalla riflessione sull'esempio prodotto nelle coordinate temporali di ricerca, in relazione cioè al prodotto della prassi propria dell'ambiente socioculturale degli anni Cinquanta e Sessanta. Per questa ragione, ad esempio, si farà riferimento a prerogative della fotografia analogica, senza soffermarsi su tutte quelle questioni che la svolta digitale chiama in causa. Allo stesso tempo, fornire una collocazione teorica per l'immagine di scena italiana degli anni Cinquanta e Sessanta d'ambito cinematografico significa parimenti cercare le coordinate di un oggetto culturale tutt'ora fruito, che influenza pratiche diverse e che si confronta con il film anche in favore dello sguardo dello spettatore contemporaneo⁵⁶.

Risulta necessario, in ultimo, evidenziare che, nonostante i tentativi e le iniziative per ricostruire la storia della pratica, e per quanto alcuni approfondimenti si siano già soffermati su periodi e protagonisti (come il già citato esempio di Grespi sul Neorealismo), in ambito italiano non è ancora stata fornita un'approfondita ricognizione e interpretazione degli anni Cinquanta e Sessanta. Per questo motivo la presente ricerca prova a fornirne un quadro storico-culturale e verificarlo anche attraverso il caso di studio, la cronaca dell'attività dei fotografi di scena sui set di un autore centrale di questi decenni, peraltro per molti versi interessato alle dinamiche intermediali tra fotografia e film: Michelangelo Antonioni⁵⁷.

1.2 Fotogramma e fotografia di scena: due *interruzioni* a confronto

Lo scatto di scena deve la sua diffusione alla facoltà di essere un efficace strumento di promozione del film, rispetto al quale si colloca a margine e non propriamente "all'interno": è

⁵⁶ A questo tema si dedica il quinto e conclusivo capitolo, incentrato sulle mostre di fotografia di scena.

⁵⁷ Fondamentali punti di riferimento per l'analisi del caso di studio saranno anche gli approfondimenti e le letture del cinema di Michelangelo Antonioni (per un elenco completo si rimanda alla Bibliografia). Dai classici, come ad esempio: Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002; Seymour Chatman, *Michelangelo Antonioni or, the surface of the world*, Oakland, University of California Press, 1985; Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni, 1973; Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese Editore, 1990; Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Firenze, La nuova Italia, 1974 e i volumi curati da Carlo Di Carlo. Agli studi più recenti, quali: Aberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Milano, Il Castoro, 2015; Federico Pierotti, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal technicolor ad Antonioni*, Pisa, ETS, 2016; Laura Rascaroli, John David Rhodes (a cura di), *Antonioni. Centenary Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2011; Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Torino, Lindau, 2010. Fino alle esperienze che coinvolgono, nello studio di Antonioni, anche la fotografia e le pratiche contemporanee di valorizzazione del cinema di Antonioni, tra cui il cinema esposto, per le quali si rimanda al quinto capitolo.

legato alla pellicola cinematografica ma può esserne separato e non fa parte della proiezione. Il fotogramma, invece, non può essere estratto dalla pellicola per veicolare l'immagine del film nella carta stampata e mantenere la stessa efficacia che aveva nell'opera cinematografica. Infatti, in estrema sintesi, malgrado ripongano sugli stessi principi chimici e ottici, le differenze tecniche tra macchina fotografica e macchina da presa cinematografica in termini di obiettivi, formati dei negativi e tempi di posa, rendono diversa la resa visiva: non è possibile ingrandire e stampare l'immagine direttamente dal fotogramma del film avendo la stessa qualità della fotografia. Innanzitutto, il primo ostacolo è la cadenza di ripresa di 24 fotogrammi al secondo determina, con un normale otturatore a 180°, un tempo di esposizione di 1/48 di secondo, che arrotondato a 1/50 è comunemente considerato lo standard del tempo di esposizione cinematografico⁵⁸. In fotografia un soggetto in movimento dovrebbe essere ripreso almeno con una velocità di 1/60 di secondo per non avere una sfocatura evidente. La proiezione cinematografica permette di non far percepire la mancanza di nitidezza del fotogramma, ma se questo venisse estratto la perdita di definizione risulterebbe manifesta⁵⁹. Anche la scelta da parte del fotografo dei formati e degli obiettivi adatti alla stampa fotografica conduce a un risultato molto diverso. Si consideri ad esempio il formato standard panoramico 35 mm con proporzioni 1,85:1: i fotogrammi sono di 21.95 mm x 16 mm⁶⁰. Mentre per la fotografia si deve prendere in considerazione il medio formato del rullo 120 e il piccolo del 135, che conobbero una grande diffusione nei decenni in esame: di norma il primo ha prevalentemente misure di negativi di circa 6 x 6 cm e il secondo di 24 x 36 mm⁶¹. Infine, si valuti il diverso utilizzo degli obiettivi rispetto a un medio formato: per i film in 35 mm sono considerati "normali", la cui lunghezza focale corrisponde circa alla diagonale del formato della pellicola, obiettivi con focale 50 mm, mentre per il 6 x 6 cm si può pensare a un 80 mm⁶².

Nonostante la fotografia analogica permettesse un risultato migliore per la stampa, alcuni registi optarono comunque per il procedimento di fotogrammatrice piuttosto che lasciare all'obiettivo di un altro professionista il compito di realizzare le immagini per veicolare il film nell'apparato promozionale. Stanley Kubrick, ad esempio, è tra coloro che prediligevano la fedeltà del fotogramma. Per *2001 Odissea nello spazio* decise per una combinazione di fotogrammi e scatti

⁵⁸ Blain Brown, *Cinematography*, Burlington, Elsevier Science, 2002 (trad. it. di R. Cruciani, *La fotografia nel film. Vol. II*, Roma, Dino Audino Editore, 2004, p. 33).

⁵⁹ Blain Brown, *Cinematography*, cit. (trad. it. di R. Cruciani, *La fotografia nel film. Vol. I*, Roma, Dino Audino Editore, 2004, pp. 77-78).

⁶⁰ Blain Brown, *La fotografia nel film. Vol. II*, cit., 2004, p. 219.

⁶¹ Cfr. Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, p. 248; Cfr. Ansel Adams, con la collaborazione di Robert Baker, *The camera*, Boston, Little, Brown and company, 1982 (trad. it. di M. Marinucci, *La fotocamera*, Bologna, Zanichelli, 1989, p. 10, pp. 21-22).

⁶² Blain Brown, *La fotografia nel film. Vol. I*, cit., pp. 67-68; Ansel Adams, *La fotocamera*, cit., pp. 55-56.

di scena. Nel suo lavoro su questo set, il fotografo Keith Hamshere si definiva emblematicamente come il migliore amico dell'operatore. Per *Barry Lindon* Hamshere si limitò addirittura alla mera selezione dei fotogrammi. Kubrick pretendeva inoltre, a scapito della tempestività della strategia promozionale, di attendere la fine del film per dare alle stampe questo materiale⁶³. Girati in 70 mm, per di più con un'attenzione particolare alla componente fotografica, i fotogrammi di queste opere sono sicuramente più adatti all'ingrandimento rispetto a quelli di un generico film in 35 mm. Da *2001 Odissea nello spazio* in poi, Kubrick cercò nella fotogrammatrice il procedimento per mantenere il controllo dell'apparato visuale connesso al film, del materiale promozionale. Non a caso, durante la lavorazione di *Shining* Kubrick addirittura non volle la partecipazione di un fotografo di scena, come ricorda il suo direttore della pubblicità Julian Senior⁶⁴. Il fatto che il regista statunitense pianificasse attentamente la campagna pubblicitaria dei propri film testimonia l'importanza per l'autore dell'aderenza dell'apparato promozionale all'immaginario del film.

La fiducia nella fedeltà del fotogramma fornisce un saggio dell'interpretazione di Kubrick di questa particella e della fotografia di scena. Il regista dimostra di vedere nello scatto sul set un'indipendenza di sguardo che non può dirigere, una prova autonoma che si discosta dal film. Nell'ingrandimento del fotogramma, pur con i suoi limiti tecnici e il vuoto rispetto al prima e al dopo, Kubrick riconosce invece la propria visione e l'esatta costruzione dell'inquadratura. La volontà di controllo ferreo sul materiale connesso al film è forse da ricondurre anche alla sua sensibilità alla fotografia maturata durante l'attività di fotoreporter negli anni Quaranta per la rivista «Look»⁶⁵. Esaminando il lavoro del 1949, *Prizefighter*, un fotoracconto su un pugile professionista realizzato da Kubrick per il periodico, Campany individua nelle immagini del *boxeur* alle prese con la preparazione del match stilemi da film noir, una drammaticità da fotografie di scena. L'impressione è tra l'altro significativa alla luce del suo primo film, il corto documentario *The Day of the Fight* (1951) sul medesimo soggetto⁶⁶. In ogni caso, la preferenza di Kubrick per il processo di fotogrammatrice mette in evidenza alcune delle tensioni e delle ambiguità relative al discorso su fotografia di scena e fotogramma.

⁶³ Walter Moser, *Film stills. Photographs between Advertising, Art, and Cinema*, cit., pp. 13, 21; Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit., p. 166.

⁶⁴ Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit., p. 166.

⁶⁵ Sull'attività di Stanley Kubrick per la rivista «Look»: cfr. Philippe D. Mather, *Stanley Kubrick: Photography and Film*, «Historical Journal of Film Radio and Television», vol. 26, n. 2, giugno 2006, pp. 203–214; Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit., pp. 116–117; David Campany, *Photography and Cinema*, cit., pp. 83–84.

⁶⁶ David Campany, *Photography and Cinema*, cit., p. 83.

Il caso di Kubrick e la sua rilettura ad opera di Company sono uno spunto per il recupero di un contributo teorico ancora oggi stimolante: lo speciale dedicato negli anni Settanta dai «Cahiers du cinéma» alla «photo de film», in cui uno dei temi centrali era stato lo scarto *espressivo* della fotografia di scena rispetto al fotogramma, secondo una riflessione teorica piuttosto che tecnica. In questa valutazione, lo scatto sul set era declinato prevalentemente nell'accezione meramente di scena, cioè l'immagine realizzata all'interno della cornice della finizione filmica. Pierre Zucca, professionista francese del mestiere, conosciuto per aver lavorato con i grandi autori degli anni Cinquanta e Sessanta (per di più artefice di una riflessione teorica sulla pratica), presentava un saggio in questo numero speciale della rivista, *Signe de mort et signe de vie*, che descriveva la fotografia di scena come immagine del film specifica e immediatamente identificabile⁶⁷. Essa non richiede il soccorso («*le secours*») di altre immagini, della serie e della durata. Il fotogramma, al contrario, esiste proprio in funzione della successione e del suo sviluppo nel tempo, per giunta non silenzioso, ma sonoro. Zucca insisteva nel saggio sull'impossibilità di scorporare la particella fotogrammatica dal flusso filmico e ottenere un'immagine efficace e individuale: è un frammento pensato per essere proiettato insieme ad altri frammenti⁶⁸. Inammissibile, dunque, estirparlo dalla natura performativa del film, dalla componente sonora e dal fuoricampo, trattasi di quella che Deleuze avrebbe definito un'«immagine-movimento»⁶⁹.

Mentre la fotografia di scena viene realizzata appositamente per materializzare nell'immagine fissa, fotografica, elementi che dovrebbero coincidere con la sintesi del contenuto diegetico, della poetica del film o della narrazione della produzione sul set, il fotogramma nasce *con e per* il flusso audiovisivo. Bisogna sottolineare che la singola fotografia di scena è pur sempre realizzata all'interno di un gruppo di immagini, quelle eseguite dal fotografo di scena, e con questo si relaziona. Tuttavia, il suo rapporto con la serie si mostra libero e mutevole, mentre quello del fotogramma è obbligato. In questo senso è possibile ritenere valida la distinzione di Zucca e attribuire alla fotografia di scena uno statuto che le permette di non assorbire interamente la sua identità nel film come avviene per la particella fotogrammatica. Risulta quindi calzante la distinzione di Roland Barthes che nel suo celebre *La chambre claire* del 1980

⁶⁷ Oltre al saggio in questione: Pierre Zucca, *Signe de mort et signe de vie*, in Alain Bergala (a cura di), *Cahiers du cinéma: spécial photos de film*, cit.; Zucca parla del suo mestiere anche in: Pierre Zucca, *Images du cinéma: photographies de plateau*, Parigi, A. Moreau, 1980; Christian Lallier (a cura di), Pierre Zucca, *Zucca photographe de plateau*, «Le photographe», n. 1384, luglio-agosto 1981.

⁶⁸ Pierre Zucca, *Signe de mort et signe de vie*, cit., p. 3; ma anche in: Christian Lallier (a cura di), Pierre Zucca, *Zucca photographe de plateau*, cit., pp. 69-70.

⁶⁹ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Parigi, Les éditions de minuit, 1983, p. 22 (trad. it. J.P. Manganaro, *L'immagine in movimento*, Milano, Ubulibri, 1984).

univa fotografia e cinema per la condivisione della stessa *materia*, ma le separava proprio attraverso il grado di *dipendenza*: il cinema è costituito dalla stessa sostanza della fotografia ma questa viene trattata in un modo diverso, in quanto nel film «è sospinta, trascinata verso altre visioni», il fotografico è pertanto «proteso»⁷⁰.

L'articolo immediatamente successivo all'interno dello *Spécial* dei «Cahiers du cinéma» si interrogava ancora sulla relazione tra fotografia e fotogramma, in esso Claudine Paquot sembrava voler illustrare la riflessione di Zucca con un esempio, in grado dimostrare la proprietà della particella fotogrammatica di assumere senso solo in relazione alla serie e alla proiezione. Paquot ricorreva come prova a un fotogramma di *La terra* di Aleksandr Dovženko: isolato dalla successione, questo sembra suggerire uno stato di dolore e angoscia della donna ritratta, mentre inserito nel flusso filmico rivela un significato completamente diverso, si tratta a ben vedere della scena del risveglio sensuale di una donna all'alba⁷¹. Paquot evocava dunque il potere sovversivo del fotogramma: nel momento in cui sfugge al controllo del movimento, alla coercizione dello scorrere della bobina, ha allora la facoltà di ribellarsi alla stessa volontà del film⁷².

È ben noto l'ossimoro proposto da Barthes: riflettendo su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn, il semiologo francese arrivava alla conclusione che nel fotogramma risiede addirittura il filmico. Barthes proponeva il trasferimento del montaggio nel frammento: la particella fotogrammatica è la traccia in cui può essere colto il film perché si prende gioco della temporalità filmica istituendo una lettura libera⁷³. Riflettendo sul fotogramma proponeva pertanto l'idea di una liberazione da una costrizione, un *prendersi gioco* del film, in particolare del suo dispiegarsi nel tempo, cioè una temporalità lineare, che vincola a una lettura obbligata⁷⁴. Anche Susan Sontag, seppur constatasse al contrario l'impossibilità di cogliere il film nel fotogramma, aveva già teorizzato in *On Photography* (1977) una sovversione, una contraddizione da parte dello stesso rispetto alla forma del film, che paragonava precisamente al rapporto della fotografia con il reale: un'interruzione, un indugio sul fluire del tempo⁷⁵.

Il confronto con la particella fotogrammatica evidenzia allora il rapporto ambiguo e carico di tensioni della fotografia di scena con l'opera cinematografica: le relazioni intermediali

⁷⁰ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 90.

⁷¹ Claudine Paquot, *La jeune femme, poitrine découverte...*, in Alain Bergala (a cura di), *Cahiers du cinéma: spécial photos de film*, cit., p. 8.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Roland Barthes, *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 60-61.

⁷⁴ Ivi, p. 61.

⁷⁵ Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977 (trad. it di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004, p. 72).

influenzano le modalità con cui può essere documento o veicolo della poetica filmica. Si pensi al paragone con la fotografia di scena d'ambito teatrale, da cui in parte questo mestiere deriva. Da una parte, lo scatto di scena teatrale può essere ricondotto alla cronaca dell'evento, legato com'è all'effimera performance di un momento preciso e intrinsecamente indissolubile dal suo ruolo documentale⁷⁶. Dall'altra parte, la pratica in campo cinematografico è allo stesso tempo la testimonianza di un momento creativo preciso, la produzione sul set, e anche di un altro oggetto artistico seriale, qualcosa che permane e ritorna a ogni proiezione. A differenza della fotografia di scena teatrale, allora, quella cinematografica, oltre ad essere costituita dalla stessa *materia* del suo soggetto, ha un singolare ruolo documentario perché attesta qualcosa che continua a permanere in altra forma⁷⁷. Rispetto al fotogramma, invece, sia mantiene un'autonomia e libertà di relazione con la serie nei diversi contesti in cui è fruita, sia assume un ruolo di testimonianza inedito.

Zucca, confrontando il prodotto della sua professione con il fotogramma, arrivava a definire quest'ultimo come «la trace d'un film disparu et me communiquait le sentiment d'une perte irremplaçable», mentre la fotografia di scena lo rassicurava, in relazione al film, «sur la certitude de son existence» e lo convinceva «de son éternité»⁷⁸. Nella comparazione tra scatto sul set e fotogramma, per riprendere qui l'idea di morte barthesiana, si può dire che venga individuata nella fotografia di scena la capacità di affermare l'esistenza del film ed eternizzarlo: un «è stato» *attivo*⁷⁹. Nel fotogramma coglieva invece la traccia dell'«è stato» che non è più: una particella che non ha *vita* al di fuori della proiezione.

La riflessione sul rapporto tra fotografia e morte è ricorrente nel dibattito teorico. Christian Metz nel suo celebre saggio *Photographic and Fetish* (1985) sottolineava che la natura mortuaria dell'oggetto rappresentato è comune a fotografia e cinema ma, mentre ritiene che la prima ne fornisca, in virtù della sua *stillness*, una versione «*dead as being dead*», per lo studioso il cinema darebbe una «sembianza di vita» (*semblance of life*) alla morte grazie all'attitudine all'illusione dello spettatore⁸⁰. Nel momento in cui Pierre Zucca ribalta questo confronto, scopre nella fotografia di scena, in opposizione al fotogramma, un'eternizzazione del cinema, forse proprio perché conserva i germi di quella parvenza di vita che il film, secondo Metz,

⁷⁶ Sullo statuto della fotografia di scena d'ambito teatrale si veda la riflessione di Dante Cappelletti, *I complessi legami tra fotografia e scena. Quando l'istante e l'infinito dialogano insieme* in AA.VV., *Speciale Teatro e fotografia. L'eternità e l'attimo nella foto di scena*, «Il dramma», n. 1-2, gennaio-febbraio 1982, p. 7.

⁷⁷ La riflessione sul ruolo documentario della fotografia di scena è ripresa nell'ultima parte di questo capitolo che indaga la relazione dello scatto sul set con la temporalità, *infra*, par. 1.5.

⁷⁸ Pierre Zucca *Signe de mort et signe de vie*, cit., p. 6.

⁷⁹ L'«è stato» è la nota formula elaborata da Barthes in *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit.

⁸⁰ Christian Metz, *Photography and Fetish*, «October», Vol. 34, autunno 1985, p. 84.

restituisce all'oggetto morto. Non estratta dalla serie da cui dipende (come il fotogramma, reduce da una perdita), la fotografia di scena è piuttosto un'opera autonoma di sintesi della poetica del film, per questo in grado di eternizzarlo. Inoltre, per Metz la fotografia aveva valore di «reliquia» perché conserva in sé l'assenza nel fuoricampo⁸¹. Possiamo allora azzardare l'ipotesi che la fotografia di scena per Zucca abbia rappresentato un «è stato» eternizzato in quanto *reliquia* del film: porta con sé l'allusione intrinseca a una *manca*za. Il fotogramma estratto dal flusso filmico invece comporta piuttosto una *perdita*. In sintesi: nell'ottica dell'affezione feticista così come Metz la formula, la fotografia di scena è per il cinema ciò che la fotografia stessa è per la realtà in genere. Lo scatto realizzato sul set conserva cioè un'indipendenza che gli consente di fornire una parvenza di vitalità al film, mentre il fotogramma si mostra come mero frammento, lembo spogliato dalla dinamicità dell'opera. Infine, per comprendere la differenza sostanziale tra le due tipologie di immagini fisse, si deve sottolineare anche le diversità nello «*staging process*»⁸²: da un lato il regista o il direttore della fotografia compongono una messa in scena in favore del movimento, di cui il fotogramma resta solo una componente, dall'altro il fotografo di scena cerca l'immagine adatta per la rappresentazione statica. Il fotogramma estratto e decontestualizzato è un'immagine fissa che è stata però pensata per il movimento, non gode di una costruzione propria ma fa parte della realizzazione di una scena girata.

Le fondamentali indagini sui rapporti tra cinema e fotografia citate in questo paragrafo, conducono a pensare al fotogramma come radicalmente differente rispetto alla fotografia di scena: se isolato può costituire un tradimento sovversivo del film, perde significato o assume significati altri e, a parere di Zucca, manca persino delle qualità per farsi feticcio del film, prerogative che la fotografia di scena, con la sua tensione tra autonomia e dipendenza, tra spettro cinematografico e corporeità fotografica, fornisce invece alle mani del cinefilo. L'ambiguità dello scatto di scena è pertanto in quest'ottica la facoltà che le permette di *parlare* del film, di essergli fedele pur restando un oggetto differente. In conclusione, per quanto possa essere legata all'opera cinematografica e alle altre immagini della raccolta fotografica realizzata sul set, la fotografia di scena conserva singolarmente il suo potere espressivo e proprio grazie alla sua autonomia non tradisce, non si ribella al film, ma gli restituisce vitalità.

⁸¹ Ivi, pp. 86-87.

⁸² Sullo «*staging process*» si veda: Klaus Albrecht Schröder, Alexander Horwath, *Foreword in Film Stills*, catalogo della mostra a cura di Walter Moser, cit., p. 9.

1.3 La fotografia di scena come paratesto. I circuiti del prodotto culturale

L'autonomia della fotografia di scena e il suo rapporto di (in)dipendenza dal film possono essere ricondotti alla logica del paratesto teorizzato da Gérard Genette: lo scatto realizzato sul set rientra effettivamente in quell'insieme di produzioni che accompagnano l'opera nella sua presentazione al mondo, nella sua ricezione e nel suo consumo⁸³. Com'è noto, lo stesso Genette ipotizzava l'applicazione del concetto di paratesto ad altre arti oltre alla letteratura, tra cui il cinema⁸⁴. Le «*seuils*» genettiane si collocano al contempo dentro e fuori, «*vestibule*» del testo: così anche la fotografia di scena si situa nell'anticamera del film⁸⁵. Spesso proprio materialmente collocato nell'atrio dell'esercizio cinematografico, prima dell'ingresso nella sala buia, lo scatto realizzato sul set nelle sue diverse declinazioni, funzioni e utilizzazioni può inquadrarsi efficacemente come anticipo o assaggio del film, senza un limite rigido tra il dentro, il testo, e il fuori, inteso come discorso esterno sull'opera⁸⁶. Non potrebbe esistere senza il film, ma si colloca inevitabilmente anche all'*esterno* dello stesso: sfrutta un linguaggio autonomo, la fotografia e, come giustamente evidenzia Barbara Le Maître, costituisce l'unico contributo tecnico non determinante e non presente nel risultato del film in quanto tale⁸⁷. Anche qualora il nome del fotografo sia presente nei titoli di testa della pellicola, il suo lavoro non è comunque fruibile nel momento della proiezione. Il professionista si situa appunto nell'insolita posizione di fare parte della troupe e tuttavia influenzare, creare e modificare un discorso fuori dal film. Possiamo allora collocare la scatto di scena nella definizione di «epitesto», categoria pertinente in genere per quei prodotti paratestuali cinematografici tesi a «sedurre» lo spettatore, a invitarlo alla visione, e che connota con un criterio spaziale il paratesto non materialmente annesso all'opera: «*anywhere out of the book*»⁸⁸. L'immagine di scena si posiziona difatti in uno spazio *altro* rispetto all'oggetto-film: circola e viene fruita in un modo potenzialmente indipendente. Il prodotto realizzato dal fotografo di scena è mediato da una serie di figure e organismi: intermediari che hanno la facoltà di selezionare le fotografie che vengono diffuse, il medium

⁸³ Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 7.

⁸⁴ Ivi, pp. 373-374.

⁸⁵ Ivi, p. 8.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Barbara Le Maître, *Le photographe du film, une histoire de décentrement*, cit., p. 137.

⁸⁸ Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 316. Sulla distinzione tra peritesto ed epitesto cinematografico e sull'applicazione al film della ricerca d'ambito letterario di Genette si veda tra gli altri: Bruno Di Marino, *Ai margini della finzione. Per un'analisi dei titoli di testa e di coda*, «Bianco e Nero», n. 1/2, gennaio 2000; Valentina Re, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Udine, Campanotto, 2006.

che le ospita, le modalità d'integrazione ad altre immagini, testi, dispositivi⁸⁹. Anche gli scatti non selezionati per la promozione possono ugualmente rivolgersi a qualcuno: conservati in un archivio, sfruttati per volumi anche posteriori di decenni rispetto al film, custoditi tra i collezionisti e, magari, esposti in qualche mostra. La fotografia di scena si adatta in definitiva a canali diversi e si indirizza, piuttosto che meramente allo spettatore cinematografico, a quello che Genette definiva estesamente un «pubblico», il quale può anche non fruire dell'opera filmica⁹⁰. Di norma, si sottopone cioè alla visione di una massa eterogenea e variabile di soggetti, non per forza corrispondente alla platea spettatoriale del film, anche se spesso i due soggetti coincidono. Questi pubblici, inoltre, mutano radicalmente a seconda delle funzioni, delle tipologie e delle destinazioni dell'immagine.

Lo scatto di scena propone così un messaggio che può essere persino diverso rispetto all'opera di riferimento, o comunque in grado di collocarsi all'interno di altri discorsi. Si pensi ad esempio alle fotografie iconiche, immediatamente riconoscibili anche fra coloro che non hanno visto la pellicola a cui alludono: non riguardano soltanto il film, ma presentano all'osservatore veri e propri fenomeni socioculturali. Per esempio, i celebri scatti realizzati da Pierluigi Praturlon ad Anita Ekberg nella Fontana di Trevi durante le riprese di *La dolce vita* e le stesse immagini che hanno ispirato il film (e in particolare la scena in questione) immortalate dal paparazzo durante una notte romana, possono essere viste alla stregua di immagini iconiche di un particolare mondo, quello della *dolce vita* della Capitale tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e offrono l'esempio di una sovrapposizione tra cronacamondana e reportage dal set⁹¹.

L'ottica socio-semiotica di Ruggero Eugeni sul paratesto cinematografico aiuta a meglio comprendere l'inquadramento della fotografia di scena all'interno della paratestualità. «Per un verso esso [il paratesto, *N.d.R.*] vive attivando un sapere intertestuale definito dal testo o dai testi filmici cui fa riferimento. Per altro verso, però, il paratesto cinematografico *intreccia il sapere intertestuale del film con altri saperi*, spesso intertestuali, talvolta storici e quotidiani; e questi saperi “altri” introdotti dal paratesto *possono non essere quelli attivati dal film*»⁹². Eugeni approfondisce inoltre come il sapere metatestuale costruito dal paratesto pervenga addirittura a

⁸⁹ Per un'indicazione dettagliata si veda il capitolo secondo nella parte relativa alle declinazioni, funzioni e destinazioni della fotografia di scena, *infra*, par. 2.1.

⁹⁰ Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 317.

⁹¹ Il racconto dell'episodio è presentato in: Pierluigi. *Un fotografo sul set*, catalogo della mostra (Cesena-Pordenone, 2002), a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, Cesena, Il ponte vecchio, 2002, p. 12. Un approfondimento (anche più in generale, sulla fotografia di scena di *La dolce vita*) è realizzato nel capitolo 2: *infra*, par. 2.3.

⁹² Ruggero Eugeni, *Film, sapere e società*, Milano, Vita e Pensiero, 1999, p. 68.

influenzare il testo filmico: lo filtra, crea atteggiamenti di visione che possono incidere sull'interpretazione dell'opera.

La fotografia di scena intreccia il suo significato alle logiche di produzione e di promozione, alla sua stessa destinazione d'uso (riviste, brochure, apparati di volumi, esercizi cinematografici), ai fenomeni sociali e culturali con cui interagisce, così come allo specifico del linguaggio fotografico. Crea pertanto un prodotto altro rispetto al film, che può anche orientarne la visione e la decodificazione. Potremmo allora ricondurre lo scatto sul set a «il documento e il luogo di elaborazione di determinati atteggiamenti di consumo e di interpretazione socialmente differenziati»⁹³. Non soltanto esso traduce la poetica filmica, ma restituisce anche la ricezione della stessa nel contesto socioculturale, che in quest'ottica può comprendere anche l'impiego dello scatto nell'indagine dello studioso di cinema.

La fotografia di scena, inoltre, muta significativamente a seconda del canale mediale attraverso cui è veicolata, presentando un'ampia varietà di possibili impieghi: dai diversi tipi di carta stampata, alle sale, ai nuovi inediti riutilizzi. Il suo «*anywhere out of the text*» è molto vasto e variabile e con esso mutano anche i saperi che attiva, il tipo di documentazione che produce, l'atteggiamento di fruizione o il filtro interpretativo che l'osservatore può applicare.

Come sottolinea Gabriele D'Autilia, la fotografia, inserita nei diversi sistemi mediali, assume in generale un significato diverso, sia come fonte che come agente, entrando in relazione con altri messaggi, con il meccanismo complesso di ogni medium e, spesso, con testi che mirano a orientarne la lettura: si introduce cioè in un sistema complesso di significati⁹⁴. Lo scatto di scena si colloca in questa rete mediale innanzitutto perché la sua funzione originale e primaria è quella promozionale: si può situare sulla soglia tra la realizzazione e la documentazione del film e l'intenzionalità del messaggio della fotografia pubblicitaria, che come ricordava Barthes è «*franca*», i cui segni «sono pieni, formati in vista della migliore lettura possibile»⁹⁵. Allo stesso tempo, la fotografia di scena documenta il set anche con un occhio cronachistico, in particolare quando si manifesta come immagine per la stampa.

Materiale promozionale o di cronaca, lo scatto di scena è in sostanza un «prodotto culturale» secondo l'accezione delineata da Eugeni di «luogo di sedimentazione, di espressione, di diffusione e di rafforzamento di conoscenze, credenze, atteggiamenti, valori, norme propri di una società o di una sua porzione»⁹⁶. L'oggetto in questione richiede di essere indagato quale

⁹³ Ivi, p. 69.

⁹⁴ Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, cit., p. 53.

⁹⁵ Roland Barthes, *Retorica dell'immagine*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 23.

⁹⁶ Ruggero Eugeni, *Introduzione. L'analisi del prodotto culturale: oggetti, approcci, nodi*, in Fausto Colombo, Ruggero Eugeni (a cura di), *Il prodotto culturale: teorie, tecniche di analisi, case histories*, cit., p. 28.

prodotto culturale che si modifica nel tempo, con le evoluzioni dei periodi di riferimento: ciò vale sia per la produzione (i diversi momenti storici in cui le fotografie sono state realizzate) sia per la fruizione (le modalità con cui vengono o venivano trasmesse). Ad esempio, si consideri, come sottolinea efficacemente Raffaele De Berti, quanto nel periodo in esame i film e i rotocalchi, ma più in generale i discorsi epitetuali, non soltanto si influenzassero a vicenda ma favorissero anche il consumo e la diffusione reciproca⁹⁷.

I mutamenti della fotografia di scena come prodotto culturale possono essere anche ricondotti al problema dell'originale, alla variabilità del supporto, alle relazioni sociali che implicano gli oggetti fisici in cui si materializza: le istanze a cui vengono dedicati gli studi di antropologia visiva e sociologici di Elizabeth Edwards interessano fortemente lo scatto di scena⁹⁸. La questione assume infatti nuove risonanze per la produzione fotografica realizzata sul set: la singola immagine, dotata di un'instabilità costitutiva, attraversa nel suo percorso di "vita" diversi processi e può essere tanti oggetti. L'idea di *délocalisation* proposta da Le Maître riguarda anche questo aspetto materiale⁹⁹. La fotografia di scena è caratterizzata da una fondamentale mutevolezza, la sua superficie visuale si adatta già in origine a diversi supporti: dalle stampe all'inserimento negli articoli di giornale o di rotocalco, passando per le fotobuste e altro materiale promozionale¹⁰⁰. L'attenzione alla fotografia come oggetto sociale e alla materialità permea la conclusione di Tiziana Serena che sintetizza emblematicamente il rapporto fotografia/fotografie:

I termini della coppia li intendo come non separabili come il recto e il verso di un foglio: da un lato, vi troviamo la fotografia con la sua immagine e la sua capacità di connettere il presente al passato grazie ad una generica, quanto condivisa, attitudine sociale ad interpretarla sulla base della sua veridicità; dall'altro lato, le fotografie: la predisposizione della fotografia a costituirsi in serie, in strati di aggregazione e in sedimentazioni, ma anche in copie e multipli¹⁰¹.

La categoria di paratesto, e in particolare di epitesto, aiuta a inquadrare la fotografia di scena e il suo rapporto con il film. In quanto prodotto promozionale non può che rimandare all'opera cinematografica in cui essa si realizza: il suo scopo primario è in effetti di presentarla e

⁹⁷ Raffaele De Berti, *La stampa popolare e il cinema*, in Fausto Colombo, Ruggero Eugeni (a cura di), *Il prodotto culturale*, cit., p.79.

⁹⁸ Si veda in particolare: Elizabeth Edwards, *Photographs: Material Form and the Dynamic Archive*, cit.; Elizabeth Edwards, Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, cit.

⁹⁹ *Supra*, par. 1.1.

¹⁰⁰ Il tema verrà ripreso nel quinto capitolo nell'indagine sull'Archivio Enrico Appetito e sulla mostra *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964* (infra, cap. 5).

¹⁰¹ Tiziana Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"*, cit., p. 34.

invogliare alla visione. La posizione liminare tra il dentro e il fuori, però, rende conto dell'ambiguità di un oggetto che, pur essendo intimamente relato al film, viene condizionato e orientato di volta in volta da discorsi storici e sociali diversi. La fotografia di scena ha un proprio sguardo, presenta un'autonomia di circolazione e pertanto va messa in relazione a un insieme di fattori oltre al film. In quanto epitesto e prodotto culturale, il suo studio e la sua interpretazione devono perciò essere confrontati con tutti quei documenti che descrivono l'opera cinematografica e fotografica, le condizioni di lavorazione, il contesto socioculturale e il supporto materiale di circolazione e fruizione della fotografia.

1.4 La fotografia di scena e il fuoricampo

Il rapporto tra interno-esterno investe in modo diretto la fotografia di scena che ha nel rapporto col *fuoricampo* uno dei suoi elementi definitivi. È Christian Metz tra i primi a individuare, come già sottolineato, nell'assenza propria della categoria di fuoricampo il requisito che fornisce allo scatto il valore di «reliquia»¹⁰². Il rapporto con il fuoricampo è la prima lente attraverso cui osservare la tensione tra la coincidenza e lo scarto che caratterizza la fotografia di scena in relazione al film.

Riflettere sul fuoricampo cinematografico comporta innanzitutto considerare la celebre visione di André Bazin: la cornice dello schermo funziona come «*cache*»¹⁰³. Lo schermo, secondo Bazin, è uno spazio centrifugo i cui limiti si prolungano verso l'universo, antitetico rispetto allo spazio centripeto della pittura, immagine contrapposta alla realtà dalla cornice che la inquadra e che produce solo all'interno del quadro uno spazio contemplativo¹⁰⁴.

L'individuazione dell'allusione a ciò che non è in campo, di un centro di gravità esterno al quadro che attira sguardi e tensioni, come caratteristica dirimente della «*photo de film*» rispetto alla «*photographie "normale"*», era condivisa anche da Pascal Bonitzer sulla scia di Bazin¹⁰⁵. Bonitzer offriva dunque un indizio fondamentale sulla fotografia di scena: la sua ambiguità chiama in causa il fuoricampo in senso ampio, da una parte il film stesso e dall'altra ciò che la pellicola esclude.

¹⁰² Christian Metz, *Photography and Fetish*, cit., pp. 86-87.

¹⁰³ André Bazin, *Peinture et cinéma*, in Id., *Qu'est-ce que le cinéma*, cit., p. 188.

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*.

¹⁰⁵ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*, Paris, Gellimard-Cahiers du Cinéma, 1982, pp. 97-98.

Concepiva lo schermo diversamente da una cornice, come una maschera (sempre traduzione di *cache*) anche Roland Barthes: il dialogo con il fuoricampo consente uno sconfinamento che nell'immagine fissa, immobile proprio perché cessa di essere nei suoi bordi, non è possibile. Il «campo cieco» permette al personaggio o alla scena di continuare a vivere fuori dall'immagine, mentre nella maggior parte delle fotografie, denotate dal solo *studium*, si produce una chiusura: «tutto ciò che accade all'interno della cornice muore incondizionatamente appena al di là di questa»¹⁰⁶. Il *punctum* è allora l'elemento che sottrae lo scatto alla sua fissità, che crea un «campo cieco» in maniera «fantasmatica»: lo *spectrum* ha così una vita fuori dai bordi, nell'immaginario. Per questo Barthes definiva il *punctum* «una specie di sottile fuori-campo, come se l'immagine proiettasse il desiderio al di là di ciò che essa dà a vedere»¹⁰⁷. Dunque, supponendo che la fotografia abbia una cornice, una struttura conclusa (all'opposto dello schermo che è costituzionalmente in grado di trascinare i confini), è soltanto quando fa appello all'immaginario, quando punge l'osservatore, che anche lo scatto è capace di avere un «fuoricampo».

La fotografia di scena introduce naturalmente ulteriori elementi di complessità: il *punctum* della stessa è identificabile in quella traccia di cinema che questa reca in sé ma che emerge nell'assenza, cioè l'imprescindibile legame con l'immagine in movimento, con una rappresentazione altra e, persino, con l'immaginario dello spettatore filmico. Il dialogo dello scatto di scena con il fuoricampo si fonda sul richiamo al repertorio d'immagini del cinema in genere: relativo tanto alle costruzioni finzionali del fruitore in rapporto alla diegesi del film, quanto (come ricorda Moser) a uno statuto generico di spettatore cinematografico con delle attese specifiche e un apparato culturale e di ricezione peculiare. Inoltre, come osserva Le Maître, la fotografia di scena mostra prelievi di memorie ignote che l'osservatore ricollega e inserisce all'interno del proprio bagaglio d'immaginazione¹⁰⁸. Pertanto, in primo luogo il *punctum* dello scatto di set è rintracciabile nel fuoricampo, inteso come il riferimento della fotografia a diversi e stratificati immaginari.

In secondo luogo, il confronto dello scatto di scena con la sequenza filmica mette in evidenza le differenze del rapporto con i margini. Jacques Aumont nella sua indagine sulle relazioni intermediali tra il cinema e la pittura riflette sulla categoria di «cornice» nel cinema e nella fotografia: la natura dei bordi sarebbe, nella sua riflessione, universale per entrambi i linguaggi,

¹⁰⁶ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., pp. 56-58.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Si fa riferimento alla mappatura iniziale, *supra*, par. 1.1 (Walter Moser, *Film Stills. Photographs between Advertising, Art, and Cinema*, cit., pp. 21-26; Barbara Le Maître, *Punctum, musée imaginaire, et autres fables d'images*, cit.).

superando l'idea baziniana di un fuoricampo che solo nel cinema consente la narrazione e interpretando piuttosto come differenze stilistiche gli accorgimenti messi in atto per affrontare gli «effetti di cornice»¹⁰⁹.

A prescindere dalle diverse interpretazioni, il fuoricampo cinematografico fornisce all'immagine filmica un rapporto diverso con i suoi *limiti*, e la fotografia di scena impiega gli espedienti propri del medium per rendere gli «effetti di cornice», pur veicolando un contenuto cinematografico. Lo scarto tra fotografia di scena e film nell'affrontare il margine e il fuoricampo può essere applicato generalmente all'intera pellicola cinematografica o esclusivamente a parti, immagini, relazioni di montaggio e inquadrature. Per l'esame di questo rapporto, bisogna prendere in considerazione le fondamentali riflessioni e schematizzazioni di Noël Burch e Francesco Casetti sullo spazio-tempo del fuoricampo della sequenza cinematografica¹¹⁰. La fotografia di scena si può relazionare con i sei spazi del fuoricampo, che può a sua volta essere considerato concreto e immaginario, visivo e sonoro, passivo e attivo. Prendiamo ad esempio il sonoro: in questo caso lo scatto sul set può evocare e in qualche modo dialogare con un suono *off* o addirittura *over*, pur senza poterli materializzare, oppure potrebbe richiamare un fuoricampo fluttuante nel film, cataforico o anaforico, producendo in ogni caso effetti inediti rispetto alla sequenza filmica. La fotografia di scena si confronta cioè con il fuoricampo in un modo altro rispetto al film, ma in una maniera comunque intimamente connessa a quella delle sequenze cinematografiche.

In aggiunta, la fotografia di scena può attivare un nuovo fuoricampo, che ha che fare con quello della pellicola cinematografica ma in qualche modo se ne discosta: si potrebbe definire il suo simulacro. Ad esempio, lo scatto potrebbe anche sottintendere oltre l'immagine una scena, un'inquadratura che prima, nel film, non costituiva un fuoricampo ma è costruita direttamente dalla scelta del quadro della fotografia che coinvolge nuovi spazi (che non veniva cioè attivata nemmeno come spazio "limitrofo" nella pellicola).

Bisogna poi considerare anche la dimensione temporale: le dinamiche e le tensioni tra lo spazio *in* e *off* si modificano in assenza o presenza della durata. Nell'opera cinematografica l'inquadratura è definita da entrate e uscite di campo mentre la singola fotografia di scena cristallizza le dinamiche spaziali nell'immagine fissa. Se un campo-controcampo o un

¹⁰⁹ Jaques Aumont, *L'occhio interminabile*, cit., pp. 80-81.

¹¹⁰ Si vedano le fondamentali riflessioni sul fuoricampo cinematografico di Noël Burch e Francesco Casetti: Cfr. Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Parigi, Gallimard, 1969 (trad. it. di C. Bragaglia, *Prassi del cinema*, Milano, Il Castoro, 2000 pp. 28-41); Cfr. Francesco Casetti, *I bordi dell'immagine*, «Versus», n. 29, 1981; Cfr. Francesco Casetti, *La visibilità del mondo, ovvero come il cinema classico ha organizzato lo sguardo*, in Francesco Casetti, Fausto Colombo, Armando Fumagalli (a cura di), *La realtà dell'immaginario. I media tra semiotica e sociologia*, Milano, V&P università, 2003.

movimento di macchina possono tramutare uno *spazio escluso* cinematografico da immaginario a retrospettivamente concreto, confermandolo o negandolo, per lo scatto non può succedere la stessa cosa, anche se il rapporto con l'intera serie fotografica o con il film stesso può attivare meccanismi in parte analoghi. Allo stesso modo, il fuoricampo cinematografico è in grado di avere un ruolo attivo nell'inquadratura, una prerogativa che la fotografia può soltanto simulare poiché l'immagine non può venire modificata in un secondo tempo. Ancora, se il suono *off*, ma anche in certi casi *over*, è in grado di prolungare o arrestare l'evocazione di uno spazio e poi renderlo concreto, lo scatto sul set non può avvalersi del sonoro ma soltanto suggerirlo, riferendosi costantemente all'immaginario dell'opera cinematografica (e può farlo soltanto qualora venga fruita dallo spettatore del film).

Infine, anche lo spazio della macchina da presa è interpellato dalla fotografia di scena, quello che Burch definisce lo spazio *interdetto*¹¹¹. La fotografia che interroga l'ambiente del set chiama in causa quel luogo che nel cinema è nascosto a favore dell'immedesimazione; attiva, dunque, la dimensione di costruzione della finzione, facendo in diversi casi dialogare i due spazi¹¹². Da una parte, l'area diegetica dell'immaginario filmico e, dall'altra, quella del lavoro e della costruzione della messa in scena: in questa commistione di opposti si produce la scomposizione dei cliché filmici e l'effetto decostruttivo proposti da Grazioli¹¹³.

Si può pensare allora che nell'*innescare* l'immaginario filmico (e oltre) stia l'ambiguità dello scatto che supera lo *studium* in quanto immagine-portavoce del film attraverso un altro medium. Nell'ottica barthesiana, è grazie alla natura elusiva e immaginifica dell'oggetto che la fotografia di scena riesce a debordare le costrizioni della cornice. Per l'esame della singola fotografia di scena è quindi di primaria importanza studiarne il fuoricampo, in modo da verificare la sua relazione con la sequenza, con l'intero film e con il repertorio d'immagini dello spettatore.

1.5 La fotografia di scena e il tempo

1.5.1 La dimensione temporale dell'immagine di scena

Il confronto tra cinema e fotografia di scena in rapporto al fuoricampo non investe solo la dimensione spaziale ma concerne anche l'oscillazione tra presenza e assenza del movimento,

¹¹¹ Cfr. Noël Burch, *Praxis du cinéma*, cit.

¹¹² Una definizione più completa, relativa al contesto degli anni Cinquanta e Sessanta, della fotografia di set e delle sue articolazioni in "fuori scena" e "si gira" viene fornita nel secondo capitolo: *infra*, par. 2.1.

¹¹³ Si fa riferimento alla ricognizione iniziale, *supra*, par. 1.1. Cfr. Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, cit., p. 277.

della proiezione, dell'elemento sonoro. Questi aspetti possono essere sintetizzati in un'unica grande categoria di riflessione: la relazione con il tempo.

Lo scatto di scena, veicolo della poetica filmica, pone in un'apparente fissità un linguaggio incentrato sul movimento attivando una nuova dimensione temporale: mira a sintetizzare nell'istante una narrazione e una poetica che si esplicano nella successione, negando contemporaneamente la concatenazione obbligata del film a favore di una mobilità dello sguardo dell'osservatore che direziona e stabilisce la sua propria durata. Se la dimensione temporale non è comunque assente nella fotografia, dove innesca un discorso complesso, nello scatto di scena, che porta in sé le tracce del film, la questione si fa ancora più intricata. Senza pretendere di fornire una relazione esaustiva delle infinite questioni che la fotografia, e nella fattispecie quella di scena, e il cinema attivano in riferimento alla categoria del tempo, si possono delineare alcune dinamiche chiave, che evidenziano ancora una volta la complessità del rapporto e permettono di individuare caratteristiche proprie dell'oggetto di studio e dei modelli metodologici per il suo esame¹¹⁴.

Come già sottolineato, l'interpretazione in riferimento al concetto di cattura dell'"istante" da parte dello scatto di scena può essere: sia la cattura di quel momento pregnante che realizza un *simulacro* della poetica in movimento del film, sia la capacità di *condensare* nella singola immagine la moltitudine di momenti, in una temporalità assente ma potenziale¹¹⁵.

L'istante è un elemento cruciale della fotografia, evidenziato fin dagli esordi dalla riflessione teorica. Susan Sontag identificava nello scatto la capacità di sottrarre gli attimi allo scorrere del tempo, interpretato a sua volta come una costante sostituzione dell'istante¹¹⁶. Bazin rifletteva sullo statuto ontologico dell'immagine fotografica nel suo celebre saggio del 1945. Partendo dall'assunto di una comune base di «oggettività», egli distingueva il cinema e la fotografia sulla scorta del rapporto con la temporalità. Proponeva così il modello della fotografia che arresta la vita e imbalsama il tempo sottraendolo al suo destino di corruzione¹¹⁷. L'autore individuava l'origine delle arti plastiche proprio nella pratica della mummificazione, interpretata come l'anelito a fissare la materia e sottrarla al suo scorrere¹¹⁸. Invece, nel cinema l'autore scopriva un'arte che, per prima, offre l'immagine delle cose nella durata e non si accontenta di

¹¹⁴ Oltre ai riferimenti che si citeranno all'interno di questo paragrafo, si rimanda alle già citate approfondite mappature: David Company, *Photography and Cinema*, Londra, Reaktion Books Ltd, 2008; Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit.

¹¹⁵ Si rimanda alla ricognizione iniziale: *supra*, par. 1.1 (Barbara Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, cit., p. 426; Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit., p. 159; Barbara Le Maître, *Le photographie du film, une histoire de décentrement*, cit., p. 141).

¹¹⁶ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit. p. 98.

¹¹⁷ André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, in Id., *Qu'est que le cinéma*, cit., p. 14.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 9.

conservare l'oggetto nell'istante ma esibisce la «*momie du changement*», la mummificazione del cambiamento¹¹⁹.

Partendo dall'idea baziniana, Jacques Aumont interpreta la relazione del cinema con il tempo attraverso l'idea di «traccia di una certa durata», alludendo peraltro all'impossibilità del film di rendere conto dell'attimo e dunque escludendo ogni rapporto con l'arresto e la fissità pura: «il cinema, l'inquadratura, la veduta cinematografica sono [...] tempo allo stato puro»¹²⁰. Secondo Aumont la fotografia coglie all'opposto l'istante privilegiato, come a suo parere esemplifica l'opposizione tra la serie e il collage: quest'ultimo è la cattura e la concentrazione di diversi istanti in un'unica immagine¹²¹. Se per Aumont il cinema è istante che immediatamente si disfa, Gilles Deleuze sottolineava invece come si possa pensare un'idea di cinema costituito da «*instant quelconque*»¹²².

In questo quadro teorico, l'interpretazione della fotografia di scena è complessa e liminare: lo scatto sul set mira a condensare nel singolo momento una sequenza, un movimento narrativo, un espediente o l'intero film, pur considerando come tale istante possa essere pregnante, denso di altri istanti. Al contrario, l'opera cinematografica può dispiegare un contenuto affine nella durata, e al contempo tale estensione temporale è reputabile come un insieme di attimi selezionati dall'autore e mummificati nel loro scorrere.

È evidente dunque che i due linguaggi propongono il “momento scelto” con meccanismi in parte diversi ma anche coincidenti e che, nella misurazione di questo scarto, negli interstizi tra la dimensione temporale di uno scatto di scena e quella della relativa sequenza o inquadratura, si possono cogliere alcuni degli elementi più significativi dell'interpretazione di una fotografia in rapporto al film di riferimento.

Si tratta, come già approfondito, di un tema centrale nella riflessione teorica sulla pratica. Si ripensi all'intuizione del ritratto di scena come *scultura* del film proposta da Grespi: un congelamento del filmico che rende corporeo, plastico, il fluire nel tempo. Ma anche l'idea di *simulacro* di Di Marino è utile a evidenziare la copia rigida, espressa nell'istante, del materiale da proiezione, una ripetizione inevitabilmente diversa. Allo stesso modo, la *condensazione* descritta da Le Maître si basa sull'idea di concentrazione di diversi attimi nella singola rappresentazione¹²³. Le parole di Jacques Aumont sull'indagine circa la temporalità di cinema e pittura mostrano appieno i presupposti di una riflessione che, applicata allo scatto di scena,

¹¹⁹ Ivi, p. 14.

¹²⁰ Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, cit., p. 63.

¹²¹ Ivi, pp. 60-61.

¹²² Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, cit. p. 15.

¹²³ *Supra*, par. 1.1.

può fornire il *trait d'union* tra il principio di condensazione della poetica filmica e la dimensione temporale, il legame con la pittura e quello con il film, la natura ambigua della fotografia di scena.

“Innanzitutto, l’“istante pregnante” postulato da Lessing non esiste, non esiste *nella realtà*. Un avvenimento reale esiste nel tempo, e non è possibile dire, salvo rarissime congiunture puramente accidentali che uno o l’altro dei suoi “momenti” – dovendo trattare di un istante – lo rappresenti e lo renda significativo meglio di altri. (...) In ogni istante dell’avvenimento ci sono elementi significativi in quella o un’altra parte dello spazio in cui l’avvenimento si svolge, ma le diverse parti non sono riunite simultaneamente, non sono significative nello stesso momento”¹²⁴.

L’«istante pregnante» è un ossimoro, secondo Aumont, perché si tratta di due caratteristiche non si possono unire, «se non a prezzo di un inganno»¹²⁵. L’inganno è allora la condizione costitutiva della fotografia di scena: si cimenta nel tentativo di rendere il movimento all’interno dell’attimo singolo o di condensare gli istanti scelti e sottoposti al fluire del tempo del film (o della realtà).

Alla luce delle considerazioni delle riflessioni teoriche, risulta evidente come non sia possibile semplificare attuando una netta divisione tra fotografia di scena e cinema semplicemente attraverso le categorie di fissità e movimento. Nella prima parte del capitolo sono già state sintetizzate le osservazioni di Pethő e di Burgin sull’imprecisione di una netta separazione dei due media sulla base di queste categorie¹²⁶. David Company spiega con chiarezza quanto la questione della «*stillness*» tra fotografia e cinema sia complessa:

*Even mainstream cinema has within its grammar the long take of immobility (think of the classic establishing shot, or pensive spaces awaiting movement, such as railway platforms and empty rooms). Think of the ‘decisive moment’, the pregnant moment, the constructed tableau, flash photography and the long exposure, to name of few of its different temporalities. To these we could add all the procedures of assembly so central to the development of photography: the album, the archive, the diary, the photo-novel, the photo essay, sequences, juxtapositions, montage, collage, the slideshow and all the new modes opened up by electronic technologies*¹²⁷.

Quanto il film ha che fare anche con l’immobilità, tanto la fotografia non è soggetta alla mera fissità. Company ricorda appunto alcune delle temporalità insite nella fotografia: dal tempo di

¹²⁴ Jacques Aumont, *L’occhio interminabile*, cit., p. 50.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Supra*, par. 1.1.

¹²⁷ David Company, *Photography and Cinema*, cit., p. 18.

esposizione alla ricerca del momento decisivo, fino alla costruzione del *tableau vivant*. Lo scatto di scena può dunque avvalersi di differenti dimensioni temporali, proprie non soltanto del film a cui rimanda ma anche dell'immagine fotografica stessa. Più specificamente, Company pensa alle istituzioni e ai dispositivi che inglobano la fotografia: dall'album all'archivio, passando per il collage e il fotoromanzo, lo scatto è permeato da diverse condizioni temporali nella sua relazione con differenti *sovrastutture*. Anche George Baker su «October», evidenziava che l'uso sociale della fotografia costringe a considerare come essa venga trascinata verso il movimento, relazionandosi con la serie, con le funzioni comunicative della narrazione: «*its submission to linguistic captioning, its archival compilations, its referential grip on real conditions of history and everyday life, its aesthetic organization into sequence and series*»¹²⁸. La fotografia di scena si presta perfettamente a queste considerazioni poiché si confronta costantemente con diverse istituzioni: prodotta in serie, stampata nelle riviste accanto ad altre fotografie e altri testi, narrativizzata e dinamicizzata nel fotoromanzo, conservata nell'archivio, esposta in sequenza o in relazione ad altre opere nell'atrio della sala o nella mostra. Un rapporto dunque ambiguo, potenzialmente ribaltabile, che si può cioè decostruire, riconsiderare a seconda del contesto di fruizione.

La regista Agnès Varda, in una breve intervista per la rivista «Photogenies» negli anni Ottanta, aveva acutamente osservato l'illusorietà della distinzione in questione, com'è riportato nell'antologico volume curato da Company: «*Photography never ceases to instruct me when making films. And cinema reminds me at every instant that it films motion for nothing, since every image becomes a memory, and all memories congeal and set*»¹²⁹. Queste discrepanze e fragilità dell'opposizione netta fissità-movimento si esprimono già nell'analogico e non richiedono neppure di andare a considerare le ulteriori e complesse implicazioni della svolta digitale.

La complessità della questione non si esaurisce neanche quando si passa poi a riconsiderare e problematizzare il rapporto con il tempo, con la stasi e il movimento, alla luce dello sguardo del fruitore. La teoria insiste su un'opposizione che accorda alla fotografia una maggiore libertà temporale per la contemplazione. Già secondo Barthes il cinema lascia meno spazio alla creatività dello sguardo, costringe lo spettatore a una «voracità continua»: egli sosteneva che «davanti allo schermo non sono libero di chiudere gli occhi, perché altrimenti, riaprendoli, non

¹²⁸ George Baker, *Photography's Expanded Field*, cit., p. 125.

¹²⁹ Agnès Varda, *3 Questions sur: Photo et Cinema*, «Photogenies», n. 5., Parigi, Centre National de la photographie, 1984, trad. di Ian Farr, 2006, in David Company (a cura di), *The Cinematic*, Londra-Cambridge, Whitechapel-The MIT Press, 2007, p. 62.

ritrovarei più la stessa immagine»¹³⁰. Anche negli scritti di Sontag il cinema, a differenza della fotografia, imprigiona gli istanti, impone ai diversi momenti scelti un ordine e una durata prestabilita, e quindi orienta la visione dello spettatore e lo costringe a una lettura temporalmente delineata¹³¹. Una proposta che sarà ribadita da Christian Metz che definiva l'osservatore della fotografia come «the master of the look», paragonandolo proprio al regista cinematografico, il quale delinea preventivamente per il film la dimensione temporale alla quale obbligherà il pubblico¹³².

Anche in riferimento all'indagine sull'immagine pittorica in rapporto al film, troviamo in diversi casi un'analogia riflessione sulla presenza di una temporalità costruita dallo sguardo che qualifica la pittura in opposizione al cinema. Antonio Costa sintetizza efficacemente il dibattito: è vivo ancora oggi, in particolare, l'interesse della riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti sull'opera pittorica in rapporto al film e il suo superamento di una mera distinzione tra staticità delle arti figurative e dinamismo del film, che Costa riconduce invece alla teoria di Erwin Panofsky¹³³. Secondo Ragghianti esiste anche nel quadro un tempo, che è però rappresentato e non riprodotto come nel cinema. Il critico d'arte dimostrava come la temporalità non sia pertanto assente nel pittorico ma, piuttosto, venga attivata dall'osservatore stesso, il quale ha la facoltà di determinare la durata e il percorso stesso dello sguardo. Allora il cinema non fa che simulare l'atto del guardare: i movimenti di macchina e il montaggio sono espedienti con cui il film emula lo sguardo del fruitore dell'opera¹³⁴. Restando nel solco di Ragghianti, Jacques Aumont sottolinea come per il quadro «lo spettatore svolge e dipana ciò che il quadro aveva condensato, analizza ciò che era stato sintetizzato, fa ridiventare tempo ciò che era stato travestito da spazio»¹³⁵. Quindi, precisa che all'opposto la simulazione del tempo filmico determina una costrizione, una direzione della visione dello spettatore secondo un *pattern* preconstituito: «[...] il film fa passare da un termine all'altro in maniera costrittiva, unidirezionale: non si può né sfuggire alla disposizione in serie, né tornare indietro; soprattutto, lo scarto tra i due termini è spinto al parossismo dall'assoluta contiguità temporale»¹³⁶. La

¹³⁰ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 56.

¹³¹ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit., p. 72. «Ma, trascritte in un film, le fotografie smettono di essere oggetti collezionabili, mentre rimangono tali se riprodotte in un libro»: *ivi*, p. 5.

¹³² Christian Metz, *Photography and Fetish*, cit., p. 81.

¹³³ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., p. 226. Costa fa riferimento al saggio tratto dalla conferenza tenuta a Princeton nel 1936 dal titolo *On movies* poi riportata nel saggio: Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* in *Id.*, *Tre saggi sullo stile: il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di Irving Lavin, Milano, Electa, 1996.

¹³⁴ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., pp. 226-228. Costa esamina diversi saggi di Ragghianti: cfr. Carlo Ludovico Ragghianti, *Arti della visione. Vol. I Cinema*, Torino, Einaudi, 1975.

¹³⁵ Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, cit., p. 54.

¹³⁶ *Ivi*, p. 65.

visione dell'osservatore può forse errare nelle inquadrature più lunghe, ma sarà sempre costretta, imprigionata e direzionata dal fluire del film¹³⁷.

Il rapporto con il tempo congelato nella fotografia di scena rispetto al fluire filmico può pertanto anche essere rovesciato in un tempo libero e potenziale. Se da una parte essa pare *sostare* eternamente nell'istante, dall'altra sembra essere fruibile in una durata non determinata, infinita: se consideriamo la contemplazione dello spettatore, la "mummificazione" della durata pare allora molto più costrittiva della "mummificazione" dell'attimo, perché lo sguardo nell'immagine *permanente* può peregrinare al suo interno. Inoltre, emerge a proposito dell'idea di tempo «travestito da spazio» anche un legame con una capacità di condensazione propria della pittura, la stessa che Le Maître attribuisce alla fotografia di scena¹³⁸. Questa categoria descrive un'immagine densa, in cui l'osservatore può vagare e connettere gli elementi della rappresentazione attivando una nuova dimensione temporale. In questo senso è possibile inquadrare la fotografia di scena come riproposizione del film attraverso una visione dotata di durata libera e slegata dalle costrizioni del flusso filmico.

Tuttavia, bisogna ricordare che la fotografia, e in particolare la fotografia di scena, è sempre un oggetto inserito in un determinato contesto, e se potenzialmente potrebbe essere sottoposta a una «contemplazione infinita»¹³⁹, la sua leggibilità e la sua temporalità saranno sempre condizionate dalle circostanze in cui è trasmessa, dalle istituzioni in cui è inserita: per esempio, stampata in diversi contesti, esposta, conservata.

1.5.2 Lo scatto sul set tra testimonianza e oggetto memoriale

Nei paragrafi precedenti il rapporto della fotografia di scena con il film è stato descritto attraverso la tensione tra presenza e assenza. Innanzitutto, è stato necessario analizzare lo scatto del film sulla base della relazione con il fuoricampo spaziale, della pellicola cinematografica ma anche della fotografia stessa, indipendentemente dal film di riferimento. Quindi la tensione tra fissità e movimento ha dimostrato di caratterizzare la lettura della fotografia di scena e di chiamare in causa una dimensione temporale propria esclusivamente dello scatto sul set.

¹³⁷ Ivi, pp. 37-39.

¹³⁸ Si sfrutta la già citata definizione di tempo «travestito da spazio» da: ivi, p. 54.

¹³⁹ Il termine «Contemplazione infinita» da: Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit., p. 98.

Questa riflessione sulla dimensione temporale genera un discorso ulteriore sul valore documentario e sul rapporto con la storia, come si relaziona, cioè, la fotografia di scena con le categorie di testimonianza e memoria.

La già citata celebre formula barthesiana dell'“è stato” si applica allo scatto del set in modo inedito. L'immagine fotografica relativa al film, infatti, poiché è simulacro della pellicola cinematografica e, pertanto, rappresentazione della rappresentazione, non documenta del tutto né la pellicola né il lavoro di produzione, ma qualcosa di parallelo e intermedio. Coincide con un “è stato” a metà tra realtà e finzione perché si colloca tra racconto della lavorazione e narrazione di una storia finzionale, tra cronaca del set come veicolo promozionale e documentazione storica, tra testimonianza di un film mai realizzato e strumento critico di un'opera artistica.

In aggiunta, la fotografia di scena è legata a un “è stato” che si rianima in continuazione: come già ampiamente evidenziato, la pratica fotografica in campo cinematografico ha uno statuto profondamente diverso rispetto a quella teatrale, ma anche più in generale in confronto alla fotografia pubblicitaria o di cronaca. Questa condizione è di certo più evidente per la fotografia di scena propriamente detta, ma vale anche per le sue altre declinazioni che interpellano lo spazio di lavorazione del set¹⁴⁰. Si tratta infatti di un oggetto di memoria fondato su caratteristiche di variazione e ripetizione di un prodotto artistico che vive in un presente potenzialmente infinito attraverso la *durata*, nonostante questo presente sia un tempo condizionato e orientato. Lo scatto di set congela un passato, seppur ambiguo, in una fissità continuamente presente; è necessario perciò verificare quali sono gli estremi entro cui conserva la memoria dell'oggetto di riferimento e può esserne una testimonianza.

La fotografia di scena serba da una parte il calore di un oggetto memoriale, di una reliquia: si ricordino le parole del fotografo di scena Zucca che vedeva nella fotografia di scena la rassicurazione della certezza, l'affezione del ricordo e del possesso del film a proiezione finita, esaurita nella durata¹⁴¹. Si pensi allora alle riflessioni di Christian Metz che rifletteva sulle affinità della fotografia con i riti funebri in un'ottica freudiana e constatava un compromesso tra conservazione e morte all'interno delle fotografie dei cari scomparsi, ma anche in generale di qualsiasi tipo di scatto¹⁴². Come già ricordato, secondo il saggio di Metz l'idea freudiana di feticcio, intesa come mancanza, rimpiazzamento di un'assenza con una presenza metaforica e

¹⁴⁰ Come già evidenziato, per le definizioni delle declinazioni di fotografia di scena che coinvolgono il set nel contesto degli anni Cinquanta e Sessanta si rimanda al cap. 2, par. 2.1.

¹⁴¹ *Supra*, par. 1.2 (Pierre Zucca, *Signe de mort et signe de vie*, cit., p. 6).

¹⁴² Christian Metz, *Photography and fetish*, cit., p. 85.

metonimica, è calzante per la fotografia ancor più che per il cinema: nella prima il fuoricampo non potrà mai animarsi, resta qualcosa di impercettibile («*subtle*»)¹⁴³. Egli ritrovava allora proprio nel fuoricampo, nell'escluso dalla fotografia, qualcosa di contemporaneamente assente e presente: un'allusione ipnotica e affascinante. Secondo il semiologo francese in quest'assenza, nella potenzialità propria della fotografia intesa come feticcio freudiano, si trova il *punctum* barthesiano¹⁴⁴.

Anche in questo caso la fotografia di scena potenzia la riflessione: rappresentazione della rappresentazione, feticcio di un mondo irreali che si sottrae allo spettatore avido di immagini e di un immaginario che gli sfugge una volta terminata la proiezione, lo scatto sul set è un compromesso tra l'impossibilità di afferrare quell'immaginario (come il passato nella realtà) e la possibilità di conservarlo nell'oggetto evocativo, simulacro o condensazione della poetica filmica, attivatore dell'immagine in sé e dell'immaginario implicato. Concentra e sintetizza in sé il movimento e il tempo del film nell'assenza: nel *fuoricampo* lo rende vivo e presente.

In questo modo diventa un prezioso memoriale per il collezionista, ma l'oggetto fisico offre anche una dimensione materiale, tattile che il cinema nega: consente il possesso "fisico" dell'immagine del divo. Edgar Morin individua nelle fotografie le prime presenze-feticcio connesse alle logiche del divismo del XX secolo, immagine surrogata dall'attore oggetto di culto, «alter ego permanente»: attorno allo scatto fotografico ruotava tutto l'apparato feticista dell'ammiratore adorante¹⁴⁵. La fotografia è stato un elemento fondamentale per alimentare l'interesse per il cinema e, in particolare, per il sistema divistico. Seppur conservi il calore di una reliquia, la memoria a cui fa riferimento la fotografia di scena non è (soltanto) quella del legame privato ma è connessa al contesto storico-sociale. Per Siegfried Kracauer l'immagine della diva davanti all'Hotel Excelsior del Lido, ritratta sulla copertina di un settimanale, era universalmente riconoscibile: «Non manca nulla. Tutti la riconoscono estasiati, giacché hanno già visto l'attrice sullo schermo»¹⁴⁶. Anche su questo tema la fotografia di scena si fa carico di un'ambiguità: si tratta di un oggetto memoriale privato e pubblico, sia reliquia feticista nelle mani del cinefilo sia documento collettivo. Nell'interpretazione della fotografia di scena come testimonianza, e pertanto pure fonte d'indagine sul film, bisogna prendere in considerazione quel «sistema di riferimenti incrociati» che nel saggio di Kracauer dividono il ricordo privato (la fotografia della nonna) da quello pubblico (la copertina con la diva) e intermediale

¹⁴³ Ivi, pp. 86-87.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Edgar Morin, *Les stars*, Parigi, Seuil, 1957 (trad. it. di M. Castino, *I divi*, Milano, Garzanti, 1977, p. 88-90).

¹⁴⁶ Siegfried Kracauer, *Die Photographie*, «Frankfurter Zeitung», 28 ottobre 1927 (trad. it. di M.G. Almirante Pappalardo, F. Maione, *La fotografia*, in Id. *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, pp. 111-112).

(rotocalchi, schermi, discorsi)¹⁴⁷. Secondo la riflessione del filosofo tedesco, la memoria costituisce un percorso divergente e opposto rispetto a quello della fotografia: da un lato la contestualizzazione dell'immagine-ricordo all'interno di un discorso, di un significato che seleziona, esclude e aggiunge; dall'altro la logica contingente degli scatti, che in un certo senso non recupera l'essenziale ma più che altro restituisce «rifiuti» di realtà¹⁴⁸. La fotografia di scena vuol essere invece una memoria selezionata del film e per questo non restituirne i *rifiuti*, ma i momenti salienti: lo stesso *essenziale* di un ricordo personale carico anche di quel *calore affettivo*. Si tratta però di un apparato di cimeli memoriali elaborato da un insieme di soggetti e per questo ambiguo.

La fotografia di scena non solo è memoria privata, ma testimonianza storica. Pierre Sorlin ritiene che le fonti cartacee non siano necessariamente valide ai fini dell'analisi stilistica, espressiva, di un'opera cinematografica ma sia piuttosto il confronto tra opere audiovisive l'autentico strumento di questo tipo di esame¹⁴⁹. In questa prospettiva, la fotografia di scena ha da parte sua un ruolo duplice di testimonianza: da un lato, può essere ritenuta utile a «dipanare il linguaggio iconico di cui sono costituiti gli audiovisivi», perché permette la comparazione di immagini (seppure di natura diversa), l'indagine su differenze e similitudini; dall'altro, può costituire un'autentica documentazione del set¹⁵⁰. Un esempio chiave è il lavoro svolto da Federico Vitella sulle fotografie di scena di *L'avventura* conservate all'Archivio Enrico Appetito, sulle quali si incentra peraltro lo studio dei capitoli quarto e quinto di questa tesi. Nella monografia dedicata al primo film della Tetralogia, di concerto con tutto un insieme di altre fonti, Vitella interroga proprio le immagini di scena di Appetito, allora conservate presso l'Archivio storico del cinema di Piero Servo, per verificare gli spostamenti del set e realizzare un'indagine unica sulla produzione del film¹⁵¹.

D'Autilia, come già evidenziato, tiene a ricordare poi l'importanza di mettere in relazione le singole fotografie non solo con altro materiale della stessa natura, ma anche con altri tipi di fonti, qualora vengano utilizzate come documenti¹⁵². Questo è particolarmente valido per lo scatto del film: il suo esame rileva la necessità di collocarlo all'interno del contesto socioculturale di riferimento e di ricostruire la «memoria condivisa». La testimonianza riguarda

¹⁴⁷ Francesco Casetti, *La paura della fotografia*, in Enrico Menduni, Lorenzo Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, cit., p. 20.

¹⁴⁸ Siegfried Kracauer, *La fotografia*, cit., p. 115.

¹⁴⁹ Cfr. Pierre Sorlin, *Le fonti cartacee, indispensabili, da usare con cautela*, in Andrea Torre (a cura di), *Le carte delle immagini. I documenti cartacei e iconografici nel processo produttivo degli audiovisivi. Uso e conservazione*, «Annali. Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico», n. 10, 2007, Roma, Ediesse, 2007.

¹⁵⁰ Ivi, p. 25.

¹⁵¹ Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Torino, Lindau, 2010.

¹⁵² Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, cit., p. 129.

anzitutto un'archeologia del set, di cui le fotografie restituiscono le dinamiche: macchinari, abitudini, prassi, variazioni poetiche del regista e persino consuetudini sociali al di fuori del cinema. L'archeologia del set attraverso la fotografia rivela l'evoluzione della tecnologia, ma anche la *corporeità* dello spazio di lavoro e la sua influenza sul film come prodotto proiettato¹⁵³. Ma la documentazione riguarda anche le condizioni di ricezione del film e dell'universo mediale che vi ruota attorno. In questo modo la fotografia di scena diviene un documento vero e proprio.

Diverse fonti cartacee o iconografiche differenti (come i manifesti o gli *storyboard*) inerenti al cinema devono poi essere presi in esame per indagare la stessa pratica fotografica sul set e il suo rapporto con il film, considerandolo certo innanzitutto «come evento sociale», ma anche dal punto di vista espressivo¹⁵⁴. Più in generale, vale per la fotografia di scena quello che Paola Valentini ricorda valere per il film:

La fonte cartacea [...] può non solo sollevare nuove questioni, ma costringere a radicali cambiamenti di visione; essa può mettere il testo filmico e il cinema stesso in una nuova prospettiva aprendo a sviluppi e considerazioni prima insospettati¹⁵⁵.

Le diverse fonti che si possono interrogare sono sia strumento per ricostruire la storia e la poetica della fotografia di scena stessa, sia elementi che collaborano con lo scatto sul set come testimonianza del film, di prodotti culturali e di contesti storici¹⁵⁶.

¹⁵³ Sul termine “archeologia del set”: Michele Mancini e Enrico Ghezzi concepirono nel 1983 una serie intitolata *Archeologia del set* con due *Falsi ritorni* su set siciliani, ad Aci Trezza per *La terra trema* e sull'isola dove fu girato *L'avventura*. Da: Enrico Ghezzi, *Cinema in fuga*, incontro a cura di Claudio Panella, 15 dicembre 2017, <https://www.filmidee.it/2017/12/cinema-in-fuga/>; *infra*, par. 4.2.2, cap. 5. A tal proposito si veda anche il saggio: Alessandro Cappabianca, Enrico Ghezzi, Michele Mancini, *Un metodo di ricerca: l'archeologia del set*, in Vito Zaggarro (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, atti del convegno *Modi di produzione del cinema italiano: il caso Titanus* (Ancona, 1986), Venezia, Marsilio, 1988, il quale fornisce una definizione del termine in rapporto al progetto di Mancini e Ghezzi: «L'archeologia del set non si limita a confrontare il film col reale, o momenti diversi del reale... Ma può arrivare all'incontro di un set con un altro se stesso, con un set-secondo apparentato al primo da un sistema di invarianti nonché di differenze (ogni ritorno è *falso*, variando, per forza di cose, se non altro la troupe).» Si può pensare alla formula anche all'interno di una più generale, già citata, riflessione relativa all'archeologia dei media, cfr. Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (a cura di), *Media archaeology*, cit.; cfr. Jussi Parikka, *What is media archaeology?*, cit.; Cfr. Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani, *Archeologia dei media*, cit.

¹⁵⁴ Pierre Sorlin, *Le fonti cartacee, indispensabili, da usare con cautela*, cit., p. 25.

¹⁵⁵ Paola Valentini, *La carta, l'immagine e la visione: l'editoria come patrimonio cartaceo e iconografico per la lettura delle fonti audiovisive*, in Andrea Torre (a cura di), *Le carte delle immagini. I documenti cartacei e iconografici nel processo produttivo degli audiovisivi. Uso e conservazione*, cit., p. 66.

¹⁵⁶ Una recente esplorazione delle possibilità e dell'eterogeneità dei materiali della ricerca in archivio sul cinema si trova in: Diego Cavallotti, Denis Lotti, Andrea Mariani (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Milano, Meltemi, 2021.

Il valore di testimonianza del prodotto in esame coinvolge in conclusione diversi regimi: è documento delle immagini del film; è testimonianza di produzione, realizzazione, promozione e ricezione del singolo film intesi come eventi sociali; è parte della documentazione di un periodo storico e delle sue dinamiche socioculturali; è un oggetto di storia indagato attraverso una varietà di altre fonti.

Le categorie individuate nel capitolo risultano essenziali per esaminare la fotografia di scena del periodo in esame. Nel secondo capitolo la ricostruzione storica degli anni Cinquanta e Sessanta conduce alla costruzione di uno schema metodologico di analisi che si appoggia sia alla puntualizzazione storica sia all'esplorazione teorica. Il confronto con il fotogramma, la fotografia di scena come paratesto, gli elementi della tensione tra presenza e assenza, come il fuoricampo e la dimensione temporale, il rapporto con la memoria e il ruolo di testimonianza storica sono poi categorie centrali nell'esame del caso delle fotografie di scena sui set di Michelangelo Antonioni. All'analisi delle dinamiche della fotografia di scena dei set da *Cronaca di un amore* a *Blow-up*, segue il caso dell'Archivio Enrico Appetito: nei due capitoli conclusivi la ricerca sulle fotografie di Appetito durante la produzione di *L'avventura* è accompagnata dalla presa in considerazione del ruolo contemporaneo dell'archivio di fotografia di scena. Nei capitoli successivi, lo scatto del set è quindi osservato, così come emerso dalla ricognizione teorica di questa prima parte, quale oggetto molteplice e carico di tensioni.

Capitolo secondo.

Storia della fotografia di scena in Italia tra anni Cinquanta e Sessanta

La fotografia di scena cinematografica è una di quelle professioni collocabili in una più ampia storia dello spettacolo che precede il cinema: la sua genesi è in questo senso connessa alla già esistente fotografia di scena teatrale, una pratica che all'inizio del Novecento si sviluppava prevalentemente in studio, dove i fotografi ricostruivano le scene con gli interpreti e i costumi¹. La storia del mestiere in ambito cinematografico è di difficile definizione almeno fino agli anni Trenta: le «tavole», che erano appese nelle bacheche delle sale cinematografiche per accompagnare lo spettatore alla visione del film, venivano realizzate da fotografi ignoti, oppure dagli stessi operatori e registi². Gli scatti rimasti sono esigui e le informazioni sui fotografi sono scarse, le ricerche sulla fotografia di scena italiana di quei decenni sono, non a caso, rare in quanto non è facile identificarne i protagonisti e le dinamiche che caratterizzavano il loro lavoro.

Il soggetto più inflazionato della fotografia che coinvolgeva il cinema era l'attore, in particolare grazie all'attività dei ritrattisti in studio, come in Italia i pionieristici fratelli Bragaglia³. Le immagini degli interpreti in costume riscuotevano grande successo e si diffondevano tramite le cartoline postali, insieme a precoci esperimenti di novellizzazione del film: Raffaele De Berti è lo studioso che ha maggiormente analizzato gli esempi italiani implicati in una prospettiva intermediale, indagando, oltre ai paratesti citati, anche l'apparato fotografico dei rotocalchi e il loro contesto socioculturale⁴. Lo studioso esamina anche il caso eccezionale di *Quo vadis*: pubblicato nel 1913 con 78 fotografie del film diretto da Enrico Guazzoni e prodotto dalla

¹ Cfr. Emanuela Sesti, *Teatro e teatralità nelle fotografie del Museo Alinari*, in Massimo Agus, Cosimo Chiarelli (a cura di), *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, atti della giornata di studi, Corazzano, Titivillus, 2007, p. 32. Sulla fotografia di scena teatrale, oltre all'intero volume sopracitato, si veda: AA.VV., *Speciale Teatro e fotografia. L'eternità e l'attimo nella foto di scena*, «Il dramma», n. 1-2, gennaio-febbraio 1982; Renzo Guardenti (a cura di), *Teatro e iconografia: un dossier*, in Id. (a cura di) *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma, Bulzoni, 2008; Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento*, Pisa, Corazzano, Titivillus, 2018.

² Il termine «tavole» in riferimento alle fotografie di scena delle origini viene utilizzato da Ando Gilardi: *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1981 (prima ed. 1976), p. 253.

³ Già tra la fine del primo decennio del Novecento e l'inizio del secondo, Carlo Ludovico e Arturo Bragaglia si occupavano di celebrare l'immagine divistica in ritratti fotografici. Cfr. Mario Verdone, *I fratelli Bragaglia*, Roma, Lucarini, 1991; cfr. *Il laboratorio dei Bragaglia. 1911-1932*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 1986-1987) a cura di Giuliana Scimé, Ravenna, Edizioni Editoriali Essegi, 1986.

⁴ Cfr. Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000. Sulle novellizzazioni in romanzi illustrati e cartoline postali già negli anni Dieci si veda in particolare: pp. 57-63.

Cines, il libro edito da Treves segnalava già l'esistenza di un «circuito dell'industria culturale italiana, con tutto il gioco di rimandi intertestuali e intermediali», ma dimostrava altresì una proposta di fotografia di cinema modellata sugli stilemi della tradizione classica dell'illustrazione⁵.

Inoltre, come i ritratti e gli scatti di scena teatrali, anche le fotografie di cinema venivano realizzate in posa, le ingombranti attrezzature non consentivano di scattare contemporaneamente alle riprese e gli attori dovevano ripetere la scena in posa, terminata la ripresa, a favore dell'obiettivo della macchina fotografica⁶. Si tratta di limiti che non caratterizzavano soltanto la fotografia di scena italiana: la scomodità dell'apparato non stupisce visto che anche sui set hollywoodiani, in un contesto nel quale la consapevolezza della rilevanza della fotografia al divo era ben maggiore, si utilizzavano fotocamere di grande formato e solo poco prima della Seconda guerra mondiale si iniziò a sfruttare il 35 mm⁷. Persino nell'ambiente statunitense, inoltre, molti degli scatti andavano perduti dopo la produzione e soltanto verso la fine degli anni Trenta si iniziò a conservarli grazie all'attenzione dei collezionisti⁸. Bisogna tuttavia sottolineare che tra anni Dieci e Venti le soluzioni dei fotografi americani dei divi molto influenzarono la loro fotografia cinematografica, segnatamente per le «softening techniques» che riguardavano in particolare i primi piani femminili, ma più ampiamente per lo sfruttamento delle tecniche a favore di convenzioni che differenziassero l'immagine secondo il genere del divo protagonista⁹. Inoltre, come annotato nella ricognizione sui contributi del primo capitolo, già nel 1927 su «American Cinematographer» un articolo firmato da Joseph “Stillmann”

⁵ Ivi, pp. 59-60 e segg. Per quanto riguarda l'autorialità dei “quadri” (come vengono chiamate le fotografie nel volume al tempo, ivi p. 59) di *Quo Vadis*, non firmate nel volume, Ando Gilardi le ricollega allo studio Alinari: Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, cit., p. 260.

⁶ Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, cit., p. 235; cfr. Elisabetta Bruscolini, *Roma nel cinema, tra realtà e finzione. Introduzione*, in *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma in Trastevere, 2000), a cura di Elisabetta Bruscolini, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2000, pp. 11-12.

⁷ Voce *Hollywood, fotografia pubblicitaria di*, paragrafo *Foto sul set*, in Robin Lenman (a cura di), Robin Lenman (a cura di), *The Oxford companion to the photograph*, Oxford, Oxford University Press, 2005 (edizione italiana a cura di Gabriele D'Autilia, *Dizionario della fotografia*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 537-538). Sul contesto internazionale, statunitense ed europeo, si veda anche: cfr. *Film Stills*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2016/2017) a cura di Walter Moser, Vienna, Albertina, 2016.

⁸ Ivi, p. 538. Sulla fotografia di scena a Hollywood, oltre al già citato testo, si veda: Alain Bergala (a cura di), *Magnum Cinema. Photographs from 50 Years of Movie-making*, Londra, Phaidon, 1995; *Ruth Harriet Louise and Hollywood Glamour Photography*, catalogo della mostra (Chicago, Santa Barbara, Wichita, 2002-2003) a cura di Robert Dance, Bruce Robertson, Berkeley, University of California Press, 2002; Patrick Keating, *From the Portrait to the Close-up: Gender and Technology in Still Photography and Hollywood Cinematography Author(s)*, «Cinema Journal», vol. 45, n. 3 primavera 2006; Patrick Keating, *Artifice and Atmosphere: The Visual Culture of Hollywood Glamour Photography, 1930-1935*, «Film History», Vol. 29, n. 3, autunno 2017; John Kobal (a cura di), *Hollywood glamor portraits. 145 photos of stars 1926-1949*, New York, Dover publications, 1976.

⁹ Cfr. Patrick Keating, *From the Portrait to the Close-up: Gender and Technology in Still Photography and Hollywood Cinematography Author(s)*, cit. («softening techniques»: p. 100).

approfondiva le dinamiche pratiche del mestiere sul set di un film muto e nel 1930 seguiva un altro approfondimento che accostava addirittura la fotografia di scena alla pittura¹⁰.

Tutti gli studiosi di questo periodo della fotografia di scena italiana individuano negli anni Trenta un momento chiave per la pratica nazionale: l'organizzarsi della produzione attorno agli stabilimenti della Cines, prima, e di Cinecittà, poi, modificò la prassi del mestiere fornendo alla fotografia di scena italiana un luogo deputato¹¹. Nello stabilimento della Cines lavorava come fotografo di scena il celebre Aurelio Pesce, ma dopo l'incendio degli stabilimenti e la costruzione di Cinecittà nel 1937, lo studio di fotografia di scena venne preso da Arturo Bragaglia¹². In quel momento i laboratori di scatti di film erano principalmente Foto Bragaglia, Foto Pesce, Foto Unione e Foto Vaselli; alle dipendenze di queste botteghe lavoravano gli altri fotografi e apprendisti. In quegli anni i professionisti della fotografia di scena scattavano ancora con macchine ingombranti e pesanti, a banco ottico con pellicole piane di grande formato. Le pellicole piane utilizzate dai fotografi di scena andavano di norma dal più piccolo 9 x 12 cm al 21 x 27 cm¹³. Erano allora strumenti essenziali: *chassis* porta lastre, panno nero, peretta e cavalletto. Nonostante i progressi delle pellicole in rullo, tra gli anni Venti e Trenta, restavano infatti molto in voga gli apparecchi a banco ottico¹⁴. Questo, oltre a necessitare un cavalletto o comunque di essere collocato in posizione orizzontale, richiedeva che venissero trasportati i diversi componenti: pur essendo qualitativamente molto efficace, portava a sacrificare agilità e tempestività¹⁵. L'abitudine di utilizzare ancora il grande formato è raccontata da una fonte che iniziò in questi anni il suo lavoro sul set, Osvaldo Civirani, il quale ha cercato di ricostruire,

¹⁰ Joseph Stillman, *The Stills Move The Movies*, «American Cinematographer», vol. VIII, n. 6, settembre 1927; Walter Blanchard, Making "Stills" Tell a Story..., «American Cinematographer», vol. XI, n. 5, settembre 1930.

¹¹ Si concentrano sui primi passi della fotografia di scena i contributi di Ando Gilardi ed Elisabetta Bruscolini, così come l'enciclopedico approfondimento dedicato all'intero arco della fotografia di scena italiana redatto da Dario Reteuna: Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, cit.; Elisabetta Bruscolini, *Roma nel cinema, tra realtà e finzione. Introduzione*, cit.; Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Alessandria, Falsopiano, 2000. Sul tema si veda anche l'articolo: Giada Cipollone, *Attrici su carta. Ritrattistica e fotografia di scena, dalle origini agli anni Trenta*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), *[Smarginature], Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre 2017, <http://www.arabeschi.it/12/>.

¹² Arturo Bragaglia dagli anni Trenta si occupava ormai da solo, senza i fratelli, del laboratorio, dedicandosi a fotografia di scena e ritratti. Il principale indirizzo del suo studio, oltre alla sede a Cinecittà dal 1937, è stato in Piazza di Spagna. Cfr.: Verdone Mario, *I fratelli Bragaglia*, cit., pp. 61-65; Leonardo Bragaglia, *Arturo Bragaglia, in Il laboratorio dei Bragaglia. 1911-1932*, catalogo della mostra a cura di Giuliana Scimé, cit., pp. 93-98.

¹³ Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, Gremese, Roma, 1995, pp. 17-20.

¹⁴ John Wade, *A short history of the camera*, Watford, Fountain Press, 1979 (trad. it. di D. De Thomasis, *Breve storia della macchina fotografica*, con un capitolo sulle macchine fotografiche italiane di Marco Antonetto, Roma, Cesco Ciapanna Editore, 1980, pp. 76-83).

¹⁵ Ansel Adams, con la collaborazione di Robert Baker, *The camera*, Boston, Little, Brown and company, 1980 (trad. it. di M. Marinucci, *La fotocamera*, Bologna, Zanichelli, 1989, pp. 29-41). Saverio Lombardi Vallauri, *L'apparecchio professionale a banco ottico*, Roma, Nuova Arnica Editrice, 2001, pp. 7-8, pp. 31-51; Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, cit., pp. 17-20. Sulle lastre e i loro formati si veda anche: Robin Lenman (a cura di), *Dizionario della fotografia*, cit., pp. 309-310.

nell'autobiografico *Un fotografo a Cinecittà*, i decenni della fotografia di scena che ha attraversato¹⁶.

Parallelamente, bisogna considerare che negli anni d'oro della Hollywood classica i fotografi di scena erano perfettamente integrati allo *studio system* e realizzavano, oltre alle fotografie sul set, anche (e soprattutto) i ritratti dei divi e le immagini pubblicitarie che immortalavano le star in altre location, come ad esempio nelle loro case sfarzose¹⁷. Nella costruzione della mitologia dei divi d'oltreoceano aveva allora un ruolo centrale proprio l'immagine fotografica, in particolare la ritrattistica gestita dagli studi e da figure di fotografi imprescindibili per il lancio dei performer. Ad esempio, Ruth Harriet Louise, George Hurrell e Clarence Sinclair Bull alla MGM, oppure Eugene R. Richee alla Paramount, che si interfacciavano costantemente con le nuove istanze della coeva fotografia pubblicitaria e di moda¹⁸. Anche in Italia, negli anni Trenta, rispetto al gusto pittorico degli anni Venti si stava affermando una ricerca sempre più moderna, che mirava a valorizzare i personaggi dello *star system*¹⁹. Questa tendenza è confermata dal grande successo riscosso dai ritrattisti italiani, che molto guardavano ai corrispondenti americani: Arturo Ghergo ed Elio Luxardo immortalavano i più celebri personaggi dell'epoca nei propri *atelier*, luoghi in cui il divismo cinematografico si accompagnava a un circolo patinato di sportivi, intellettuali e artisti²⁰. Negli anni Venti e Trenta, l'attenzione per il mondo dello spettacolo dominava le riviste che, grazie alla diffusione della tecnica del rotocalco, sfruttavano sempre di più l'apparato fotografico, aderendo a un'industria culturale che si avvaleva connessioni e rimandi intermediali. Il sistema di richiami tra cinema, stampa e vita quotidiana si fondava spesso proprio sulla figura del divo e sulla sua immagine²¹.

Gli articoli sulla rivista «Cinema» a firma di Berne De Chavannes nel 1936 e di Jacopo Comin nel 1937 in merito alle difficoltà della fotografia di scena italiana documentano, da una parte, un'iniziale attenzione alla pratica ma, dall'altra, ne testimoniano lo scarso riconoscimento e la

¹⁶ Cfr. Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, cit., pp. 13-38.

¹⁷ Cfr. *Ruth Harriet Louise and Hollywood Glamour Photography*, catalogo della mostra a cura di Robert Dance, Bruce Robertson, cit.

¹⁸ Voce *Hollywood, fotografia pubblicitaria di*, paragrafo *Foto sul set*, in Robin Lenman (a cura di), *Dizionario della fotografia*, cit., pp. 536-537. Cfr. John Kobal (a cura di), *George Hurrell. Hollywood glamour portraits*, Monaco, Schirmer Art Books, 1993.

¹⁹ Elisabetta Bruscolini, *Roma nel cinema tra realtà e finzione. Introduzione*, cit., p. 12.

²⁰ Sui ritrattisti italiani degli anni Trenta oltre, al saggio di Bruscolini sopracitato in nota, si confronti: *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia. 1895-1995*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia della Biennale, 1995) a cura di Italo Zannier, Firenze, Alinari, 1995; Meris Nicoletto, *Elio Luxardo*, «Quaderni del CSCI», Barcellona, Istituto Italiano Cultura, n. 13, 2017; e la precisa sintesi: Enrico Biasin, Hélène Mitayne, *Dietro il ritratto fotografico. Fotografia, attorialità e genere nei rotocalchi cinematografici italiani degli anni Trenta* in Enrico Menduni, Lorenzo Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, RomaTrE-Press, 2018.

²¹ Cfr. Raffaele De Berti, *Dallo Schermo alla carta*, cit., pp. 25-46.

mancanza di un pieno sfruttamento delle potenzialità promozionali²². Costituiscono così due fonti fondamentali per tentare di comprendere la condizione della fotografia di scena dell'epoca.

All'inizio degli anni Quaranta è decisiva per l'affermazione di questa pratica la serie realizzata da Osvaldo Civirani sul set di *Ossessione* di Luchino Visconti: il fotografo, che aveva appreso la professione lavorando alle dipendenze di Pesce e Bragaglia, scelse per questo lavoro, accanto a una tradizionale macchina grande formato, anche una Plaubel 6 x 9 che gli permise di scattare in contemporanea alle riprese, senza cioè far ripetere la scena agli attori²³.

Barbara Grespi tenta per prima la sistematizzazione di un periodo della fotografia di scena italiana in relazione alla corrispondente corrente cinematografica, attraverso l'analisi della fotografia di scena di ambito neorealista²⁴. Il suo saggio coglie innanzitutto l'importanza per questo cinema del rapporto con la fotografia, sottolinea come il Neorealismo italiano sia «maturato all'interno di quell'ampio processo di legittimazione estetica del documento fotocinematografico che si compie nel corso degli anni Quaranta» e riconosce l'essenzialità della relazione su più fronti. Oltre alla maggior rilevanza di figure professionali come il direttore della fotografia e il fotografo di scena, infatti, constata come:

In questo decennio, i tragitti delle due arti si intersecano a più livelli, e in un gioco di reciproche influenze. Da un lato l'affermazione internazionale del fotogiornalismo costituisce la premessa fondamentale per lo sviluppo di un cinema della realtà, dall'altro le fotografie di reportage si presentano sui rotocalchi in forme sempre più cinematografiche, impaginate in serie e associate spesso secondo logiche di montaggio²⁵.

Grespi evidenzia l'influenza della fotografia sociale americana sui modelli visivi (come il rapporto figura-sfondo) del Neorealismo, così come la vocazione della corrente cinematografica a uno sguardo documentario che si avvale di una «fruizione fotografica»²⁶. Per quanto riguarda la fotografia di scena, dunque, individua in quella neorealista un caso esemplare. In riferimento alla serie di Civirani sul set di *Ossessione*, la studiosa identifica la capacità di dialogare con il paesaggio in modo immediato, permettendo così al «dato

²² P. Berne De Chavannes, *Il fotografo di scena*, «Cinema», n. 4, 25 agosto 1936; Jacopo Comin, *Lanciare la cinematografia italiana*, «Cinema», n. 23, 10 giugno 1937. Come già ricordato, i due testi sono accuratamente indagati da Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, cit., pp. 70-74, p. 79.

²³ Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, cit., pp. 45-51.

²⁴ Barbara Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, in Enrico Menduni, Lorenzo Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, cit.

²⁵ Ivi, p. 421.

²⁶ Ivi, pp. 421-423.

cronachistico» di emergere²⁷. In questo modo, la fotografia di scena iniziava a emanciparsi dal ruolo di mero *quadro* del film, avvicinandosi al fotoreportage dell'evento. Grespi inoltre ricollega questo lavoro a un'altra esperienza esemplare, gli scatti di Robert Capa sul set di *Riso Amaro* di Giuseppe De Santis, identificabile come un vero e proprio reportage privato²⁸. Secondo la studiosa lo slancio cronachistico di questi lavori non caratterizzò però globalmente la successiva fotografia di scena neorealista: Augusto Di Giovanni e Aldo Graziati, ad esempio, costruirono piuttosto una «grande epica del documento» attraverso la rappresentazione dell'individuo nella cornice storica²⁹.

In conclusione, la ricerca di iconicità dei loro scatti, seppur ancora «scultorei», e le innovazioni tecniche che iniziavano a venire sfruttate da Civirani annunciavano certamente cambiamenti e nuovi modi di intendere la fotografia di scena che negli anni Cinquanta tuttavia ne modificarono radicalmente lo scenario³⁰.

2.1 Le declinazioni, le funzioni e le destinazioni della fotografia di scena negli anni Cinquanta e Sessanta

Gli anni Cinquanta e Sessanta furono decenni di grandi cambiamenti che percorsero la società italiana: il boom economico, la scolarizzazione e l'affermazione del consumismo di massa investirono anche il rapporto della società con l'immagine³¹. Il cinema si avvaleva di una coesione con l'universo paratestuale e più ampiamente mediale che gli ruotava attorno, fino a un progressivo superamento o diverso consolidamento di questo modello, con la diffusione

²⁷ Ivi, p. 427.

²⁸ Ivi, p. 428.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Il termine «scultoreo» è sempre parte della riflessione di Grespi, p. 427. In merito a questa riflessione si veda il cap. 1 (in particolare: *infra*, par. 1.1).

³¹ Si rimanda per il contesto ai contributi di storia sociale, sul cinema e sulla fotografia in Bibliografia. Per un inquadramento generale di ordine storico si veda in particolare: Valerio Castronovo (a cura di), *Album italiano. Dalla ricostruzione al miracolo economico*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2001; Valerio Castronovo, *1960. Il Miracolo Economico*, in AA.VV., *Novecento italiano*, Roma, Bari, Laterza Editori, 2011; Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli, 1996; Luca Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Milano-Torino, Mondadori, 2013; Andrea Leonardi, Alberto Cova, *Il Novecento Economico Italiano. Dalla grande guerra al Miracolo Economico*, Bologna, Monduzzi Editore, 1997.

della televisione e la sua acquisizione di centralità nel sistema dei media³². Un discorso affine può essere fatto per la pratica fotografica, che conobbe nell'Italia del Dopoguerra un significativo sviluppo tecnologico e nuove potenzialità espressive connesse all'affermazione dell'industria dell'intrattenimento, al successo del rotocalco nella cultura di massa e all'espansione del fotoreportage³³. Si trattava dunque di un momento paradigmatico per la fotografia di scena che si colloca tra il cinema e la fotografia, tra la pubblicità e la fotocronaca, tra schermo e rotocalco³⁴. Le serie realizzate sul set s'inserivano infatti all'interno di un sistema strutturato in diversi canali: la carta stampata dialogava con il film. La rappresentazione fotografica nelle riviste era destinata a quello che De Berti definisce «spettatore-lettore»: le riviste popolari, emblemi della cultura di massa e dell'industria pubblicitaria, erano portavoce di un immaginario di intrattenimento diffuso che convocava in maniera privilegiata il cinema³⁵.

2.1.1 Le tipologie di fotografie di scena

La fotografia di scena si cristallizzava negli anni Cinquanta e Sessanta in diverse declinazioni, indicative delle priorità a cui una serie realizzata sul set doveva rispondere in questi decenni.

Le dinamiche che percorrono la pratica in questi anni emergono innanzitutto dal confronto tra i cataloghi della collezione *CliCiak. Fotografi di scena del cinema italiano*, realizzati a cura di Antonio Maraldi e frutto dell'attività del Centro cinema Città di Cesena. Queste mappature

³² I principali riferimenti per le coordinate storiche inerenti all'ambito cinematografico sono: Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. 9. 1954/1959*, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2004; Paolo Bertetto (a cura di) *Storia del cinema italiano, vol. 1. Dal 1895 a oggi. Uno sguardo d'insieme*, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2011; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, voll. III-IV*, Roma, Editori Riuniti, 1993; Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993; Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano 10: 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2001; Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995; Emiliano Morreale, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Milano, Il Castoro, 2011; Gianni Rondolino, *Dizionario del cinema italiano 1945-1969*, Torino, Einaudi, 1969.

³³ Per la storia della fotografia, in particolare del contesto italiano, si fa riferimento fra gli altri a: Clarke Graham, *The photograph*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1997 (trad. it. di B. Del Mercato, *La fotografia: una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi, 2009); Luca Criscenti, Gabriele D'Autilia, Giovanni De Luna (a cura di), *L'Italia del Novecento: le fotografie e la storia II. La società in posa*, Torino, Einaudi, 2006; Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012; Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Il fotogiornalismo negli anni settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, Milano, Silvana Editoriale, 2020; Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi Editore, 1976; Walter Guadagnini (a cura di), *La Fotografia. Dalla Stampa al Museo 1941-1980*, vol. 3, Milano, Skira, 2013; Enrico Menduni, *La fotografia. Dalla camera oscura al digitale*, Bologna, il Mulino, 2008; Paolo Morello, *La fotografia in Italia: 1945-1975*, Roma, Contrasto, 2010; Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011; Italo Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Roma, Carocci, 1998.

³⁴ Sul discorso dei paratesti e dei rotocalchi si fa riferimento in particolare: Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, cit.; *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, catalogo della mostra (a cura di Gianni Amelio e Silvio Alovio, Torino, Archivio di Stato, 2007) a cura di Emiliano Morreale, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, 2007; Lorenzo Pellizzari, *Cineromanzo. Il cinema italiano 1945-1953*, Milano, Longanesi & C., 1978.

³⁵ Il termine «spettatore-lettore» viene utilizzato all'interno di Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, cit.

circoscritte ai vari autori, composte da interviste, dichiarazioni e raccolte fotografiche, permettono di costruire un quadro generale sorretto dalle testimonianze dei principali protagonisti della pratica³⁶.

La fotografia propriamente di scena è quella che coinvolge le immagini finzionali, accanto ad essa i fuori scena e i si gira coinvolgono lo spazio del set. Queste tipologie convivono sia nella serie ufficiale, realizzata dal fotografo ingaggiato dalla casa di produzione, sia nello *special*, prodotto da un reporter assoldato di norma da una rivista per una più breve cronaca della realizzazione del film.

Innanzitutto, è fondamentale definire cosa rappresenti in quegli anni la fotografia letteralmente “di scena” (fig. 1): si tratta dello scatto che immortalava esclusivamente lo spazio della finzione. I fotografi infatti differenziano tra questa tipologia d’immagine e quella che inserisce anche, oppure soltanto, lo spazio di lavoro. Anche il ritratto di una sequenza che, pur non effettivamente girata, si mostra all’interno del discorso finzionale, risulta ugualmente integrabile in questa categoria: ad esempio, le fotografie in cui gli attori sono in posa ma mimano l’universo diegetico del film e in esso vogliono collocarsi allo sguardo dello spettatore. Esigenze tecniche ed espressive potevano inoltre obbligare ancora alla ripetizione dei gesti dopo le riprese e produrre immagini che pur si presentano *in scena* agli occhi del fruitore³⁷. All’interno della stessa categoria si possono situare infine le fotografie relative alle inquadrature provate e non girate o, più spesso, riprese ma eliminate in fase di montaggio. Gli scatti delle scene scartate sono stati in alcune occasioni utilizzati alla stregua di veicoli dell’immaginario filmico nella stampa o nel materiale promozionale, producendo un cortocircuito tra gli immaginari dello spettatore-osservatore³⁸.

³⁶ Cfr. <http://www.comune.cesena.fc.it/cesena-cinema/cliciaak>. Sul sito del comune di Cesena una sezione è dedicata all’attività del Centro cinema di Cesena: come già sottolineato nel primo capitolo, si tratta di un lavoro unico in Italia di conservazione e valorizzazione della fotografia di scena storica e contemporanea.

³⁷ Sulla questione della ripetizione della scena: *infra*, par. 2.3. Per le tipologie descritte in questo paragrafo si vedano alcuni esempi in figg. 1-3 e nel *Volume II. I documenti*: digitalizzazione concesse dal Centro cinema Città di Cesena (v. A.1-A.6).

³⁸ Un esempio è stato individuato nell’utilizzo di alcune fotografie di scena di *Il deserto rosso*, *infra*, par. 3.2.2.



Fig. 1 Pierluigi Praturlon (“Pierluigi”), fotografia di scena con Sophia Loren sul set di *La ciociara* (1960), digitalizzazione da stampa b/n 24 x 30 cm, Centro cinema Città di Cesena. Già presente in *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra (Cesena-Pordenone, 2002) a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, Cesena, Il ponte vecchio, 2002, p.64.

La fotografia “di set”, invece, interpella anche lo spazio della produzione e veniva sfruttata in particolare negli articoli promozionali all’interno delle riviste. A partire dagli anni Cinquanta i fotografi di scena iniziarono a dedicare una parte consistente della serie fotografica alle rappresentazioni dello spazio produttivo, creativo e divistico.

La definizione “di set” utilizzata da Bruno Di Marino permette di includere all’interno della stessa categoria due tipologie diverse: il “si gira” che immortalava il momento della creazione nel confine tra finzione e spazio produttivo (fig. 2) e il “fuori scena” che invece fotografava la troupe o il set nei momenti di pausa della lavorazione (fig. 3)³⁹. È una distinzione molto spesso non chiara nelle stesse dichiarazioni dei fotografi del periodo, ma l’esame degli scatti di questi decenni evidenzia la presenza di queste due declinazioni tra le fotografie allo spazio produttivo normalmente realizzate dal professionista: se i fotografi usano indifferentemente si gira e fuori scena per definire le loro immagini al di là della scena, è comunque utile sviluppare parallelamente quest’ulteriore definizione che i termini stessi suggeriscono⁴⁰. In entrambi i casi si tratta di scatti che raccontano e testimoniano la produzione del film: la quotidianità del mondo dello spettacolo e il fermento della creazione cinematografica.

Una differenziazione tra le immagini della lavorazione la suggerisce efficacemente Paolo Bertetto, che pure usa la denominazione fotografie di set e distingue: i si gira, immagini del momento della ripresa nel suo svolgersi; gli scatti dell’apparato tecnico, come macchinari e

³⁹ Cfr. Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 155-166.

⁴⁰ Cfr. Cataloghi CliCiak: *Fotografi di scena del cinema italiano*, a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 1994-2013. Così anche le prime indagini: Aldo Bernardini nello speciale di «Segnocinema» pur definendo i si gira gli scatti realizzati durante le pause dalla lavorazione opponeva solo questa categoria alle foto di scena: Aldo Bernardini, *Fotografo di scena questo sconosciuto*, in Id. (a cura di), *Fotografando il set. Speciale*, «Segnocinema», n. 16, gennaio 1985, p. 31.

strutture scenografiche; le preparazioni delle riprese con la costruzione della messa in scena, del trucco, della recitazione; infine, i momenti di pausa con i ritratti apparentemente spontanei o evidentemente costruiti dei divi e dei protagonisti del set⁴¹. Le stesse due macrocategorie, si gira e fuori scena, celano pertanto una gamma di diverse manifestazioni dello sguardo sul set, che consente di avere informazioni sull'intero processo produttivo, partendo dall'apparato tecnico e giungendo al rapporto tra registi e attori; dalle dinamiche produttive, operative e pratiche all'autorappresentazione dei personaggi divistici. Bisogna tuttavia tenere sempre in considerazione che le fonti, nelle descrizioni del loro lavoro durante i decenni in esame, utilizzano i due termini, fuori scena e si gira, in maniera pressoché interscambiabile⁴².



Fig. 2 G.B. Poletto, fotografia si gira sul set di *Il gattopardo* (1963), digitalizzazione da stampa b/n, Centro cinema Città di Cesena, Fondo Todeschini.



Fig. 3 Paul Ronald, fotografia fuori scena con Marcello Mastroianni e Luchino Visconti sul set di *Le notti bianche* (1957), digitalizzazione da stampa b/n 24 x 30 cm, Centro cinema Città di Cesena. Già pubblicata in *Paul Ronald. Fotografi di scena del cinema italiano*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 1998) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 1998, p. 94.

⁴¹ Paolo Bertetto, *Immagini sul set*, in Elisabetta Bruscolini (a cura di), *Fotografi sul set. 100 anni di "fuori scena" del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 11-12.

⁴² Cfr. Cataloghi CliCiak: *Fotografi di scena del cinema italiano*, a cura di Antonio Maraldi, cit.

Le fotografie di set riguardano l'archeologia del luogo di ripresa e della produzione stessa, sono pertanto testimonianze del circuito dell'industria culturale. Se la fotografia propriamente di scena ha un parallelo audiovisivo nel trailer che *condensa e promuove* il contenuto del film, le immagini di set corrispondono in qualche modo a quella che nei decenni successivi, in particolare in ambito dei contenuti *extra* nell'*home-video* riguardante i dvd, è la pratica del *making of*, produzione audiovisiva che racconta i retroscena della lavorazione del film. Il vero punto di convergenza è lo sfruttamento della curiosità del pubblico per alimentare un *proseguo* del film in un suo paratesto. Tuttavia, come si cerca di evidenziare in questa tesi, la fotografia di set di questi decenni è un fenomeno ben radicato nel suo contesto culturale ed espressione innanzitutto di istanze riguardanti il dispositivo fotografico, molto più che di urgenze documentarie simili a quelle del *backstage*, successivo al periodo d'indagine⁴³.

Il fotografo di scena negli anni Cinquanta e Sessanta veniva ingaggiato dalla produzione per realizzare le fotografie, sia di scena sia di set, da sfruttare a scopo promozionale: all'interno del corpus di scatti eseguiti durante l'arco di una lavorazione venivano di norma selezionati quelli più significativi nella "serie scelta", anche detta *fotobusta* come il materiale per gli esercenti⁴⁴. Per ottenere le fotografie adatte un fotografo eseguiva migliaia di scatti: secondo alcuni dei professionisti in questi anni se ne realizzavano di media dai 3.000 ai 5.000⁴⁵.

La maggior parte dei fotografi di scena del periodo hanno realizzato degli *special*. L'occhio del fotografo veniva in questo caso prestato a una rivista durante un lasso di tempo inferiore rispetto a quello in cui era impiegato l'addetto ingaggiato dalla produzione per l'intera lavorazione del film. La diffusione della prassi degli *special* evidenzia l'importanza dell'immagine cinematografica all'interno dei periodici. In particolare, i lettori dei rotocalchi erano bramosi di ottenere indiscrezioni e fotografie dei divi del cinema e i servizi sui periodici risultano pertanto arricchiti specialmente da fotografie dello spazio del set.

⁴³ Sul tema del *making of* si veda: Franco La Polla, *Fenomenologia del making of*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», n. 1, 2003. Sul trailer: cfr. Cosetta G. Saba, *Lo sguardo che insegue. Strumenti per l'analisi delle forme audiovisive pubblicitarie (spot, trailer, videoclip e rich media)*, Milano, Lupetti, 2006.

⁴⁴ Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, cit., p. 54; Mario Tursi, *Dalla strada al set*, intervista a cura di Antonioni Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano: Mario Tursi*, catalogo della mostra (Lido di Venezia, Casinò, 2005) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2005, p. 12; Mimmo Cattarinich, *Da Bava a Fellini*, intervista a cura di Antonio Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano: Mimmo Cattarinich*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 1999) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 1999, p. 16.

⁴⁵ Mario Tursi, *Dalla strada al set*, intervista a cura di Antonioni Maraldi, cit., p. 13; Franco Vitale, *Da Pietro Germi a Dario Argento*, intervista a cura di Antonio Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Franco Vitale*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2006) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2006, p. 14.

La genesi della diffusione in Italia degli *special* è riconducibile all'operato di Pierluigi Praturlon, conosciuto soltanto come Pierluigi, il quale nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta aveva intercettato con la sua agenzia le istanze della cronaca di costume e del suo sistema professionale, collocando la fotografia di scena all'interno dell'ottica del fotoreportage. Lo stesso Pierluigi dichiara di aver introdotto nel contesto italiano questi lavori ispirandosi al *modus operandi* statunitense: gli uffici stampa, accanto al fotografo ufficiale, ingaggiavano gli *special photographer* per servizi più brevi. Nella sua agenzia, che aprì nel 1953 e che nel corso del tempo divenne il punto di riferimento delle produzioni italiane e straniere a Roma, lavoravano diversi fotografi inviati sui set per gli ingaggi, mentre Pierluigi prediligeva gli *special*, di cui apprezzava l'immediatezza e lo sguardo giornalistico⁴⁶. Peraltro, come si vedrà meglio, Pierluigi e i dipendenti della sua agenzia registravano con i loro obiettivi anche la vita mondana della capitale: accanto alla fotografia di scena, si dedicavano infatti alla narrazione delle *dolce vita* romana, di cui Praturlon era, secondo i colleghi, un sostanziale animatore. La logica dello *special* dialogava allora con la fotografia improvvisata dello scoop, con cui condivideva la destinazione primaria: le riviste. La realizzazione di una serie tra *special* e fotografia ufficiale da parte di Pierluigi fu centrale nella promozione (e nell'ispirazione poetica stessa) di *La dolce vita*. Come si vedrà nell'ultima parte di questo capitolo, il noto reporter realizzò diversi servizi di fotocronaca sul set felliniano, dei lavori in grado di mettere emblematicamente in luce le dinamiche di questo tipo di servizio fotografico⁴⁷. Dario Reteuna, nel volume del Centro cinema Città di Cesena dedicato al fotografo, ne individua efficacemente due particolarmente significativi: *Anche il cinema ha caldo* su «Epoca» del 23 agosto 1959 e *Ghiaccio bollente si scioglie in acqua. Sino all'alba il bagno di Anita* su «Le ore» del 18 aprile 1959⁴⁸. Il primo, con la didascalia «Fotografie di Pierluigi» che segnala la rilevanza dell'autore degli scatti, riprende i principali protagonisti della produzione alle prese con il caldo estivo, durante le pause dalla lavorazione del film, accostati a due fotografie dal simile soggetto della produzione di *I cosacchi* con John Barrymore e Giorgia Moll. Mentre il testo è molto ridotto, nel servizio sono essenziali le fotografie: 5 totali in bianco e nero, di cui 3 di *La dolce vita*.

⁴⁶ Pierluigi Praturlon, *Qualcosa di me* (la dichiarazione è un montaggio di testi: Pierluigi in AA.VV., *La città del cinema*, Roma, Napoleone Editore, 1979, pp. 231-234; Diego Mormorio, *Pierluigi. Dalla Dolce Vita in su*, «Photo Italia», n. 159, settembre 1988), in *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra (Cesena-Pordenone, 2002) a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, Cesena, Il ponte vecchio, 2002.

⁴⁷ Cfr. *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit. Sull'agenzia Pierluigi. Fotonotizie d'attualità per la stampa: *infra*, par. 2.2. Sulla contaminazione con il mondo dello scoop scandalistico e *La dolce vita* si veda l'ultimo paragrafo del capitolo, par. 2.3.

⁴⁸ *Anche il cinema ha caldo*, fotografie di Pierluigi, «Epoca», n. 464, 23 agosto 1959, *Ghiaccio bollente si scioglie in acqua. Sino all'alba il bagno di Anita*, «Le ore», n. 310, 18 aprile 1959. Dario Reteuna, *Fotografia, costume e società nella "dolce vita" di Pierluigi*, in *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., pp. 12-14.

Yvonne Fourneaux, Marcello Mastroianni e Federico Fellini cercano ristoro dalla calura: la prima immerge i piedi in una piscina, Mastroianni si protegge con un ombrello e beve acqua da una pompa, Fellini, infine, trova sollievo sventolando un ventaglio (fig. 4)⁴⁹.



Fig. 4 Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e per il turismo. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Divieto di riproduzione. *Anche il cinema ha caldo*, fotografie di Pierluigi, «Epoca», n. 464, 23 agosto 1959.

Il secondo *special* citato, pubblicato su «Le ore» utilizza invece le fotografie della scena di Ekberg nella fontana, che riecheggiano l'intervento fotografico di Praturlon ispiratore del film, come si approfondisce nell'indagine sulla pellicola di Fellini della terza parte di questo capitolo⁵⁰. Queste fotografie di scena in articoli di riviste sono paradigmatiche del genere *special* perché mettono al centro la figura divistica, creano una narrazione intorno al film e, infine, producono l'effetto di una cronaca per immagini attraverso la successione di fotografie. Praturlon, che ha dunque diffuso la pratica dello *special* in Italia, anticipando i miglioramenti degli uffici stampa delle case di produzione, ha sempre rivestito un ruolo da *special photographer* sul set. Anche il celebre paparazzo Tazio Secchiaroli è stato protagonista di molti servizi fotogiornalistici durante le lavorazioni cinematografiche. In generale, la maggior parte

⁴⁹ *Anche il cinema ha caldo*, fotografie di Pierluigi, «Epoca», cit., pp. 56-57.

⁵⁰ Come già sottolineato, a *La dolce vita* e al fenomeno del paparazzismo è dedicata la parte di questo capitolo, par. 2.3.

dei professionisti di scena in quei decenni si cimentava, accanto agli ingaggi interi e “ufficiali”, anche nei servizi per riviste. Ad esempio, Mario Tursi si è occupato di questi lavori per l’agenzia VEDO durante tutti gli anni Cinquanta, fino a ottenere quello che emblematicamente definisce il primo incarico come «fotografo di scena» nel 1962. Franco Bellomo, invece, ha prodotto dagli anni Sessanta diversi *special* per le agenzie per cui lavorava. Vittorio Contino e Mimmo Cattarinich, ancora, dichiarano entrambi di averlo preferito rispetto alle serie “intere” perché richiedeva uno sguardo da fotoreporter: lo considerano cioè un lavoro più breve e dinamico⁵¹. Secondo il *press agent* Enrico Lucherini, Pierluigi si recava sul set soltanto per tre o quattro giorni per ottenere gli scatti da inviare a riviste italiane e straniere. Nonostante talvolta potessero essere interventi di qualche giorno o impegni di un mese intero, il tempo medio di uno *special* era di circa una settimana⁵². Questi fotografi potevano seguire una produzione anche saltuariamente, con impegni brevi e sporadici, a seconda, ad esempio, dell’interesse per una particolare location. Gli ingaggi avvenivano tramite gli uffici stampa delle case di produzione o direttamente da parte delle riviste⁵³.

I professionisti di scena che nel corso della loro carriera hanno realizzato anche questi servizi riferiscono, rispetto agli ingaggi come fotografi di scena ufficiali, una maggiore attenzione al fuori scena, al dettaglio cronachistico del set e agli attori come personaggi e divi. Molti di loro lo ritengono significativamente un lavoro distinto rispetto a quello del fotografo di scena, riconducibile piuttosto alle operazioni di fotoreportage per le riviste⁵⁴.

⁵¹ Mario Tursi, *Dalla strada al set*, intervista a cura di Antonioni Maraldi, cit., pp. 11-12; Franco Bellomo, *Il piacere del set*, intervista a cura di Antonio Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Franco Bellomo*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2008) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2008, pp. 9-10; Cfr. *Fotografi di scena del cinema italiano: Mimmo Cattarinich*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit.; Vittorio Contino, *Tra immagini fisse e in movimento*, intervista a cura di Antoni Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Vittorio Contino*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 1994) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 1994, pp. 18-19.

⁵² Cfr. Franco Bellomo, *Il piacere del set*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 10; Cfr. Mario Tursi, *Dalla strada al set*, intervista a cura di Antonioni Maraldi, cit., pp. 13-14; Enrico Lucherini, *Qualcosa di lui*, in *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., p. 30; Roberto Biciocchi, *Fotografo per caso*, intervista a cura di Antonio Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Roberto Biciocchi*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2010) a cura di Antonio Maraldi e Franco Biciocchi, Cesena, Il ponte vecchio, 2010, p. 12; Paul Ronald, *Visconti, Fellini e gli altri. Flash back di un fotografo di scena*, a cura di Antonio Maraldi, in *Paul Ronald. Un fotografo francese nel cinema italiano*, catalogo della mostra (Parigi, Le Latina, 2003) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2003, p. 31.

⁵³ Cfr. Mario Tursi, *Dalla strada al set*, intervista a cura di Antonioni Maraldi, cit., p. 13; cfr. Vittorio Contino, *Tra immagini fisse e in movimento*, intervista a cura di Antoni Maraldi, cit., p. 18, cfr. Paul Ronald, *Visconti, Fellini e gli altri*, cit., p. 31; cfr. *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit.

⁵⁴ Mario Tursi, *Dalla strada al set*, intervista a cura di Antonioni Maraldi, cit., pp. 11-12, Mimmo Cattarinich, *Da Bava a Fellini*, intervista a cura di Antonio Maraldi, p. 14; Vittorio Contino, *Tra immagini fisse e in movimento*, intervista a cura di Antoni Maraldi, cit., p. 18.

La pratica del periodo può essere infine collocata all'interno degli strumenti di produzione: alcune immagini di scena rappresentavano dei documenti utili alla lavorazione del film. In Francia, ad esempio, la segretaria di edizione Sylvette Baudrot ha realizzato un diario non destinato alla diffusione delle riprese di *L'année dernière à Marienbad* di Alain Resnais. Corredato di fotografie utili a tenere sotto controllo il processo produttivo, questo strumento di lavoro costituito da immagini e note rappresenta ora effettivamente un'importante raccolta di scatti realizzati sul set⁵⁵.

In ogni caso, la tipologia più diffusa di fotografia utilizzata per la produzione era il *sopralluogo*: non si tratta propriamente di uno scatto di scena perché immortalava un momento in cui il film non è ancora in lavorazione, è piuttosto uno strumento preparatorio. Utile a visualizzare in anticipo le location, a meglio individuare le atmosfere adatte alle scene e a ispirarne la collocazione, la serie dei sopralluoghi era spesso affidata a un fotografo di scena: quello ufficiale della produzione o un professionista legato al regista. Talvolta però il compito era anche assegnato a un collaboratore, al direttore della fotografia o veniva realizzato dal regista stesso. Si trattava di uno strumento fondamentale per l'autore della regia, ma poteva anche essere utile al resto della troupe. Inoltre, venivano realizzati anche provini fotografici di diverso tipo: come per esempio quelli dedicati ai reparti di costume e trucco o scenografia⁵⁶.

Il fotografo Paul Ronald, che scattò per buona parte della produzione di Luchino Visconti, seguiva sempre il regista anche per i sopralluoghi. Quando Visconti sceglieva un luogo, racconta Ronald, lui doveva seguirlo con la sua macchina e scattare in ogni ambiente che gli veniva indicato⁵⁷. Tazio Secchiaroli rivela simili dinamiche per i sopralluoghi di *Accattone* di Pier Paolo Pasolini: «giravamo tutte le periferie, [...] fotografavamo tutto ciò che lui riteneva

⁵⁵ Juliette Huba-Mylek, *Photographies de films. Reliques visuelles du cinéma français des années 1960*, Parigi, Cinémathèque française, 2017, p. 27. La Cinémathèque française ha digitalizzato 175 fotografie di Sylvette Baudrot: 68 di «plateau» (termine che corrisponde a fotografia di scena) e 107 di «tournage» (ossia di set, fuori scena e si gira). Sul materiale si veda Cineressources: http://www.cineressources.net/photos_numerisees/resultat_p/index.php?pk=27834¶m=A&textfield=Sylvette+Baudrot+&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=PNP&pk_recherche=27834#. Per i termini francesi di definizione della pratica si veda sempre Juliette Huba-Mylek, *Photographies de films*, cit., p. 5: riporta la terminologia usata dalla Cinémathèque française e dall'associazione francese *Photographes de Films Associés* (PFA).

⁵⁶ Bruno di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, cit. p. 155; Cfr. Cataloghi CliCiak: *Fotografi di scena del cinema italiano*, a cura di Antonio Maraldi, cit.

⁵⁷ Paul Ronald, *Visconti, Fellini e gli altri*, cit., p. 28

interessante per la preparazione del film»⁵⁸. Nel momento in cui realizzava i sopralluoghi, il professionista di scena diventava dunque una sorta di “registratore” dello sguardo del regista, che cercava di tradurre in scatti fotografici le atmosfere da lui individuate in particolari ambienti. I sopralluoghi facevano così parte dell’apparato preparatorio del film e potevano influenzarne l’intero processo produttivo in fase di elaborazione: dalla sceneggiatura alla regia. Per concludere, tra le tipologie di fotografia di scena e dei generi ad essa connessi, si deve citare quella che si può definire la fotografia *divistica*, che ingloba tipologie come il ritratto, lo scatto *glamour* all’attore e le immagini rubate dei paparazzi: non rientra nella fotografia di scena propriamente detta ma in questi anni lambiva il territorio della pratica per la centralità del personaggio-attore⁵⁹. Mentre il ritratto veniva eseguito in studio, la fotografia *glamour* riprendeva il divo in diverse situazioni e ambientazioni: essa comunque «prolifera» dal ritratto d’attore, eseguito con maestria dai già citati Ghergo e Luxardo già dagli anni Trenta. Entrambe nutrivano le riviste soddisfacendo la venerazione della star⁶⁰. Ando Gilardi riprende la definizione di Gaunt Petzold che attribuisce alla fotografia *glamour* la qualità di «suggerire un raffinato *sex appeal*»⁶¹. I rotocalchi degli anni Cinquanta accostavano le immagini ammalianti dei divi alle loro biografie romanzate fluttuanti tra «eccentricità e normalità», agli *scoop* e i pettegolezzi da Hollywood e Cinecittà e una persistente pubblicità di prodotti di bellezza⁶². Se iniziavano ad affermarsi anche le dive e i divi italiani e il mondo di Cinecittà, il riferimento costante dei rotocalchi restava il mondo statunitense di Hollywood⁶³. È stato il paparazzismo, come si accennerà, a portare l’attenzione degli articoli sull’universo mondano locale, costruendo una nuova tipologia fotografica adatta alla star e un rinnovato Olimpo divistico di riferimento⁶⁴.

I capitoli successivi, dedicati ai film di Michelangelo Antonioni degli anni Cinquanta e Sessanta, infine, sono ricchi di esempi delle tipologie individuate e testimoniano la convivenza

⁵⁸ Tazio Secchiaroli, *Galleria*, in Italo Zannier (a cura di), *Un fotografo chiamato paparazzo*, «Fotologia», n. 7, maggio 1987, p. 63. A partire dai sopralluoghi di Secchiaroli è stata realizzata la mostra: *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia* nel giugno 2013 presso Cinemazero, Pordenone (<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/ppp-il-cinema-in-forma-di-poesia-a-cinemazero/>). L’ente friulano conserva un consistente fondo fotografico: «un archivio che abbraccia l’opera dei grandi registi della Storia del Cinema con 20.000 diapositive, 10.000 stampe fotografiche e altrettanti contatti, 9.000 negativi (...)», in particolare possiede migliaia di scatti della cinematografia di Pasolini: cfr. <https://cinemazero.it/cinemazero-e/zeroimage-archivio-fotografico/>.

⁵⁹ *Infra*, par. 2.3.

⁶⁰ Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, cit., pp. 258-259.

⁶¹ *Ivi*, p. 258.

⁶² Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, cit., pp. 109-110 («eccentricità e normalità» p. 110).

⁶³ Cfr. *ivi*.

⁶⁴ *Infra*, par. 2.3.

di queste articolazioni sul singolo set, nonché le prerogative e le destinazioni ideali di ciascuno dei generi della fotografia di scena.

2.1.2 Le destinazioni d'uso dell'immagine del set

Una rapida rassegna delle funzioni e dei luoghi di fruizione assegnati globalmente alle fotografie di scena di questi anni aiuta a chiarire le dinamiche in cui queste immagini erano coinvolte. Ogni categoria assumeva all'epoca dell'uscita del film, e si fa carico oggi, di impieghi diversi e variabili a seconda dei canali di utilizzo.

Il primo, generico, compito della fotografia di scena era certamente quello promozionale, ma lo scatto realizzato sul set poteva assumere anche un valore pratico per la produzione del film, come ad esempio i sopralluoghi. La funzione di documento, poi, attraversa i decenni e si articola in modo differente a seconda dell'epoca di fruizione.

La serie scelta comprende l'insieme di fotografie selezionate per realizzare il materiale promozionale del film. In particolare, brochure, fotobuste e articoli di stampa si servivano delle immagini di scena per anticipare l'immaginario, la trama del film e il ruolo dei suoi protagonisti. I manifesti, pur ispirandosi spesso all'iconicità degli scatti di scena, furono fino agli anni Sessanta illustrati. Tuttavia, il divo e la verosimiglianza divennero sempre più centrali e dagli anni Settanta in poi si iniziò a utilizzare materiale fotografico⁶⁵. Mentre questi erano destinati allo spazio esterno, le locandine (simili agli stessi ma di formato più ridotto) e le fotobuste erano destinate all'interno dell'esercizio, in prossimità della sala. Le fotobuste erano sostanzialmente fotografie di scena su grandi fogli, anche combinate tra loro o con disegni tramite soluzioni grafiche, accompagnate dai *credits* del film, in origine raggruppate in buste da cui prendono il nome⁶⁶. Anche le semplici fotografie costituivano uno degli arredi del cinema: collocate nell'atrio dell'esercizio in diverse occasioni e articolazioni accompagnavano lo spettatore alla visione⁶⁷.

Le brochure, ad esempio quelle di festival o prodotte da associazioni, costituivano uno strumento promozionale diretto: corredate da scatti propriamente di scena, con scopo di presentazione, potevano essere finalizzate agli spettatori, alla distribuzione estera, alla stampa

⁶⁵ Montini Franco, *Il manifesto cinematografico dal secondo dopo-guerra*, in Mario Verdone, Franco Montini, *Manifesto*, in Treccani. *Enciclopedia del cinema*, 2003, http://www.treccani.it/enciclopedia/manifesto_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

⁶⁶ Emiliano Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011, p. 149; Roberto Della Torre, *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano (1895-1930)*, Milano, EDUCatt, 2014, p. 124. Ad esempio, le fotobuste di *L'avventura* presso la Cineteca di Bologna sono di dimensioni 46 x 65 cm: Cineteca di Bologna, Archivio della Grafica, sezione fotobuste (v. *Volume II. I documenti*, C.5).

⁶⁷ Si vedano diversi esempi di questi utilizzi nel terzo capitolo sui film di Antonioni.

o agli esercenti⁶⁸. All'interno di questa macrocategoria si possono distinguere due tipologie diffuse: i *press-book* realizzati dagli uffici stampa di case di produzione, di distribuzione o dell'autore stesso; e i programmi di sala, gli opuscoli degli esercenti che comunicavano la programmazione degli spettacoli. I *press-book*, destinati alla stampa e ai gestori dei cinema, presentavano elementi come i dati tecnici del film, la trama, commenti preconfezionati per la stampa, dichiarazioni e biografie dei registi e interpreti, ma anche frasi di lancio e riproduzioni del corredo pubblicitario: manifesti, locandine, flani, fotobuste che suggerivano e anticipavano le funzioni di promozione del materiale promozionale e fotografico⁶⁹.

La casa di produzione si accordava con la distribuzione per l'accesso al materiale promozionale e l'invio agli organi di stampa. Quotidiani, riviste specializzate, ma soprattutto periodici popolari erano strumenti imprescindibili di promozione del film e veicoli primari di utilizzo delle fotografie di scena, non solo per lo *special*, pensato precisamente per la riproduzione su rivista e commissionato dalla stessa, ma per la serie ufficiale⁷⁰. De Berti sottolinea che negli anni Cinquanta i rotocalchi popolari si contraddistinguevano per un basso prezzo di vendita, un elevato numero di fotografie e pubblicità e un'attenzione privilegiata per i gossip, sia hollywoodiani sia di Cinecittà, in una commistione tra immaginario locale e fascinazione americana. I prodromi di questo modello permanevano anche negli anni Sessanta, decennio in cui si affermò progressivamente la crisi dei rotocalchi popolari e un dialogo sempre più serrato della stampa con l'immaginario televisivo piuttosto che con quello cinematografico. Gli scatti di scena alimentavano le riviste sia come anticipo del film, fornendo cioè sia un'immagine rappresentativa della pellicola al lettore e potenziale futuro spettatore, sia una sorta di prolungamento dell'opera cinematografica all'effettivo spettatore. In entrambi i casi, le immagini erano anche strumento di richiamo e attrattiva a vantaggio del periodico stesso. Attraverso i fuori scena e si gira la stampa alimentava peraltro una generale curiosità verso il mondo dello spettacolo, un'attenzione che si nutriva del carisma del divo⁷¹.

⁶⁸ Cfr. Mimmo Cattarinich, *Da Bava a Fellini*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 16; Cfr. *Intervista a due protagonisti. Giovanni B. Poletto* a cura di Cesare Biarese in Aldo Bernardini (a cura di), *Fotografando il set. Speciale*, «Segnocinema», cit., p. 49.

⁶⁹ Cfr. Mosconi Elena, *Le frange del film: invito all'analisi del press-book*, in *Press-book*, «Quaderni della Biblioteca Luigi Chiarini», Roma, 2004, pp. 11-21,

http://www.fondazioneccsc.it/UploadDocs/7048_Le_frange_del_film_invito_all_analisi_del_press_book.pdf.

⁷⁰ Un'interessante analisi dell'utilizzo tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta delle fotografie di scena all'interno di una rivista specializzata di derivazione industriale come «Ferrania» è presente in: Jennifer Malvezzi, *Per un'educazione all'immagine in movimento. Discorsi sul cinema nelle riviste artistico-culturali di derivazione industriale negli anni della ricostruzione*, in Michele Guerra, Sara Martin (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, il Mulino, 2020, pp. 247-252. Malvezzi individua temi importanti nel divismo e nella valorizzazione del Ferraniacolor.

⁷¹ Raffele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, cit., pp. 109-110. Sull'utilizzo nelle riviste si rimanda agli esempi di questo capitolo (*infra*, par. 2.3) e del capitolo 3 di questa tesi.

Lo sfruttamento della fotografia di scena era, in questi casi, in qualche modo connesso a quello dell'immagine pubblicitaria, perché prevaleva il ruolo promozionale originario, pur avendo magari le sembianze di una fotocronaca *sui generis* che narrava, anticipava un'opera artistica e racconta una produzione e la vita sul set. Il ruolo promozionale si accompagnava così a quello documentario, sempre però nell'ottica di vendere il film, e la rivista stessa, attraverso gli scatti. Infine, l'evoluzione dei cineromanzi aveva portato a una sempre maggiore diffusione e un incremento di fotografie presenti: la forma del fotoromanzo con un contenuto estrapolato dal film sfruttava la capacità attrattiva dei divi per attrarre lettori⁷². Nei cineromanzi di questi anni le fotografie di scena impreziosivano i *collage* di fotogrammi, ma in alcuni casi si attesta il viceversa: il racconto veniva modulato sulle fotografie di scena, poi eventualmente completate da estratti del film⁷³. La didascalia chiariva le azioni in corso di svolgimento nella storia e illustrava la stessa immagine, fotografia di scena o fotogramma: l'immagine prendeva una strada diversa da quella del film, rispondendo alle logiche della novellizzazione⁷⁴. All'interno del cineromanzo dunque la fotografia di scena non era sempre utilizzata e più che collocarsi in relazione alla pellicola reinvestiva il proprio significato in relazione alla narrazione cine-letteraria.

2.2 La rete delle agenzie e i principali protagonisti tra anni Cinquanta e Sessanta

Dagli anni Cinquanta le agenzie di fotografi di scena costituirono nel contesto romano una sorta di rete che si interfacciava con gli uffici stampa, le case di produzione e le riviste. Alcuni fotografi sceglievano di essere indipendenti, ma erano comunque coinvolti in un sistema di contatti che determinava, ad esempio, sostituzioni e collaborazioni. Le agenzie più grandi esercitavano un ruolo centrale: intorno a queste ruotava la maggior parte dei protagonisti della pratica. Individuare i poli principali aiuta a identificare i meccanismi di lavoro della fotografia di scena di questi decenni e il funzionamento operativo del mestiere che si rifletteva anche nelle scelte del fotografo sul set⁷⁵.

⁷² Raffele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, cit., p. 68.

⁷³ Cfr. Leonardo Quaresima, *L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo* in Alberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Milano, Il Castoro, 2015.

⁷⁴ *Ibidem*; cfr. Gianni Amelio presenta: *lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, catalogo della mostra a cura di Morreale Emiliano, cit.

⁷⁵ In riferimento al contenuto di questo paragrafo, si confronti con lo schema delle principali agenzie: *II. Appendice al capitolo secondo. Schede delle agenzie: le principali nuove agenzie di fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta*.

Infine, risulta significativo sottolineare che l'affermarsi delle agenzie era già un cambiamento rintracciabile anche nelle dinamiche hollywoodiane, dove la fotografia del film e del divo godevano da tempo di un'essenziale centralità, e da cui i fotografi di scena italiani erano variamente influenzati, basti pensare al ritratto *glamour* o alla diffusione della pratica dello *special*. Dagli anni Cinquanta, infatti, il già citato inquadramento nello *studio system* si accompagnava negli Stati Uniti ai *freelance* (fino ai cambiamenti dettati dall'affermarsi della crisi degli *studios* negli anni Sessanta), spesso anche fotoreporter e agenzie, in particolare i prestigiosi fotografi della Magnum, tra cui in primis Robert Capa⁷⁶.

2.2.1 Le fonti e i luoghi di conservazione

In questa fase della ricerca sulla fotografia di scena italiana, le testimonianze dei cataloghi CliCiak si devono intrecciare, oltre ai già citati approfondimenti degli speciali delle riviste degli anni Ottanta dedicati allo scatto di scena, ad altre fonti primarie, quali gli Annuari del cinema a cura di Alessandro Ferraù che raccontano il mondo della produzione di quegli anni attraverso dati precisi, come elenchi di indirizzi e responsabili⁷⁷. Le indicazioni coeve su presidenti e recapiti permettono di avere un quadro più nitido che può essere confrontato con i resoconti a posteriori, resi dopo decenni, dai protagonisti.

Infine, la ricognizione dei principali archivi di fotografia di scena in Italia consente non soltanto di avere un quadro più definito dei documenti, ma agevola anche la mappatura di agenzie e professionisti. In generale i maggiori poli di conservazione nazionali relativi al materiale di questi due decenni, oltre agli archivi privati legati ai singoli professionisti, sono: l'Archivio fotografico, Sezione cinema della Cineteca di Bologna, l'Archivio fotografico della Cineteca

⁷⁶ Il *management* di John Morris spinse in questa direzione l'agenzia, ma Robert Capa già nel 1946 aveva scattato fotografie sul set di Hitchcock *Notorius*. Il film esemplare del legame della Magnum con il cinema è *Misfits* (*Gli spostati*, 1961) di John Huston, pellicola seguita da diversi reporter e per cui l'agenzia aveva l'esclusiva. La serie è emblematica dell'attenzione al divo e al fuori scena. Il lavoro della Magnum per le produzioni è sempre stato «*a luxury for the studios, a boost to their ego, a way of enhancing their prestige*»: Cfr. Alain Bergala (a cura di), *Magnum Cinema. Photographs from 50 Years of Movie-making*, cit. (citazione a p. 12 dell'introduzione di Bergala: *Magnum meets the cinema*). Il citato catalogo di Alain Bergala offre anche interessanti esempi di fotografie dell'agenzia Magnum durante momenti successivi alla lavorazione, come il montaggio e il doppiaggio.

Sul tema si veda anche: voce *Hollywood, fotografia pubblicitaria di*, paragrafo *Foto sul set*, in Robin Lenman (a cura di), *Dizionario della fotografia*, cit., p. 538.

⁷⁷ Aldo Bernardini (a cura di), *Fotografando il set. Speciale*, «Segnocinema», cit., pp. 30-55; Giuseppe Turrone, *Per uno studio sulla fotografia di scena nel cinema italiano*, «Fotologia», n. 4, dicembre 1985; Gino Caserta, Alessandro Ferraù (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, Roma, Centro studi di cultura, promozione e diffusione del cinema (1950/1951, 1953/1954, 1955/1956, 1957/1958, 1959/1960, 1960/1961, 1963/1964, 1965/1966, 1967/1968, 1969/1970). Sull'utilizzo degli Annuari come fonti primarie per gli studi sulla produzione si veda: Paolo Noto, «Una necessità strettamente professionale». *Gli annuari come oggetto e fonte per lo studio del cinema italiano del dopoguerra*, in Marco Cucco, Francesco Di Chiara (a cura di), *I "media industry studies" in Italia: nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», annata III, n. 5, 2019.

nazionale, la Fototeca del Museo nazionale del cinema di Torino e l'Archivio dell'immagine del Centro cinema Città di Cesena⁷⁸. Alla Cineteca di Bologna sono conservate più di 500.000 fotografie di scena, divise in differenti fondi⁷⁹. L'Archivio fotografico della Cineteca di Roma conta diversi importanti raccolte: il Fondo Bini dal produttore Alfredo Bini, con materiale dai set di Pier Paolo Pasolini; il Fondo Frontoni, acquisito insieme al Museo nazionale del Cinema di Torino; circa 27.000 negativi acquisiti dalla Reporters Associati, dei quali circa 5.000 di Osvaldo Civirani (Reporters Associati è l'agenzia che il *press agent* Alessandro Canestrelli rende, a partire dagli anni Novanta, un vero e proprio archivio di fotografia di scena, raccogliendo il materiale dai maggiori protagonisti dei principali decenni della fotografia di scena italiana) e circa 50.000 negativi del fotografo Poletto acquisiti dall'AFE, l'Archivio storico del cinema di Piero Servo (l'Archivio fotografico enciclopedico è un'altra agenzia privata che è divenuta depositaria di materiale storico di scena)⁸⁰. Per concludere la breve sintesi sulle collezioni di questi poli centrali, l'Archivio dell'immagine del Centro cinema di Cesena, come già evidenziato, si è formato a partire dall'attività di valorizzazione messa in campo da Antonio Maraldi con le mostre e la competizione per fotografi contemporanei CliCiak. Si tratta di un fondo che conta oltre 130.000 fotografie, un numero da considerare in crescita grazie alle donazioni dei professionisti⁸¹. Il materiale relativo ai fotografi e alle agenzie dei decenni

⁷⁸ La Fototeca del Museo nazionale del cinema di Torino ha un consistente patrimonio di fotografie di scena legato ai decenni precedenti (ma conserva anche il fondo Angelo Frontoni, ritrattista *glamour* e fotografo di scena tra anni Cinquanta e Sessanta).

Cfr. Museo nazionale del cinema di Torino, *Fototeca*, <https://www.museocinema.it/it/fototeca>.

⁷⁹ Cfr. Cineteca di Bologna, *Archivi non film. Sezione cinema*, <http://www.cinetecadibologna.it/archivi-non-film/archiviofotografico/sezionecinema>

⁸⁰ Cfr. Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, *Archivio fotografico*, <https://www.fondazioneesc.it/archivio-film/archivio-foto/> e da una corrispondenza con Viridiana Rotondi, responsabile dell'Archivio Fotografico della Cineteca nazionale (2019/2020). Sulla Reporter Associati si veda il Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=52238>: «La Reporters Associati srl nasce a Roma nel 1979 (in Via Messina 15) dall'esigenza di alcuni fotografi di distribuire i servizi fotografici che realizzavano senza dover "dipendere" da altre agenzie e veder dimezzare (a causa delle percentuali spettanti ai venditori esterni) gli incassi delle loro vendite ai giornali. Di comune accordo fu nominato amministratore unico della società Alessandro Canestrelli, che tutt'oggi riveste ancora la carica. Negli anni i fotografi che si sono avvicinati in agenzia sono stati tanti e talvolta per periodi variabili: tra i tanti, Pierluigi Praturlon, Bruno Bruni, Franco Vitale, Girani, Coluzzi, Osvaldo Civirani, Gian Battista Poletto, Licio D'Aloisio, Tazio Secchiaroli, Mario Tursi. Agli inizi degli anni '90 l'attività dell'agenzia muta col mutare dell'attività dei fotografi che la frequentano; molti abbandonano per raggiunti limiti d'età, altri cambiano totalmente lavoro. Alessandro Canestrelli decise quindi di reinventarsi: cominciò a contattare i fotografi che avevano "appeso la macchinetta al chiodo", a recarsi dalle vedove dei fotografi di scena e piano piano acquisì, o prese in gestione, numerosi fondi di grandi fotografi. Negli anni è stato creato un vero e proprio archivio fotografico del cinema e del costume italiano, corredato da servizi sui set cinematografici, foto di scena, fuori scena, servizi posati in studio e nelle abitazioni degli attori, reportage di eventi mondani, manifestazioni culturali e politiche». Sull'attività dell'AFE dell'Archivio Storico del Cinema di Piero Servo: *Paul Ronald. Un fotografo francese nel cinema italiano*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 5.

⁸¹ Cfr. <http://www.comune.cesena.fc.it/cesena-cinema/fondi> e da una visita all'Archivio dell'immagine, colloquio con Antonio Maraldi in data 29 maggio 2018 e corrispondenza con Antonio Maraldi (2018/2020).

Cinquanta e Sessanta è spesso disseminato in questi archivi, in quelli privati dedicati spesso ai singoli fotografi e in altri ancora, anche su soggetti diversi: ad esempio, si vedrà nel terzo capitolo che l'Archivio Michelangelo Antonioni detiene un consistente materiale dei molti professionisti di set che si sono alternati nelle lavorazioni del regista ferrarese.

Si tratta in generale di un materiale frammentario e diffuso, in quanto sfruttato per la sua funzionalità: diverse istituzioni ne venivano in possesso (dal fotografo e la sua agenzia, al regista, alla casa di produzione e quella di distribuzione, fino agli uffici stampa e le riviste) e quindi differenti soggetti custodiscono oggetti distinti (negativi, stampe, provini a contatto, eccetera).

2.2.2 Agenzie di fotoreportage e botteghe di fotografia di scena

Le radici delle agenzie e dei laboratori di fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta sono rintracciabili da una parte nelle botteghe specializzate in scatti sul set dei decenni precedenti; dall'altra in alcuni studi di fotogiornalismo particolarmente attenti alla cronaca di costume.

Agenzie di fotoreportage come la Publifoto di Vincenzo Carrese e Fedele Toscani e la Farabolafoto di Tullio Farabola, fondate già tra gli anni Trenta e Quaranta, o ancora l'agenzia di Sandro Vespasiani, attiva negli anni Cinquanta, formarono ad esempio alcuni fotografi di scena⁸². In aggiunta, le attività di Ivo Meldolesi e Adolfo Porry-Pastorel rendono conto con precisione dell'influenza delle agenzie fotogiornalistiche nella pratica di scena e della convivenza delle diverse tipologie nello scenario lavorativo.

Porry-Pastorel è considerato il precursore e l'archetipo dei fotoreporter d'assalto, narratore della cronaca romana fin dal 1908 quando venne ingaggiato dal direttore di «Il Giornale d'Italia», Alberto Bergamini. La sua agenzia VEDO, Visioni editoriali diffuse ovunque, ha attraversato la storia d'Italia vendendo immagini di cronaca alle riviste ed è stata il laboratorio creativo dove si formarono i paparazzi romani, come Spinelli e Secchiaroli. Infatti, questi fotografi hanno sviluppato quello che diverrà il mestiere del paparazzo ispirandosi proprio all'attività esercitata nell'agenzia: Porry-Pastorel anticipò gli esiti della fotografia di cronaca proponendo una pratica «d'azione», spregiudicata, attenta al bizzarro e alla curiosità⁸³. Enrico

⁸² Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., pp. 224-225; Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, cit., p. 388.

⁸³ Italo Zannier, *Naked Italy*, in *Paparazzi. 1953-1964*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1988) a cura di Paolo Costantini, Silvio Fuso, Sandro Mescola, Italo Zannier, Firenze, Alinari, 1988, p. 17 (sua anche la definizione «fotografia d'azione», p. 17). Cfr. Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., pp. 223-224.

Menduni, in una recente mostra da lui curata sul pionieristico Porry-Pastorel tenuta a Palazzo Braschi a Roma, descrive la sua attività come «un *altro* sguardo che mette in luce, ovunque possibile, il lato non convenzionale degli eventi, ciò che può sfuggire a un resoconto ufficiale o a un'occhiata superficiale»: uno sguardo che espone il «back-stage della scena», in particolare il dietro le quinte della pomposa immagine fascista⁸⁴. La VEDO, diretta fin dal 1908 dallo stesso fondatore, venne rilevata nel 1956 proprio da un fotografo di scena, Mario Tursi⁸⁵.

Anche l'agenzia Meldolesi, fondata dal noto Ivo nel 1947 e chiusa nel 1958, era un'impresa di fotogiornalismo che mostrava le premesse degli sviluppi della fotografia sul cinema; si considerino il forte legame con riviste eterogenee, l'attenzione al mondo dei divi, la propensione allo scoop e al servizio d'assalto e, infine, l'aver formato i futuri protagonisti della pratica come Pierluigi e Sergio Strizzi⁸⁶.

Per quanto riguarda i decenni in esame, Cinquanta e Sessanta, non stupisce allora come diverse realtà orientate al fotoreportage dedicassero una certa attenzione anche all'attività di fotografia di scena, alcuni esempi: la Publifoto e, in maniera ancora più marcata, la Italy's New Photo, diretta da altri occhi indiscreti di via Veneto ed ex-dipendenti di Meldolesi, Guglielmo Coluzzi ed Ezio Vitale⁸⁷. Per l'agenzia, ricorda Franco Bellomo, si scattavano anche fotografie di cinema, teatro, pubblicità: lui quando ne faceva parte aveva realizzato diversi *special* sui set⁸⁸. A proposito delle botteghe di fotografia di scena, invece, non soltanto risultano le *antenate* delle agenzie e dei laboratori degli anni Cinquanta, ma alcune continuarono in quegli anni la loro attività, come quella dello stesso Civirani, oppure anche i laboratori di altri professionisti già citati quali Pesce e Vaselli, le attività di Rosario Assenza e Ampelio Ciolfi, gli studi dei ritrattisti Ghergo e Luxardo (che si spostò a Milano), e infine Foto LIF, poi semplicemente Foto De Laurentiis⁸⁹. Quest'ultima era stata aperta da Rosario Aurelio De Laurentiis nell'immediato

⁸⁴ Enrico Menduni, *Adolfo Porry-Pastorel, l'altro sguardo*, in *Adolfo Porry-Pastorel. L'altro sguardo. Nascita del fotogiornalismo in Italia / The Other Gaze. Birth of Photojournalism in Italy*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 2021) a cura di Id., Milano, Roma, Electaphoto, Istituto Luce Cinecittà 2021, p.12, p. 14. Si tratta del catalogo della prima mostra dedicata a Porry-Pastorel con fotografie da diversi archivi (anche stampe d'epoca) e tutta una serie di altro materiale d'archivio (come frammenti di giornale, documenti ufficiali, oggetti appartenuti all'agenzia e al fotografo).

⁸⁵ Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit. p. 279.

⁸⁶ Cfr. Michela Camilli, *Ivo Meldolesi e il mestiere del fotoreporter d'agenzia nel secondo dopoguerra*, «Quaderni del CSCCI», Barcellona, Istituto Italiano di Cultura, n.13, novembre 2017; Cfr. Pierluigi. *Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit.

⁸⁷ Cfr. Michela Camilli, *Ivo Meldolesi e il mestiere del fotoreporter d'agenzia nel secondo dopoguerra*, cit., p. 193.

⁸⁸ Franco Bellomo, *Il piacere del set*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 9.

⁸⁹ Su questi laboratori si veda la mappatura di Dario Reteuna, *Cinema di carta*, cit., ma anche Cfr. Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, cit.; Aldo Bernardini, *Fotografo di scena, questo sconosciuto*, «Segnocinema», cit., p. 32; *Intervista a due protagonisti. Vittorio Mazza*, intervista a cura di Aldo Bernardini, cit., in Id., *Fotografando il set*, cit., p. 51; Cfr. Meris Nicoletto, *Elio Luxardo*, cit.; si confrontino con gli annuari degli anni Cinquanta e degli anni Sessanta: Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, cit.

Dopoguerra e proseguì la sua attività anche nei Sessanta, attraendo diversi fotografi come Augusto di Giovanni, Mimmo Cattarinich e Vittorio Mazza⁹⁰.

Già dal 1953 Aurelio Pesce faceva parte dell'ATIC, Associazione tecnica italiana per la cinematografia⁹¹. Intanto, Civirani racconta di aver creato nel 1953 l'Associazione italiana dei fotografi di scena (AIFC, Associazione italiana fotografi di cinema), che raggruppava soltanto i professionisti con un laboratorio. L'AIFC si unì alle associazioni degli altri settori tecnici, come quelle dei fonici, truccatori, montatori e scenografi, all'interno dell'Unione nazionale associazioni cinetecnici⁹². Nel 1955 l'UNAC si riunì al Cinema Adriano di Roma per manifestare le proprie istanze⁹³. Poco dopo, la legge 31 luglio 1956, n. 897 aggiunge all'art. 6 anche il fotografo di scena tra gli elementi tecnico-artistici che concorrono ad accordare la nazionalità italiana a un film, integrando le *Disposizioni sulla cinematografia* della legge 29 dicembre 1949 n. 958:

All'art. 8 della legge 29 dicembre 1949, n. 958, al primo comma, sono aggiunte le seguenti lettere:

“a-bis) che gli sceneggiatori ed il regista siano italiani almeno nella versione originale italiana;

a-ter) che gli attori principali siano almeno per due terzi italiani”.

Le lettere b) e c) sono sostituite dalle seguenti:

"b) che gli altri elementi tecnico-artistici qualificati (aiuto regista, operatore, fonico, montature, scenografo, direttore di produzione, musicista, costumista, direttore della fotografia, tecnico del colore, fotografo di scena, truccatore, attore, in essi compresi due elementi, uno tecnico e uno artistico, diplomati dal Centro sperimentale per la cinematografia dal 1950 in poi) siano almeno per due terzi italiani [...]”⁹⁴.

2.2.3 Le nuove grandi agenzie

In questo contesto di crescente affermazione della pratica si affacciarono nuove realtà e dalle botteghe di fotografia di scena si arrivò alle grandi agenzie, emblemi dello sviluppo del mestiere tra anni Cinquanta e Sessanta. Il primo protagonista è Giovanni Battista Poletto, conosciuto più

⁹⁰ Mimmo Cattarinich, *Da Bava a Fellini*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 13; Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, *Dino. De Laurentiis, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2001 p. 31, p. 335.

⁹¹ Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, cit., 1953/1954, p. 161.

⁹² Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, cit., pp. 111-122; L'AIFC è citata come una delle associazioni facenti parte dell'UNAC anche in *Professional Association in the Mass Media: Handbook of Press, Film, Radio, Television Organizations*, Unesco, 1959, p. 170.

⁹³ *Teatro Adriano: si riuniscono gli addetti ai lavori; Mastino del Rio illustra le finalità dell'Unione Nazionale Associazioni Cinetecnici*, «La settimana Incom», cinegiornale n. 01224, 18 marzo 1955, <https://patrimonio.archivioluca.com/>.

⁹⁴ Art. 6, Legge 31 luglio 1956, n. 897, *Modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia* (modificazioni a: Art. 8, Legge 29 dicembre 1949, n. 958, *Disposizioni per la cinematografia*).

semplicemente come G.B. (nel modo in cui siglava le fotografie), che iniziò a lavorare sul set nel 1949 per *Stromboli* di Roberto Rossellini. Nel 1950 Poletto stipulò un accordo con la casa di produzione Titanus di Goffredo Lombardo: un patto di esclusiva del genere che era inedito per il periodo e permise al fotografo di sviluppare il proprio laboratorio fotografico con diversi collaboratori per ripresa, sviluppo e stampa⁹⁵.

Nelle dichiarazioni rilasciate dal fotografo stesso per le schede biofilmografiche di «Segnocinema», curate da Cesare Biarese, l'apertura di un'agenzia fotogiornalistica è segnalata al 1949, mentre secondo l'intervista rilasciata da Paola Panizza Poletto ad Antonio Maraldi l'apertura dello studio è dovuta all'accordo con la Titanus ed è quindi posteriore⁹⁶. L'Annuario del cinema del biennio 1950/1951 presenta già il nome dell'agenzia con indirizzo in via dei Maroniti 27-a⁹⁷.

Francesco Di Chiara evidenzia, nel suo studio sulla casa di produzione, come quelli fossero gli anni d'oro della Titanus: a partire dalla fine degli anni Quaranta la casa divenne una delle realtà produttive maggiormente solide, dotata di un efficace sistema organizzativo⁹⁸. Tuttavia, un accordo del genere con un membro della troupe può essere ritenuto inusuale, specie ad inizio degli anni Cinquanta, periodo in cui la Titanus teneva sotto contratto soltanto il personale che costruiva le scenografie e ingaggiava poi di volta in volta per ogni singolo film la maggior parte dei dipendenti tecnici e artistici⁹⁹. Per questo motivo, il rapporto con Poletto segnala la cognizione, da parte dell'impresa cinematografica, di un ruolo non marginale della fotografia di scena nella produzione del film. La sede "ufficiale" del fotografo indicata sugli Annuari si sposta tra il 1957/1958 e il 1964 in via Sommacampagna 29, dove già lavorava da anni (come si vedrà nell'approfondimento sui set di Antonioni attraverso i timbri sulle stampe di *La signora*

⁹⁵ Cfr. Cesare Biarese (a cura di), *Schede biofilmografiche. La brillante carriera sul set di tredici fotografi italiani*, in Aldo Bernardini (a cura di), *Fotografando il set. Speciale*, «Segnocinema», cit., p. 54; Giulia Della Torre, Riccardo Della Torre, *Giovanni Battista Poletto*, in *Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 84, 2015, http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-poletto_%28Dizionario-Biografico%29/; Cfr. *Fotografi di scena del cinema italiano. G.B. Poletto*, catalogo della mostra (Cesena, Pescheria, 2000) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2000.

⁹⁶ Si confronti: Cesare Biarese (a cura di), *Schede biofilmografiche. La brillante carriera sul set di tredici fotografi italiani*, cit., p. 54; Paola Panizza Poletto, *G.B. Poletto, fotografo per caso*, in *Fotografi di scena del cinema italiano. G.B. Poletto*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 15.

⁹⁷ Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, cit., 1950/1951.

⁹⁸ Cfr. Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Torino, Lindau, 2013.

⁹⁹ Ivi, pp. 82-83.

senza camellie), accanto agli uffici la casa di produzione di Goffredo Lombardo¹⁰⁰. Tra il 1963 e il 1964 la crisi dell'azienda condusse alla fine del rapporto d'esclusiva, ma Poletto già durante gli anni dell'accordo seguiva anche film di altre case di produzione. Dal 1965 l'indirizzo diventò via Civitella d'Agliano 3 e dalla crisi della Titanus fino agli inizi degli anni Settanta il professionista si legò alla Ultra Film¹⁰¹.

Il suo timbro è presente sugli scatti dai set di grandi autori: tra gli altri, oltre al già citato Rossellini, si ricorda Michelangelo Antonioni (*La signora senza camellie*, 1953), Dino Risi (tra cui *Pane, amore e...*, 1955), Luchino Visconti (*Il gattopardo*, produzione Titanus, 1963), Antonio Pietrangeli (*Io la conoscevo bene*, 1965) e Federico Fellini (*Giulietta degli spiriti*, 1965)¹⁰². Già questi nomi rendono conto della centralità di Poletto nel cinema tra anni Cinquanta e Sessanta e del prestigio che il fotografo di scena e la sua agenzia erano riusciti a ottenere e mantenere nel corso degli anni.

Per Poletto lavorarono diversi fotografi, ma molti si appoggiarono al suo laboratorio anche solo per stampare: come Tazio Secchiaroli e Pierluigi per alcuni periodi, o l'indipendente Paul Ronald¹⁰³. Sul fronte della ricostruzione storica, queste consuetudini hanno generato diversi problemi sulla paternità delle fotografie, sia di quelle dei fotografi alle sue dipendenze sia di quelle scattate da *freelance* che si rivolgevano al suo studio per la stampa: le immagini che entravano nella sua agenzia venivano infatti tutte marchiate con il timbro del direttore. La questione delle attribuzioni è spinosa e coinvolge genericamente la fotografia di scena del periodo ma in modo particolare le grandi agenzie, come quelle di Poletto e Pierluigi. Roberto

¹⁰⁰ Si fa riferimento all'indirizzo di Poletto negli Annuari: Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, cit.: Roma, via dei Maroniti 27-a (1950-1954), Roma, via della Mercede 16 (1954/1955)¹⁰⁰, Roma, Via Sommacampagna 29 (Annuari, 1957/1958, 1959/1960, 1960/1961, 1963/1964), Roma, via Civitella d'Agliano 3 (1965/1966, 1967/1968, 1969/1970). Nel 1953/1954 per le fotografie sul set di *La signora senza camellie* si trovano entrambi i timbri: «Copyright G.B. Poletto. Agenzia fotografica per la stampa. Roma, via della Mercede 16. Tel. 65126», «G.B. Poletto. Agenzia fotografica per la stampa. Via Somma Campagna 29. 14.09.1954»: Archivio Michelangelo Antonioni, *La signora senza camellie*, sottoserie Fotografie, b. 6A/5. Si veda par. 3.1.2.

Sulla Titanus: Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, cit., p. 46: Di Chiara spiega che nell'immediato dopoguerra Goffredo Lombardo aveva acquistato gli stabilimenti di via Farnesina, già in gestione della Titanus dalla fine degli anni Venti, mentre colloca gli uffici di produzione in via Sommacampagna (ancora oggi è in via Sommacampagna 28 <https://www.titanus.it/titanus-sede.php>).

¹⁰¹ Sull'indirizzo di via Civitella d'Agliano 3: Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, cit., 1965/1966, 1967/1968, 1969/1970. Cfr. *Fotografi di scena del cinema italiano. G.B. Poletto*, catalogo della mostra (Cesena, Pescheria, 2000) a cura di Antonio Maraldi, cit.

¹⁰² Cfr. *Fotografi di scena del cinema italiano. G.B. Poletto*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit. Si veda selezione di titoli in *II. Appendice al capitolo secondo. Schede delle agenzie: le principali nuove agenzie di fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta*. A riguardo del materiale di Poletto di *La signora senza camellie* si veda par. 3.1 e la mappatura degli archivi e relativo materiale fotografico dei film antonioniani, in *III. Appendice al capitolo terzo. I film di Antonioni attraverso gli archivi. Schede sui materiali (fotografie di scena e documenti affini) relativi ai film*.

¹⁰³ Roberto Biciocchi, *Fotografo per caso*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 11; Paul Ronald, *Visconti, Fellini e gli altri*, cit., p. 62.

Biciocchi, ad esempio, che imparò da Poletto senza alcuna esperienza facendo la *gavetta* prima come tuttofare, poi come stampatore e solo in ultimo da fotografo, nei primi anni Sessanta lasciò il suo laboratorio frustrato dalla questione del *copyright* perché non poteva affermare la paternità dei propri scatti, per spostarsi all'agenzia di Pierluigi, dove il problema era però parimenti pressante¹⁰⁴. Per quanto riguarda la conservazione, gran parte del materiale realizzato da Poletto o a lui attribuito è conservato presso la Cineteca nazionale che ha acquisito dall'agenzia AFE circa 50.000 negativi originali del fotografo¹⁰⁵.

L'agenzia "Pierluigi fotonotizie d'attualità per la stampa" costituisce un altro polo centrale della fotografia sul set del periodo del miracolo economico. Pierluigi iniziò il mestiere di fotografo come uno dei tanti "scattini", gli ambulanti che nel secondo dopoguerra affollavano Roma, e nel 1947 iniziò a lavorare nell'agenzia di Vespasiani occupandosi di cronaca. Nella stessa veste di fotoreporter si spostò poi alla società di Meldolesi, dove si dedicò agli scoop in maniera sempre più aggressiva. Quindi Carlo Ponti per conto della Lux lo chiamò come fotografo di scena di *L'imperatore di Capri* (1949) di Luigi Comencini: secondo Pierluigi a convincere il produttore a ingaggiarlo erano stati i suoi servizi fotogiornalistici alla Mostra di Venezia del 1947, spediti ai giornali tramite i contatti con i loro inviati al festival.

Iniziò dunque a dedicarsi anche alla fotografia di scena e dopo un breve periodo da Poletto, si mise in proprio nel 1953, dapprima in via Frattina, quindi in via del Babuino 29 e, infine, si insediò dagli inizi degli anni Sessanta, dopo la grande celebrità ottenuta grazie al lavoro sul set di *La dolce vita*, negli ampi studi di Lungotevere dei Mellini 17¹⁰⁶.

Il successo non era soltanto legato alla serie realizzata sul set, ma più in generale connesso all'approccio di Pierluigi al mondo dello spettacolo: il legame tra il film, i rotocalchi, il paparazzismo e la fotografia di scena è lo specchio di come Praturlon stesso intendeva la sua professione. In questo momento di massima espansione la sua agenzia è definita con termini entusiastici dalla maggior parte dei colleghi del tempo: se Roberto Biciocchi lo chiama il

¹⁰⁴ Cfr. *Fotografi di scena del cinema italiano. Roberto Biciocchi*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi e Franco Biciocchi, cit.

¹⁰⁵ Cfr. Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, *Reporters Associati srl*, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=52238>; cfr. Censimento fotografia Italia, *Fondo Poletto. Raccolta Archivio fotografico – CSC*, <http://www.censimento.fotografia.italia.it/fondi/fondo-poletto/>; cfr. Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, *Archivio fotografico*, <https://www.fondazioneccsc.it/archivio-film/archivio-foto/> e da una corrispondenza con Viridiana Rotondi, responsabile dell'Archivio Fotografico della Cineteca nazionale (2019/2020).

¹⁰⁶ Cfr. *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit.; Cfr. Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, cit. Fino al 1957 non è presente negli Annuari del cinema, poi: via del Babuino 29 (Annuario, 1957/1958, 1959/1960, 1960/1961), Lungotevere Mellini 17 (Annuari, 1963/1964, 1965/1966, 1967/1968, 1969/1970).

«grande studio», Mario Tursi lo definisce addirittura «faraonico», mentre il *press agent* Alessandro Canestrelli parla di «uffici fastosi»¹⁰⁷. I fotografi di scena dell'epoca sono inoltre concordi nell'affermare la centralità dell'agenzia di Pierluigi all'interno delle logiche della fotografia di scena tra anni Cinquanta e Sessanta e ne lodano l'attenzione costante al rinnovamento delle attrezzature, la potente macchina organizzativa e il suo potere contrattuale. L'ammirazione dei colleghi per Pierluigi, oltre che per il suo intuito da fotoreporter, si indirizza allora verso lo spirito imprenditoriale e manageriale, la conoscenza delle lingue straniere, la capacità di stringere e mantenere legami con i principali divi ed esponenti del mondo del cinema e dello spettacolo. Secondo i ricordi di dipendenti, collaboratori e fotografi, l'agenzia Pierluigi nel momento di sua massima espansione aveva una grande sala di posa, sala trucco, laboratori di sviluppo e stampa e uffici, tra cui quelli di corrispondenza a Parigi e Londra. Vi lavoravano dalle quindici alle venti persone, tra fotocronisti, stampatori e impiegati alla segreteria¹⁰⁸.

Praturlon aveva inoltre un enorme potere contrattuale rispetto agli studi degli altri fotografi di scena: le fonti ricordano fatturati molto alti e la capacità di contrattare dei compensi decisamente elevati, persino pari a figure maggiormente riconosciute come il direttore della fotografia e secondo Bruno Bruni, Pierluigi riusciva a ottenere dai produttori contratti maggiori di quelli del direttore della fotografia. Ad esempio, Emilio Lari sostiene che nel 1962 l'agenzia fatturò 820 milioni di lire; Mario Tursi asserisce che Praturlon riusciva a farsi dare anche 2.000 dollari alla settimana, in particolare dagli americani, mentre lui ne prendeva 800 al massimo¹⁰⁹. Pierluigi sfruttava inoltre contatti con i produttori statunitensi, le dive e i divi di Hollywood che a partire dal 1950 si installavano a Roma per girare: disponeva di una sorta di primato sugli ingaggi in queste produzioni, per le quali otteneva per giunta compensi ancora più elevati. I suoi contatti con il mondo del cinema romano ed estero vengono riconosciuti genericamente dai colleghi come il suo punto di forza; inoltre, l'agenzia si cimentava, grazie alle connessioni con il mondo divistico, anche con la fotografia *glamour* e gli scoop da paparazzi: Pierluigi, occhio indiscreto del mondo di via Veneto, ne era anche un autentico protagonista¹¹⁰. I rimandi tra fotografia di scena, con particolare attenzione all'immagine di set (fuori scena o si gira), e

¹⁰⁷ Roberto Biciocchi, *Fotografo per caso*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 11; Mario Tursi, *Qualcosa di lui*, in *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., p. 33; Alessandro Canestrelli, *Qualcosa di lui*, in *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., p. 28.

¹⁰⁸ Roberto Biciocchi, *Fotografo per caso*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 12; Cfr Alessandro Canestrelli, *Qualcosa di lui*, cit. p. 28; cfr. Emilio Lari, *Qualcosa di lui*, in *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., p. 29; Cfr. Mario Tursi, *Qualcosa di lui*, cit., p. 33.

¹⁰⁹ Alcuni esempi: Bruno Bruni, *Qualcosa di lui*, in *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., p. 27; Emilio Lari, *Qualcosa di lui*, cit., p. 29; Mario Tursi, *Qualcosa di lui*, cit., p. 33.

¹¹⁰ Cfr. *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit.

fotoreportage di costume sono dunque molteplici nella sua esperienza e in quella del suo laboratorio: il lavoro sul set di *La dolce vita* ne è l'emblema¹¹¹.

Come già ricordato, l'inizio della carriera di Pierluigi era stato non a caso nel mondo della cronaca e il fotografo conservò l'approccio giornalistico nel suo lavoro di scena: prediligeva lo *special*, mentre per le produzioni intere inviava sui set i professionisti alle sue dipendenze. In caso di necessità contattava persino altri fotografi per seguire film per suo conto. Come nel caso dell'agenzia di Poletto, molti dei protagonisti dell'epoca sono stati dunque, per alcuni periodi della loro carriera, assunti da Pierluigi. La maggior parte di loro ha avuto comunque contatti con l'agenzia, ad esempio: per chiamate estemporanee, per stampare nel suo studio oppure condividendo il set con lui o con i collaboratori durante gli *special*. Bruno Bruni iniziò a fotografare per lui in via Frattina negli anni Cinquanta e lo seguì fino allo studio di Lungotevere dei Mellini dove lavorò per qualche anno. Emilio Lari collaborò negli studi via del Babuino e poi nel «faraonico» studio degli anni Sessanta, inizialmente come stampatore e poi sul set. Franco Vitale, dopo aver fotografato per conto di Divo Cavicchioli, si agganciò a diverse agenzie tra cui quella di Pierluigi. Come già ricordato Roberto Biciocchi è uno dei fotoreporter che maggiormente ha subito il sistema poco riconoscente tipico delle agenzie del periodo: prima da G.B. Poletto e poi dagli anni Sessanta nell'agenzia di Pierluigi, scattò sul set per conto di altri che apponevano il loro timbro alle sue immagini. Angelo Novi lavorò saltuariamente per lui negli anni Sessanta. Alfonso Avincola dopo aver lavorato per Vespasiani e Italy's News Photo seguì integralmente serie fotografiche su commissione di Pierluigi, prima di divenire dagli anni Sessanta fotografo di scena della De Laurentiis. Franco Bellomo invece preferì non legarsi al suo studio ma Pierluigi lo chiamò diverse volte dagli anni Settanta, quando però l'agenzia stava già conoscendo una crisi, dovuta al sostanziale mutamento delle circostanze del mondo dello spettacolo romano e italiano¹¹².

Questi nomi rendono conto dell'importanza dell'agenzia Pierluigi, attorno a cui tra gli anni Cinquanta e Sessanta ruotava gran parte del mondo della fotografia di scena. I fotografi che lavoravano nel suo studio subirono però la frustrazione del mancato riconoscimento della

¹¹¹ Sul ruolo di Pierluigi per *La dolce vita* si riveda il sottocapitolo 2.3.

¹¹² Bruno Bruni, *Qualcosa di lui*, cit., p. 27; Emilio Lari, *Qualcosa di lui*, cit., p. 29; Franco Vitale, *Da Pietro Germi a Dario Argento*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 11; Simonetta Borsini Novi, *Una vita con Angelo*, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Angelo Novi*, catalogo della mostra (Cesena, Pescheria, 2003) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2003, p. 16; Cesare Biarese (a cura di), *Schede biofilmografiche. La brillante carriera sul set di tredici fotografi italiani*, cit., p. 52; Comune di Cesena. Cesena cinema, *Alfonso Avincola. 11 aprile 2009-18 maggio 2009*, <http://www.comune.cesena.fc.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/41519>; Franco Bellomo, *Il piacere del set*, intervista a cura di Antonio Maraldi, pp. 10-12; Cfr. *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit.

paternità dei loro scatti. Il timbro «“Pierluigi” fotonotizie d’attualità per la stampa» veniva apposto sulle stampe e nei titoli di testa è spesso indicato il nome dello studio e non quello del fotografo di scena¹¹³.

La complessità della questione si presenta anche nella ricerca sulla fotografia di scena e negli esperimenti contemporanei di messa in valore della pratica, come le esposizioni di fotografia di scena: lo stesso Antonio Maraldi, dopo la pubblicazione dei cataloghi e l’organizzazione delle mostre al Centro cinema Città di Cesena su Poletto e Pierluigi, è stato contattato dai fotografi di scena che rivendicavano finalmente la paternità delle loro fotografie¹¹⁴. Pierluigi ha ceduto il materiale realizzato nella sua carriera alla Reporters Associati, una volta ritiratosi dalla professione¹¹⁵. Inoltre, oltre al Fondo Reporters Associati, gli archivi della Cineteca nazionale presentano fotografie realizzate dall’agenzia di Praturlon¹¹⁶.

Un altro polo significativo, e ancora più intimamente legato alla connessione tra cronacamondana e fotografia di scena, è la Roma Press Photo (anche indicata con le grafie «Rome Press Photo» e «Roma’s Press Photo», e addirittura «Roma Press Photo’s»), aperta nel 1955 da Sergio Spinelli e Tazio Secchiaroli¹¹⁷. I due fotografi si erano formati nell’agenzia VEDO di Porry-Pastorel e, mentre il successo della storica agenzia stava tramontando, trasferirono le competenze apprese nel fotoreportertage d’assalto alla Roma Press Photo, andando definitivamente a scolpire la figura del paparazzo della seconda metà degli anni Cinquanta e inizio Sessanta. L’indirizzo di via Nazionale cambiò in via Campania e corso d’Italia durante gli anni Sessanta¹¹⁸.

¹¹³ Roberto Biciocchi, *Fotografo per caso*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 12.

¹¹⁴ Antonio Maraldi, *Presentazione*, in *Fotografi di scena del cinema italiano*. Roberto Biciocchi, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Franco Biciocchi, cit., p. 7.

¹¹⁵ Cfr. *Nota biografica*, in *Pierluigi un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., p. 107. Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, *Reporters Associati srl*, cit.; Censimento fotografia Italia, *Fondo Poletto. Raccolta Archivio fotografico – CSC*, cit.

¹¹⁶ Cfr. Censimento fotografia Italia, *Pierluigi Praturlon* (risultati di ricerca), <http://www.censimento.fotografia.italia.it/risultati-ricerca/?cens=eaf&titolo=praturlon&autore=praturlon&descrizione=praturlon&sgti=praturlon>

¹¹⁷ Le diciture «Rome Press Photo» e «Roma’s Press Photo» sono indicate negli annuari a cura di Gino Caserta, Alessandro Ferrai: «Rome Press Photo» (Annuari, 1960/1961, 1963/1964), «Roma’s Press Photo» (Annuari, 1965/1966, 1967/1968, 1969/70 indicato il solo Spinelli dal 1965 al 1970). «Roma Press Photo’s» in una dichiarazione di Secchiaroli stesso: *Tazio Secchiaroli*, in Diego Mormorio, Mario Verdone (a cura di), *Il mestiere di fotografo*, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1985, p. 43. La dicitura ortograficamente corretta (Roma Press Photo) è indicata in varie fonti, tra cui Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli. Dalla dolce vita ai miti del set*, Milano, F. Motta, 1998. Le informazioni sulla Roma Press Photo risultano dal confronto tra diverse fonti bibliografiche: Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli. Dalla dolce vita ai miti del set*, cit., pp. 27-28; Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., pp. 278-285; Cfr. Tazio Secchiaroli, *Galleria*, cit; Italo Zannier (a cura di), *Un fotografo chiamato paparazzo*, cit., pp. 42-43.

¹¹⁸ Via Nazionale (anni Cinquanta, cfr. Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli. Dalla dolce vita ai miti del set*, cit.), via Campania 31 (Annuari, 1960-1964), corso d’Italia 11 (Annuario, 1965-1970).

L'agenzia, da una parte, documentava con gruppi di fotoreporter la mondanità notturna della capitale, in particolare attraverso gli obiettivi di Spinelli e Secchiaroli, Velio Cioni, Giovanni Lentini, Elio Sorci, Marcello Geppetti. Dall'altra, realizzava anche serie di fotografia di scena. Lo stesso Secchiaroli dopo il successo di *La dolce vita* iniziò a seguire set prestigiosi per degli *special*, da Fellini ad Antonioni¹¹⁹. Paul Ronald che ha lavorato nella produzione di *8½* ricordava la presenza di Secchiaroli come fortemente saltuaria: il noto paparazzo si recava sul set anche solo per mezza giornata per scattare le immagini che avrebbe poi rivenduto ai giornali¹²⁰. Anche in questo caso le due attività, *special* e reportage mondano, erano strettamente connesse, nonostante Secchiaroli decise di distaccarsi dall'agenzia nella prima metà degli anni Sessanta per scattare sui set come *freelance*¹²¹. In aggiunta, proprio come Pierluigi Praturlon, anche Secchiaroli era un animatore della dolce vita romana e un regista delle proprie *paparazzate* e, come lui, stringeva rapporti esclusivi con i protagonisti del mondo dello spettacolo: in particolare divenne fotografo personale di Sophia Loren¹²².

Per conto della Roma Press Photo, in momenti diversi, fecero servizi sul set fotografati come Franco Bellomo, Bruno Bruni, Franco Vitale, Italo Tonti, Salvatore Consolazione. Se Bellomo prediligeva *special* e serie di scena, Franco Vitale sosteneva di aver fatto «un po' di tutto» oltre al cinema, anche gli inseguimenti in Via Veneto da autentico paparazzo. Bellomo ha dichiarato di aver fotografato per quasi cinque anni alle dipendenze della Italy's News Photo prima di un periodo alla Roma Press durante gli anni Sessanta, per poi appoggiarsi come *freelance* sia all'agenzia di Secchiaroli sia a quella di Pierluigi. Vitale invece raccontava di aver lavorato nello studio di Divo Cavicchioli e di aver proseguito dopo la Roma Press Photo per la Publifoto, ma anche per Pierluigi¹²³.

Le traiettorie dei fotografi che hanno transitato per l'agenzia di Secchiaroli rivelano ancora una volta la circolazione dei fotografi di scena all'interno del sistema delle agenzie, la contaminazione degli approcci, la stretta connessione con la cronaca e il paparazzismo a livello innanzitutto di organizzazione del mestiere. Si sottolinea, infine, che oggi un archivio privato è

¹¹⁹ Cfr. Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli. Dalla dolce vita ai miti del set*, cit., pp. 39-42; Cfr. *Blow-Up: Antonioni's classic film and photography*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2014) a cura di Klaus Albrecht Schröder e Walter Moser, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014.

¹²⁰ Paul Ronald, *Visconti, Fellini e gli altri*, cit., p. 31.

¹²¹ Secondo gli annuari fino al 1964 Secchiaroli resta responsabile dell'agenzia: cfr. Secchiaroli e Spinelli («Rome Press Photo», Annuari, 1960/1961, 1963/1964), Spinelli («Roma's Press Photo», annuario 1965/1966, 1967/1968, 1969/1970); mentre secondo Mormorio già nel 1962 la lascia: Diego Mormorio, *Biografia*, in Id., *Tazio Secchiaroli, dalla dolce vita ai miti del set*, Milano, F. Motta, 1998, p. 251.

¹²² Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., p. 283; Mimmo Cattarinich, *Da Bava a Fellini*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 16.

¹²³ Franco Bellomo, *Il piacere del set*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 9-12; Franco Vitale, *Da Pietro Germi a Dario Argento*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 11.

dedicato alla raccolta e distribuzione del materiale del fondatore: l'Archivio Tazio Secchiaroli¹²⁴.

2.2.4 La rete, i protagonisti e le dinamiche di lavoro

Accanto alle grandi agenzie si presentano anche realtà più piccole, le quali si interfacciavano a loro volta con i singoli fotografi di scena, le case di produzione, le grandi agenzie e gli uffici stampa.

Vittorio Mazza, dapprima stampatore nel laboratorio di Vaselli e poi dipendente del laboratorio di De Laurentiis, fondò in seguito la sua agenzia in via Po 16c, la Foto Film Color, assumendo alcuni fotografi alle sue dipendenze¹²⁵. Enrico Appetito apprese il mestiere da Civirani, lavorò per Pierluigi e per la Roma Press Photo e si mise poi in proprio alla fine degli anni Cinquanta¹²⁶. Sergio Strizzi, che si era formato come Pierluigi da Vespasiani e Meldolesi, oltre che prima ancora alla Publifoto, aprì il suo studio in via dell'Oca, vicino a Piazza del Popolo, legandosi alle produzioni della De Laurentiis e impegnandosi in diversi film particolarmente significativi, tra cui quelli di Antonioni, come *La notte*, *L'eclisse* e *Il deserto rosso*¹²⁷. Francesco Alessi fondò la Dial negli anni Cinquanta rivolgendo una particolare attenzione anche al canale distributivo degli scatti: divise infatti in due rami l'agenzia, Foto Dial e Dial Press, l'una dedicata maggiormente alla produzione e l'altra alla distribuzione, con un focus sui rapporti con le riviste. Collaborò anche con Elda Luxardo, sorella e già collega di Elio, soprattutto per i ritratti in studio: dal 1957 fino ai primi anni Sessanta risultava lei la responsabile di Foto Dial

¹²⁴ Cfr. Archivio Tazio Secchiaroli, <https://www.taziosecchiaroli.it/>.

¹²⁵ *Intervista a due protagonisti. Vittorio Mazza*, intervista a cura di Aldo Bernardini, cit., p. 51; Cesare Biarese (a cura di), *Schede biofilmografiche. La brillante carriera sul set di tredici fotografi italiani*, cit., p. 53; Antonio Maraldi, *I fotografi*, in *Viaggi in Italia. Set del cinema italiano 1941-1959*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo del cinema, 2009) a cura di Antonio Maraldi, Simona Pera, Cesena, Il ponte vecchio, 2009, p. 110. Sugli Annuari la sua agenzia è segnalata soltanto come Vittorio Mazza e non come Foto Film Color sempre con indirizzo via Po 16c; Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, cit., dal 1954/1955 al 1969/1970.

¹²⁶ Tiziana Appetito, *Sulle orme di mio padre*, Intervista a cura di Antonio Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Enrico Appetito*, catalogo della mostra (Cesena, Cinema San Biagio, 2012), a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2012, pp. 9-10; cfr. infra, IV. *Appendice ai capitoli quarto e quinto*. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». *Colloquio con Tiziana Appetito, responsabile dell'Archivio Enrico Appetito*. L'approfondimento sul fotografo, i suoi laboratori e l'Archivio Enrico Appetito si trova nel capitolo quarto dedicato alle sue fotografie sul set di *L'avventura* e nel quinto dedicato all'esposizione di fotografia di scena.

¹²⁷ Sergio Strizzi, *Qualcosa di lui*, in *Fotografi di scena del cinema italiano: Pierluigi*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., p. 32; *Interview to Sergio Strizzi* a cura di Antonio Maraldi, <https://www.sergiostrizzi.com/interview>.

di Piazza di Spagna 29, mentre Alessi si presentava come dirigente della Dial Press di piazza Mignanelli 25¹²⁸.

Anche Divo Cavicchioli, fotografo che lavorò tra gli altri sui set di Pietro Germi, Pier Paolo Pasolini ed Ettore Scola, aprì alla soglia degli anni Cinquanta il suo studio a Roma: da lui imparò il mestiere Franco Vitale, ma lavorò «a chiamata» anche Angelo Novi¹²⁹.

Nell'intervista rilasciata a Bernardini, Vittorio Mazza precisava già il funzionamento degli studi che coinvolgevano i fotografi di scena nei decenni precedenti, fornendo pure un quadro dei rapporti con le produzioni. Negli anni Cinquanta i fotografi erano assunti dalla casa di produzione e avevano un compenso settimanale forfettario corrisposto attraverso l'agenzia o il laboratorio. Il professionista o lo studio dovevano fornire i materiali e occuparsi dello sviluppo e della stampa. I dipendenti inviati sul set erano stipendiati dal proprietario del laboratorio. La durata settimanale era sufficientemente flessibile per gestire un lavoro imprevedibile come quello del set: le produzioni potevano durare più o meno a seconda delle contingenze e del grado di complicazione del lavoro. Mazza distingueva poi il laboratorio, inteso come solo nucleo di fotografi di scena, e l'agenzia, che lavorava anche per le riviste e pertanto secondo il fotografo non era specializzata meramente in fotografia di scena¹³⁰.

Tra collaborazioni, sostituzioni in corso d'opera, lavori per conto dei laboratori e compresenze sullo stesso set, le attribuzioni spesso erano, e restano, questioni complesse. Inoltre, le case di produzione detenevano i diritti delle immagini realizzate dai fotografi nell'ambito della produzione, fino a che progressivamente si sono costituiti veri e propri archivi dei negativi, via via depositati dai fotografi nei propri studi¹³¹. Sulla questione dei diritti Lorenzo Pellizzari nel volume del Centro cinema di Cesena dedicato a Praturlon s'interroga: «Nessuno vuole mettere in dubbio i diritti d'autore dei fotografi o dei detentori, a vario titolo, dei negativi. Ma per quanti

¹²⁸ *Intervista a Francesco Alessi*, a cura di Laura Di Bianco, Maria Orsini, Viridiana Rotondi, in Elisabetta Bruscolini, *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, cit., p. 47. Cfr. Gino Caserta, Alessandro Ferrau (a cura di), *Annuario del cinema italiano: Dial Press con responsabile Francesco Alessi piazza Mignanelli 25* (Annuari, 1957/1958, 1959/1960, 1960/1961); *Foto Dial con responsabile Elda Luxardo presso Roma, Piazza di Spagna 29* (Annuari, 1957/1958, 1959/1960). Francesco Alessi, indirizzi: Roma piazza di Spagna 29 (Annuario, 1950-1956: indicato solo Francesco Alessi senza l'agenzia; 1957-1960 indicata sia la Dial Foto con responsabile Elda Luxardo che il singolo fotografo di scena Alessi).

¹²⁹ Comune di Cesena. *Cesena cinema, Fondo Divo Cavicchioli*, <http://www.comune.cesena.fc.it/cesena-cinema/fondo-divo-cavicchioli>; Simonetta Borsini Novi, *Una vita con Angelo*, cit., p. 16; Franco Vitale, *Da Pietro Germi a Dario Argento*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 11.

¹³⁰ *Intervista a due protagonisti. Vittorio Mazza*, a cura di Aldo Bernardini, cit., p. 51.

¹³¹ Cfr. *Intervista a due protagonisti. Giovanni B. Poletto*, intervista a cura di Cesare Biarese, cit., p. 50. Cfr. Cataloghi CliCiak, *Fotografi di scena del cinema italiano*, a cura di Antonio Maraldi, cit., in particolare: Antonio Maraldi, *Presentazione*, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Roberto Biciocchi*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi e Franco Biciocchi, cit., p. 7; Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, *Presentazione*, in *Fotografi di scena del cinema italiano: Pierluigi*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., p. 7; Paul Ronald, *Visconti, Fellini e gli altri*, cit., p. 62; Mario Tursi, *Dalla strada al set*, intervista a cura di Antonioni Maraldi, cit., p. 16.

anni? Cinquanta dall'anno di produzione dell'opera o cinquanta dalla morte dell'autore delle foto? (E intanto chi è l'autore delle foto? Chi le esegue o chi le commissiona e le timbra? E chi è il detentore dei relativi diritti? Il fotografo, la sua agenzia, o il produttore che predispone il servizio, ne dispone e lo "tutela" sinché morte ne segua?)). Pellizzari riflette poi sulla non univocità delle sentenze e sulla difficoltà di ricostruire la paternità delle fotografie in diverse situazioni, tra cui la semplice assenza di timbri o l'esistenza di un'unica stampa¹³². Bisogna comunque ricordare lo status delle fotografie di scena che sono sostanzialmente realizzate su incarico della produzione, come ben sintetizza Salvo Dell'Arte:

La soluzione pertanto va ricercata nelle norme che regolano il rapporto tra il fotografo ed il produttore: dato che il primo agisce su incarico del secondo si potrebbe configurare un rapporto di lavoro subordinato, qualora ne ricorrano gli estremi [...], oppure un contratto di commissione.

Nella prima ipotesi l'art. 88 secondo comma L.A. attribuisce i diritti di sfruttamento economico delle fotografie al datore di lavoro; nella seconda ipotesi la medesima norma al terzo comma attribuisce i diritti in oggetto al committente qualora si tratti di fotografie di cose in possesso del committente. Ora, nulla quaestio qualora il fotografo sia dipendente della produzione: le fotografie di scena saranno di esclusiva titolarità del datore di lavoro. Per quanto riguarda il rapporto di commissione ritengo che l'analogia tra il set e l'opera cinematografica, che sono senza ombra di dubbio nel possesso del produttore, con la terminologia ampia usata dal legislatore nell'indicazione di "cose in possesso del committente" debba far propendere per l'applicazione dell'art. 88 L.A. anche nella fattispecie in esame¹³³.

Tali considerazioni sono da tener conto pur nei termini temporali previsti per i diritti patrimoniali e quindi sottoposte a un mutamento della situazione con la storicizzazione degli scatti¹³⁴. Soprattutto, se si tratta di diritti su fotografie realizzate in forza di rapporto di lavoro o su commissione: il lavoro subordinato «si adatta esclusivamente alle prestazioni del fotografo volte a realizzare semplici fotografie o fotografie appartenenti alla terza tipologia»¹³⁵. I diritti di sfruttamento economico delle fotografie «semplici» hanno una durata di 20 anni, parrebbe allora che qualora venga riconosciuto il carattere di creatività degli scatti che li identifichi come «opere fotografiche» la proprietà dei diritti d'autore dovrebbe, terminati i diritti connessi del

¹³² Lorenzo Pellizzari, *Un'icona o due per Pierluigi in Fotografie di scena del cinema italiano: Pierluigi*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., p. 21.

¹³³ Salvo Dell'Arte, *Fotografia e diritto*, introduzione del prof. Tito Ballarino, Assago, UTET giuridica, 2015, p. 90. Per un approfondimento sul diritto della produzione cinematografica: Fabio Dell'Aversana (a cura di), *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, Ariccia, Aracne, 2015.

¹³⁴ Artt. 45-46, art. 75 e art. 78, L.d.a., Legge sul diritto d'autore (L. 633/1941): cfr. Emanuele Fiscaro, *Diritto cinematografico*, Milano, Giuffrè editore, 2006, pp. 148-166; (v. <https://www.altalex.com/documents/news/2014/06/23/legge-n-633-1941-titolo-ii#titolo2>).

¹³⁵ Cfr. Salvo Dell'Arte, *Fotografia e diritto*, cit. p. 462.

produttore, essere ricondotta al fotografo o ai discendenti¹³⁶. Si tratta tuttavia di una questione complessa, il cui approfondimento e chiarimento non rientrano nelle facoltà, negli obiettivi e nelle caratteristiche di questa tesi.

Tornando all'intricato sistema di agenzie e laboratori, bisogna sottolineare che alcuni fotografi lavoravano in modo indipendente, pur mantenendo i legami con la *rete*. Vittorugo Contino è stato uno dei pochi fotografi del periodo a non essersi formato sul campo, ma piuttosto frequentando il corso di fotografia al Centro sperimentale di cinematografia di Roma. Nella sua carriera si dedicò prima al reportage, poi alla direzione della fotografia cinematografica e infine allo scatto sul set. Era indipendente, anche se manteneva stretti legami con Studium legata al settimanale «L'Espresso»¹³⁷. Anche Sandro Borni non ha affrontato la classica gavetta del fotografo sul set, bensì ha frequentato una scuola per fotografi di scena di due anni. Borni iniziò la sua carriera negli anni Sessanta lavorando in proprio e appoggiandosi ai laboratori per i contatti con le produzioni e per stampare¹³⁸. Angelo Pennoni esordì a inizio anni Cinquanta sul set di *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica, proseguì la collaborazione con il regista sul set di *Umberto D.*, ma scattò anche la serie di scena di *Accattone* di Pasolini¹³⁹.

Paul Ronald è l'emblema del fotografo di scena indipendente. Il professionista francese venne in contatto con Luchino Visconti grazie al conoscente Aldo Graziati, che da professionista della scena si stava reinventando direttore della fotografia in *La terra trema* e coinvolse Ronald come fotografo del set durante la produzione del film, tra il 1947 e il 1948. Da allora il francese si legò al regista ed è stato ingaggiato in tutte le sue produzioni, comprese le regie teatrali, fino a *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e l'episodio *Il lavoro* di *Boccaccio '70* del 1961, quando si interruppe il rapporto personale. Il fotografo seguì inoltre importanti produzioni italiane, tra cui

¹³⁶ Art. 92, L.d.a. Legge sul diritto d'autore (L. 633/1941): cfr. Salvo Dell'Arte, *Fotografia e diritto*, cit., p. 174. (v. <https://www.altalex.com/documents/news/2014/06/23/legge-n-633-1941-titolo-ii#titolo2>).

¹³⁷ Vittorugo Contino, *Tra immagini fisse e in movimento*, intervista a cura di Antoni Maraldi, pp. 17-21. Vittorugo Contino è anche ricordato per le sue attività di reportage, come la serie sugli ultimi anni di vita di Ezra Pound, con la quale ha realizzato i volumi *Ezra Pound in Italy. Spots & Dots* e *Pound flash back*: cfr. Francesca Vitale (a cura di), *Speciale Vittorugo Contino*, Rai Radio Techetè, <https://www.raisplayradio.it/audio/2018/02/Speciale-Vittorugo-Contino-3d8c42b8-8836-43ab-af5f-78f1395d1dd1.html>.

¹³⁸ Cfr. Sandro Borni, *Un fotografo a tutto set*, intervista a cura di Antonio Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Sandro Borni*, catalogo della mostra (Cesena, Cinema San Biagio, 2011) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2011.

¹³⁹ Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, cit., p. 67; Barbara Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, cit., p. 429; Cinemazero, *Angelo Pennoni fotografo di Cinema*, <https://cinemazero.it/cinemazero-e/zeroimage-archivio-fotografico/angelo-pennoni/>; Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa, *PPP. Il cinema in forma di poesia a Cinemazero*, <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/ppp-il-cinema-in-forma-di-poesia-a-cinemazero/>

8½ di Fellini¹⁴⁰. Il professionista si appoggiava talora a laboratori per la stampa, stringendo contatti con diversi fotografi di scena, pur restando sempre sostanzialmente indipendente¹⁴¹. Come lui, la moglie Huguette Ronald, una delle poche che lavorava in un contesto, la fotografia di scena italiana del periodo, che si mostrava difficilmente accessibile alle donne. La fotografa imparò il mestiere da Aldo Graziati, seguì negli anni Cinquanta i film di Produzione Venturini ed effettuò anche sostituzioni di Paul Ronald, oltre a serie fotografiche di altre produzioni ancora¹⁴².

Infine, alcuni fotografi e fotoreporter si confrontarono con il set durante la loro carriera, pur non specializzandosi nella fotografia di scena come attività principale. Il grande fotocronista Federico Patellani ha realizzato a partire dagli anni Cinquanta iconiche incursioni sui set cinematografici, accanto all'attività registica e di aiuto¹⁴³. Angelo Frontoni negli anni Sessanta divenne noto per fotografare le dive e i divi, tra cui Loren e Lollobrigida, realizzando ritratti di moda, pubblicità e anche di set¹⁴⁴. Il celebre fotogiornalista Franco Pinna strinse una collaborazione negli anni Sessanta con Federico Fellini seguendo gli *special* e i sopralluoghi dei suoi film¹⁴⁵. Così il fotoreporter Rodrigo Pais che, oltre a documentare la vita politica e

¹⁴⁰ Su questo set, oltre al già citato Secchiaroli, si conta anche la presenza di Elisabetta Catalano che nel film interpretava la sorella di Luisa (Anouk Aimée). Era riuscita ad ottenere il permesso da Fellini di scattare fotografie e da questo episodio ha iniziato la sua carriera da fotografa: cfr. *Elisabetta Catalano*, in Diego Mormorio, Mario Verdone (a cura di), *Il mestiere di fotografo*, cit., p. 13.

¹⁴¹ Cfr. *Paul Ronald. Un fotografo francese nel cinema italiano*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit.

¹⁴² Cfr. *Paul Ronald. Un fotografo francese nel cinema italiano*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit.; cfr. *Huguette Ronald. Fotografa di scena*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2007) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2007. Come nota Melanie Bell in riferimento alla «gendered economy» del settore cinematografico britannico dello stesso periodo, la segregazione orizzontale costringeva le donne a ruoli meno prestigiosi o legati allo stereotipo di genere e le lavoratrici erano per lo più assenti nelle occupazioni con compiti tecnici: v. Melanie Bell, *Film Criticism as "Women's Work": the Gendered Economy of Film Criticism in Britain, 1945-65*, «Historical Journal Of Film Radio and Television» vol. 31, issue 2, giugno 2011 pp. 195-196. Sul tema si fa riferimento anche all'ampio lavoro di ricerca Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Bari-Roma, Laterza, 2014, che prende in considerazione, in maniera approfondita e variamente articolata, «quali sono i luoghi, le posizioni» (*Nota introduttiva*, p. V) che le donne hanno occupato nel settore cinematografico.

¹⁴³ Cfr. Paola Chiodi (a cura di), *Il fondo fotografico Federico Patellani*, Regione Lombardia, Lombardia Beni Culturali,

<http://www.lombardiabeniculturali.it/percorsi/patellani/>; Kitti Bolognesi, Giovanna Calvenzi (a cura di), *Federico Patellani. Fotografie e cinema 1943-1960*, Prato, Regione Toscana, 2005.

¹⁴⁴ Franco Bellomo, *Il piacere del set*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 14; Elisabetta Bruscolini, *Roma nel cinema, tra realtà e finzione. Introduzione*, cit., p. 14; Censimento fotografia Italia, *Fondo Frontoni. Raccolta Archivio fotografico – CSC*, <http://www.censimento.fotografia.italia.it/fondi/fondo-frontoni/>.

¹⁴⁵ La collaborazione dura dal 1964 al 1978, da *Giulietta degli spiriti* a *Il Casanova di Federico Fellini*: cfr. Gloria Fulgeri, *Fotografia e cinema: Franco Pinna, la fotografia di scena tra fonte storica e simulacro*, in *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, atti della giornata di studi a cura di Massimo Agus, Cosimo Chiarelli, cit., pp. 155-175.

sociale italiana, e in particolare romana, ha lasciato un campionario di scatti sui set dei grandi registi italiani di questi anni¹⁴⁶.

Un'esperienza che non tocca la fotografia di scena ma comunque intreccia, in diverso modo, il cinema e il fotoreportage è anche quella dell'iconica fotografa Chiara Samugheo: dai fotodocumentari sulla rivista di settore «Cinema nuovo» nella prima metà degli anni Cinquanta (che hanno preso avvio da un'idea di Cesare Zavattini e sono stati realizzati anche da altri grandi fotografi italiani e stranieri), agli scatti *glamour* con i protagonisti dello *star system* dalla fine del decennio¹⁴⁷.

Si può concludere che i fotografi di scena del periodo erano per lo più raccolti intorno a delle agenzie o laboratori, più o meno grandi e organizzati. Questi professionisti erano collegati tra loro in una rete di incontri e di collaborazioni: le assunzioni, le chiamate per gli *special*, le sostituzioni sul set per un impegno o un disaccordo con regista o attori, l'appoggio a un laboratorio per la stampa sono alcune delle ragioni che spingevano i vari fotografi a connettersi tra loro. Le agenzie più grandi, come quelle di Poletto e Pierluigi, come si è visto, erano dei veri e propri poli di attrazione che garantivano la possibilità di lavorare in produzioni importanti ma frustravano ogni velleità di riconoscimento autoriale. Il sistema delle agenzie testimonia soprattutto un legame con altre tipologie fotografiche come la cronaca, la fotografia scandalistica e il ritratto *glamour*. Diversi laboratori dividevano peraltro la professione nei generi della fotocronaca e della fotografia di scena che convivevano presso lo stesso studio e addirittura spesso nella pratica del singolo professionista. Oggi il materiale di questi fotografi non è conservato in un unico luogo ma nei diversi poli di conservazione della fotografia di scena: ricostruire le loro tracce significa confrontarsi anche con la dispersione del materiale, i problemi del riconoscimento autoriale e in parte con le questioni dei diritti, d'autore e patrimoniali.

Infine, professionisti e agenzie stringevano legami non solo con le case di produzione, ma anche con registi e attori, a testimonianza dell'importanza dello sguardo fotografico sulle riviste e nel

¹⁴⁶ Guido Gambetta, Salvatore Mirabella (a cura di), *Pais del cinema: gli anni d'oro del cinema italiano nel racconto per immagini di un grande fotografo*, Bertinoro, CeUB, 2014; Biblioteca universitaria di Bologna, *Archivio Rodrigo Pais*, <https://bub.unibo.it/it/collezioni-e-cataloghi/archivio-rodrigo-pais>.

¹⁴⁷ Cfr. Cesare Zavattini (introduzione di), *I fotodocumentari di cinema nuovo*, fotografie e fototesti di Chiara Samugheo et al., grafica di Abe Steiner, Milano, Ed. cinema Nuovo, 1956; *Fuori dal set / Off the set / Hors des plateaux de tournage: Chiara Samugheo: photos for cinema*, catalogo della mostra (Museo Nazionale del Cinema di Torino, 2012) a cura di Mauro Raffini, fotografie di Chiara Samugheo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012. Sulle copertine ai divi realizzate da Samugheo, così come sui fotodocumentari scattati da lei e da altri professionisti, e in generale sull'impiego e il ruolo delle fotografie in «Cinema nuovo» si veda: Francesco Pitassio, Paolo Villa, *L'immagine della critica, la critica dell'immagine. La cultura visuale delle riviste cinematografiche italiane*, in Michele Guerra, Sara Martin (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, cit., pp. 189-193.

materiale promozionale, non solo per l'efficace pubblicizzazione del film e per il suo successo economico, ma anche per la pervasività di queste immagini in grado di creare un immaginario di riferimento relativo alla pellicola e più ampiamente sull'attore e sul regista.

2.3 Lo sguardo tra la scena, il fotoreportage e il paparazzismo

2.3.1 Il contesto del paparazzismo: tra «miseria e nobiltà»

Data la rilevanza culturale del fenomeno pare doveroso fare almeno un'incursione nelle dinamiche del paparazzismo, delineandone i principali punti di contatto con la fotografia di scena, tuttavia indipendente e chiaramente differente.

Dagli anni Cinquanta, il divismo italiano ha conosciuto un'affermazione inedita e una trasformazione: costituito in larga misura da personaggi da rivista, in particolare dal divismo femminile di quelle attrici che, da una parte, esibivano un corpo riconoscibile e sessualizzato e, dell'altra, costruivano la propria narrazione simbolica su una mitologia completamente popolare. Il sistema si basava sulla forza dell'immagine del divo intesa come oggetto commercializzabile. Accanto alle star hollywoodiane si affermarono quelle locali, anche a livello internazionale, come nei casi di Sophia Loren e Gina Lollobrigida¹⁴⁸. Nel panorama produttivo di inizio anni Cinquanta, le case di produzione più solide mutuavano strategie promozionali di stampo hollywoodiano fondate sul divismo, in particolare femminile¹⁴⁹.

Nel suo celebre studio sulle star, Edgar Morin evidenziava il radicale mutamento della figura dagli anni Sessanta: non più un semi-dio felice, ma un modello problematico, di cui lo spettatore-lettore desiderava seguire morbosamente anche fallimenti e drammi, contraltare del suo successo. Uno sguardo voyeuristico che si traduceva in una sorta di vendetta: lo stesso contrasto deprecabile-desiderabile che permea lo scatto paparazzistico¹⁵⁰. I paparazzi dunque erano principalmente cacciatori di frammenti di vita divistica, ma anche giornalisti d'assalto alla ricerca di scandali più violenti, come quelli connessi alla cronaca nera o agli scandali

¹⁴⁸ Gian Piero Brunetta, *Attori e divi*, in Id., *Storia del cinema italiano*, vol. III, cit., pp. 247-263; David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, Il mulino, 2007, pp. 118-119; Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, cit., p. 109.

¹⁴⁹ Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, cit., p. 25.

¹⁵⁰ Edgar Morin, *Les stars*, Éditions du seuil, 1957 (trad. it. di M. Castino, *I divi*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 161-164). Secondo Paolo Costantini il soggetto degli scatti dei paparazzi è sintetizzabile in: «progresso e catastrofe, piacere e paura, successo e disgrazia, raffinatezza e volgarità». Paolo Costantini, *Evidenze*, in *Paparazzi. 1953-1964*, catalogo della mostra, cit., p. 35.

personali dei politici¹⁵¹. Il catalogo della prima importante mostra sul paparazzismo, tenuta nel 1988 al Palazzo Fortuny di Venezia, delimitava temporalmente il fenomeno al periodo tra il 1953 e il 1964 e Zannier nel saggio all'interno del volume individuava nel decennio tra il 1955 e il 1965 il periodo di maggior diffusione della pratica¹⁵². Antonella Russo, sulla scorta degli studi di Zannier e Costantini, sintetizza efficacemente le caratteristiche fondamentali di questi fotoreporter: un approccio affine a quello della *blitzphotographie*, una fotografia «vitale e priva di pretese autoriali», caratterizzata dall'uso smodato di flash elettronici e dall'impiego di macchine fotografici agili come la Rolleicord o la Rolleiflex¹⁵³.

Periodici e quotidiani, una delle destinazioni possibili della fotografia di scena, erano invece per gli scatti dei paparazzi il veicolo unico. Bisogna sottolineare che con il boom economico anche l'editoria conobbe un'affermazione di massa e mentre i quotidiani faticavano a stare al passo con i cambiamenti, le riviste riuscirono ad intercettare le aspettative degli italiani assumendo una nuova centralità¹⁵⁴. Gabriele D'Autilia individua infatti nei periodici illustrati del Dopoguerra, sia popolari sia colti, un'uguale attenzione all'immagine, sulla cui forza comunicativa si giocava sempre più il loro successo. I rotocalchi popolari, in particolare, erano arricchiti da molta fotografia, caratterizzata da una vocazione all'intrattenimento, che spaziava dalla cronaca nera allo sport, dalla politica alla cronaca mondana e il divismo, fino alla stessa pubblicità, spesso veicolando una sorta di narrazione unica radicata nella mentalità dell'italiano medio, a misura della sua quotidianità¹⁵⁵. Lo studioso ricorda inoltre come la fotografia abbia

¹⁵¹ Alcuni esempi sono il caso Montesi o quello del politico Sotgiu, in cui i temi e i risvolti delle paparazzate sono stati molto più drammatici e inquietanti rispetto alle "cronache rosa" dei divi di via Veneto. Cfr. Italo Zannier, *Naked Italy*, cit., pp. 22-23. Per più specifici e dettagliati approfondimenti sul tema del paparazzismo e sui suoi protagonisti (tra cui Tazio Secchiaroli, Pierluigi Praturlon, Marcello Geppetti, Elio Sorci, Velio Cioni, Sergio Spinelli, Rino Barillari), che lambisce solo in parte la fotografia di scena e questa tesi, si vedano questo e i successivi contributi citati all'interno di questo sottocapitolo 2.3 e della bibliografia.

¹⁵² *Paparazzi. 1953-1964*, catalogo della mostra, cit.; Italo Zannier, *Naked Italy*, cit., pp. 22-23.

¹⁵³ Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., pp. 279-290 («vitale e priva di pretese autoriali»: p. 285). Russo fa riferimento a: Italo Zannier, *Un fotografo chiamato paparazzo*, cit.; *Paparazzi. 1953-1964*, catalogo della mostra, cit.

¹⁵⁴ Luca Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, cit., p. 75-76.

¹⁵⁵ Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., pp. 272-273. Antonella Russo propone un *excursus* dei principali periodici dell'epoca e distingue all'interno dei rotocalchi popolari le riviste di taglio piccolo borghese come «Tempo nuovo» e «Oggi»; e altre con maggiori pretese di sofisticatezza dell'immagine come «Il mondo», «Epoca» e «Le ore», che ponevano estrema attenzione alla componente fotografica (Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., pp. 57-72.). Italo Zannier, che per primo ha tentato di storicizzare il paparazzismo, separava il polo fotogiornalistico delle riviste citate, Milano, dotato di un'attenzione all'immagine fotografica sofisticata ed esotica, a Roma, in cui lo sguardo era più spregiudicato e pettegolo, come nel caso di «Crimen» e «Cronache», che si rivolgevano ai lettori di fotoromanzi quali «Grand'Hotel» e «Bolero Film». In entrambe le tipologie, però, Zannier individuava una fondamentale attenzione alla rappresentazione dei divi e all'immagine scandalistica: in sostanza, alla fotografia prodotta dai paparazzi (Italo Zannier (a cura di), *Un fotografo chiamato paparazzo*, cit., p. 40.). D'Autilia ricorda infine altre riviste più strettamente legate al versante scandalistico, agli scoop paparazzistici: accanto a «Crimen» anche «Cronaca nera», «La settimana incom illustrata» e «Settimo giorno» (Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., pp. 331-332).

avuto un ruolo duplice rispetto alla trasformazione culturale dell'Italia del boom: da una parte, l'ha raccontata con efficacia e, dall'altra, ha contribuito a determinarla attraverso i rotocalchi e la pubblicità, diffondendo in special modo gli stilemi di una cultura di massa modellata sulla piccola e media borghesia conformista e consumista, che poi la televisione ha preso in eredità¹⁵⁶.

D'Autilia nota infine che la rappresentazione dei rotocalchi popolari e dei fotoromanzi, seppur a favore della classe media, si situava negli estremi, «tra miseria e nobiltà»: volta da una parte al racconto pietistico delle condizioni dei meno fortunati, dall'altra a rendere conto della felicità terrena e della vita invidiabile di divi e reali¹⁵⁷. Si tratta di una dialettica affine a quella della mitologia del divo che si afferma nella cultura del paparazzismo e nell'immaginario della leggendaria *dolce vita* romana: il protagonista dello scoop tra quotidianità e alterità, tra ordinarietà ed eccezionalità, tra il deprecabile e l'invidiabile. La quotidianità rubata era infatti a ben vedere l'esibizione su un altro palcoscenico, quello di via Veneto: il luogo in cui i divi mettevano in scena una mondanità elitaria. L'"invidiabilità" del divo, invece, era purgata dal coglierlo violentemente nella sua sfera privata, scandalosa o semplicemente intima. Russo definisce non a caso il paparazzismo come un fenomeno intimamente connesso al miracolo economico, in particolare all'entusiasmo edonistico del nuovo consumismo, ridimensionando anche l'ipotesi di Zannier secondo cui la fotografia dei paparazzi, pur collocandosi in questo sistema socioeconomico, aveva tratti sovversivi grazie della componente scandalistica e all'origine proletaria degli esecutori¹⁵⁸.

2.3.2 *La dolce vita*

Alcuni esempi aiutano a meglio chiarire l'intreccio tra il fotogiornalismo dei paparazzi e la fotografia di scena. Il film chiave è *La dolce vita*: non soltanto racconta l'ambiente del paparazzismo, tanto da rappresentare secondo Fellini un «rotocalco in pellicola», ma lo

¹⁵⁶ Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit, pp. 318-320. Anche cfr.: Cfr. Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, cit.

¹⁵⁷ Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., p. 285. Ancor prima, Zannier riprende proprio il titolo «Miseria e nobiltà» per esaminare gli scatti dei paparazzi: lo studioso riconduce questa formula al tema prediletto e più significativo dei fotoreporter scandalistici del Dopoguerra (Italo Zannier, *Naked Italy*, cit., p. 25).

¹⁵⁸ Italo Zannier parla di una «rabbia atavica» di questi fotografi di origine proletaria verso i protagonisti di una *dolce vita* invidiabile e irraggiungibile (cfr. Italo Zannier, *Naked Italy*, cit., p. 25). L'interpretazione di Secchiaroli del mestiere di paparazzo è comunque abbastanza conforme alla lettura di Zannier: «Certo, un po' di rabbia c'era. Quel lusso, le macchine americane, la disponibilità di denaro. Io a quel tempo guadagnavo mille e cinquecento lire al giorno, una cifra irrisoria. E c'era la povertà, uscivamo dalla guerra, ancora non era scoppiato il boom. Il rapporto era questo qui, non c'erano elementi di ragionamento: era cronaca che si viveva tutti i giorni»: *Tazio Secchiaroli*, in Diego Mormorio, Mario Verdone (a cura di), *Il mestiere di fotografo*, cit., p. 46.

coinvolge anche a livello creativo, produttivo e promozionale¹⁵⁹. In qualche modo ne plasma l'immaginario restituendo una via Veneto esagerata e modellata sui rotocalchi e amplificandone l'iconicità¹⁶⁰.

Pierluigi Praturlon racconta, da autentico protagonista, l'episodio che ha ispirato il film: nell'agosto del 1958 tornava in compagnia di Anita Ekberg da una nottata di ballo e l'attrice si fermò a sciacquare un piede nella Fontana di Trevi: riferisce che la diva si era infortunata perché ballava sempre scalza, alimentando anche nei dettagli l'immaginario sfrenato della dolce vita romana ben rappresentato nei periodici. Lui, protagonista dell'evento tanto quanto l'attrice, iniziò a scattare¹⁶¹. Le fotografie vennero pubblicate sul n. 37 di «Tempo» del 9 settembre 1958 in un articolo dal titolo *Il nostro matrimonio durerà molto a lungo*, dove accompagnavano un'intervista all'interprete che la rivista promuoveva come la prima rilasciata in Italia: Ekberg raccontava del matrimonio con Anthony Steel e del suo rapporto con i fotografi che assediavano la coppia per le strade di Roma¹⁶².

Come si vede nella riproduzione (figg. 5a, 5b), nelle due pagine iniziali sono collocati gli scatti di Praturlon realizzati durante il bagno nella Fontana di Trevi: nel primo foglio una fotografia mostra Ekberg nella fontana; nella pagina successiva, in alto uno scatto la ritrae nell'atto di improvvisare una danza sul bordo, in basso un altro la immortalava mentre si guarda il piede infortunato. Le fotografie, che prevalgono sul testo, sono in parte spontanee e al contempo frutto di una messa in scena: Anita Ekberg danza e recita nei panni della diva frequentatrice delle notti romane, in questo caso interpretando un ruolo non per un film ma indirettamente per una rivista.

¹⁵⁹ La definizione «rotocalco in pellicola»: Federico Fellini, *L'arte della visione*, conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi, Roma, Donzelli, 2009, p. 76.

¹⁶⁰ Sul rapporto del film con la via Veneto reale e in rotocalchi si veda: Eva Grippa, Aurelio Magistà, *Dalla Dolce vita alla Dolce vita: un sistema circolare*, in Federica Muzzarelli, (a cura di), *Gossip. Moda e modi del voyeurismo contemporaneo*, Bologna, Bononia University Press, 2010.

¹⁶¹ Pierluigi Praturlon, *Qualcosa di me*, cit., p. 24.

¹⁶² Anita Ekberg, *Il nostro matrimonio durerà a lungo*, intervista a cura di Franco Uberti, «Tempo», n. 37, 9 settembre 1958, pp. 20-23.

Le due pagine successive formano una sorta di *dossier* fotografico costituito da cinque scatti realizzati durante altre occasioni, nei quali prevale un'immagine dell'attrice in posa: con una veduta di Roma alle spalle, abbigliata da *torero*, con la sigaretta in mano e poi in bocca e, infine, mentre sorseggia sorridente un *drink*. In queste quattro pagine, così come nell'indice, non è indicato l'autore delle fotografie¹⁶³. «Vorrei per queste tre settimane firmare un armistizio con i fotografi ed i giornalisti perché mi lasciassero vedere in pace Roma. Non si può vivere continuamente bersagliati dai “flash”», afferma Anita Ekberg, che chiude l'intervista esprimendo il desiderio di avere una vita privata¹⁶⁴. Le sue dichiarazioni e le immagini che la rappresentano rispondono alle stesse logiche proprie della fotografia di set e dello *special*: il prolungamento della recitazione fuori dal personaggio filmico nei panni dell'attrice-diva. Ekberg mostra infatti un atteggiamento ambiguo verso i fotografi: racconta di una lotta agguerrita eppure si mostra ai loro obiettivi con quelle che si potrebbero definire interpretazioni efficaci. Si tratta di una commistione tra realtà e finzione, reportage e costruzione del personaggio che è emblematica della cultura fotografica di quel contesto.

Questo servizio ha ispirato Fellini non soltanto per la scena iconica del film ma per l'intera atmosfera. Il regista chiamò Pierluigi per girare *La dolce vita*: doveva insegnare le movenze del paparazzo a quattro attori. «E per due mesi, tutti i giorni, io gli insegnavi a caricare e scaricare le macchine fotografiche, a montare il flash, a fotografare stando in Vespa, mentre l'altro guidava... Insomma li feci lavorare come i fotografi della mia agenzia»¹⁶⁵. Praturlon racconta l'esperienza di preparazione del film descrivendo una vera e propria prassi iconica, un rito custodito dal fotografo d'assalto: Paparazzo è non a caso il cognome del fotografo di *La dolce vita* ed è stato il successo del film a diffondere il termine¹⁶⁶. Il film costruisce una narrazione attorno alla pratica stessa, così come nei rotocalchi, e in generale all'interno delle dinamiche della fotocronaca mondana, il fotografo era protagonista tanto quanto i divi immortalati.

Antonella Russo sottolinea appunto l'importanza all'interno del fenomeno in questione del soggetto-fotografo come grande protagonista dell'evento e addirittura delle proprie immagini¹⁶⁷. È esemplare in questo senso l'iconico scatto del 1958 di Elio Sorci in cui Walter Chiari insegue Tazio Secchiaroli che cercava di immortalarlo con Ava Gardner¹⁶⁸. Più in

¹⁶³ *Indice*, «Tempo», n. 37, 9 settembre 1958, p. 5.

¹⁶⁴ Anita Ekberg, *Il nostro matrimonio durerà a lungo*, intervista a cura di Franco Uberti, cit., p. 22.

¹⁶⁵ Pierluigi Praturlon, *Qualcosa di me*, cit., p. 24.

¹⁶⁶ Sull'origine del termine “paparazzo” ci sono diverse teorie: cfr. Italo Zannier, *Naked Italy*, cit., pp. 10-11; Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., pp. 286-287.

¹⁶⁷ Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., pp. 283-284.

¹⁶⁸ È presente su «Settimo giorno» nel 1958: Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli. Dalla dolce vita ai miti del set*, cit., p. 26.

generale, i fotografi che si muovevano in gruppi sui luoghi di maggiore attrazione compaiono spesso l'uno nell'obiettivo dell'altro, assiepati davanti alla vittima o a bordo di una vespa, muniti di *flash* e pronti a scattare. Il personaggio-fotografo, dunque, interagiva con il soggetto e con il suo ambiente: professionisti come Pierluigi e Secchiaroli erano personalità all'interno dello stesso mondo che volevano raccontare con le *paparazzate*. Il numero di «Fotologia» del 1987 che contiene l'articolo di Zannier *Un fotografo chiamato paparazzo* reca emblematicamente in copertina una fotografia del genere, anticipatrice in un certo senso del protagonismo del fotografo d'assalto. L'immagine era stata realizzata nel 1952 da Franco Pinna: Tazio Secchiaroli guida una lambretta con a bordo Luciano Mellace, quest'ultimo scatta con il *flash* verso un ragazzo arrestato in occasione di una manifestazione. Secchiaroli racconta che in quegli anni lavorava all'agenzia New Photo e non poteva fare fotografie, ma doveva soltanto accompagnare i fotografi: in questo scatto cerca di avvicinarsi a tre metri dal soggetto rapidamente e senza venire fermato dalla polizia¹⁶⁹. Da protagonisti delle fotografie a star del rotocalco: «Epoca» del 7 settembre 1958 presenta l'articolo *Li fotografiamo e loro ci picchiano*, in cui Secchiaroli non esita a definire il proprio «sporco» e «spesso violento» (figg. 6a, 6b)¹⁷⁰. Più in generale, i periodici restituivano un ruolo centrale agli stessi reporter scandalistici, sia inserendo le immagini delle lotte con i divi, sia dedicando articoli alle loro prodezze¹⁷¹. Il fotografo era perciò parte di un evento, quello dello scoop: la stessa fotografia era una performance.

¹⁶⁹ Cfr. Italo Zannier, *Un fotografo chiamato paparazzo*, «Fotologia», n. 7, maggio 1987; la fotografia è del 17 giugno 1952, scattata in occasione di una manifestazione antiamericana in piazza Colonna (fonte della data e luogo: Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli. Dalla dolce vita ai miti del set*, cit., p. 8).

¹⁷⁰ Tazio Secchiaroli, *Li fotografiamo e loro ci picchiano*, «Epoca», n. 414, 7 settembre 1958, pp. 52-57 (a p. 53 le definizioni).

¹⁷¹ Tra il 1958 e il 1960 periodici come «Settimo giorno», «Rotosei» e «Oggi» dedicano articoli alle vicende dei paparazzi: cfr. Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli. Dalla dolce vita ai miti del set*, cit., p. 28.

Tornando a *La dolce vita*, Pierluigi ricorda inoltre che il film rilanciò ulteriormente la moda di via Veneto portando la fotografia rubata sempre più a identificarsi con un'immagine in posa: l'artificio stava cioè progressivamente superando la spontaneità dello scatto. Bisogna sottolineare che anche gli altri reporter di via Veneto, come in primis Secchiaroli, avevano fornito spunti a Fellini, il quale era intenzionato a ricreare la prassi della fotografia scandalistica in maniera fedele, lanciando così una mitologia del paparazzismo¹⁷². Tazio Secchiaroli racconta di una cena con il regista di *La dolce vita* e altri paparazzi e di altri incontri:

Fellini poi mi diede un appuntamento per alcuni giorni dopo e cominciò a venire anche lui qualche volta a via Veneto. Si sedeva, prendeva il caffè, vedeva quel che succedeva, mi chiedeva spiegazioni: chi era quello, chi era quell'altro. Più che i fatti, però, gli interessavano le motivazioni, voleva sapere perché scattavamo quelle foto, perché le facevamo irriverenti e così via¹⁷³.

Per lo stesso film Pierluigi fu anche fotografo di scena, e gli scatti della rappresentazione, stavolta autenticamente cinematografica, della scena presso la Fontana di Trevi sono stati rimediati nei rotocalchi dell'epoca, che dedicarono al film e alla scena in questione molta attenzione¹⁷⁴. Pur essendo immagini da *special*, Dario Reteuna individua addirittura 13.000 scatti di Pierluigi su questo set e in un colloquio con il fotografo scopre l'utilizzo combinato di ben quattro apparecchi fotografici diversi: Rolleiflex e Hasselblad, ma anche Nikon e Leica¹⁷⁵. Il cerchio di riferimenti intermediali si articola dunque tra i servizi di fotoreportage, il film e la sua fotografia di scena. In generale la stampa fu notevolmente attirata dalla preparazione della pellicola.

I produttori italiani (insieme a Pathé, parte francese della coproduzione) erano Angelo Rizzoli e Giuseppe Amato (Riama Film), la casa di distribuzione era la Cineriz, posseduta da Rizzoli: l'imprenditore, centrale per l'editoria periodica milanese, era particolarmente interessato all'apparato fotografico delle sue riviste¹⁷⁶. Come sintetizza Andrea Minuz in un articolo sulle strategie di comunicazione della società, la Cineriz era poi un polo centrale non solo per la

¹⁷² Tullio Kezich, *Federico: Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 192.

¹⁷³ Tazio Secchiaroli, in Diego Mormorio, Mario Verdone (a cura di), *Il mestiere di fotografo*, cit., p. 43

¹⁷⁴ Un album di fotografie di scena di *La dolce vita* è pubblicato nel volume: Sam Stourdézé (a cura di), *La Dolce Vita. Federico Fellini. L'album*, Parigi, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2009.

¹⁷⁵ Dario Reteuna, *Fotografia, costume e società nella "dolce vita" di Pierluigi*, cit.

¹⁷⁶ Angelo Rizzoli divenne dagli anni Trenta la principale figura imprenditoriale legata ai rotocalchi, aumentò peraltro sensibilmente la quantità di pubblicità e fotografie all'interno delle riviste e intuì la fondamentale importanza del cinema per il successo dei periodici. Possedeva riviste "femminili" quali «Annabella» e «Novella», riviste d'attualità come «Oggi», oltre ad aver sperimentato l'avanguardistico progetto di «Omnibus». Cfr. David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, cit., pp. 139-158; cfr. Raffele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, cit., p. 7.

distribuzione dei film, ma anche nel processo di promozione: «Fondata a Roma nel 1956 da Angelo Rizzoli, la Cineriz è stata una delle società con il più importante compartimento pubblicitario, oltre che uno dei principali distributori italiani e tra i pochi (assieme a Titanus e Lux Film) a disporre di una rete di agenzie presente in ogni regione»¹⁷⁷. Si tratta quindi sicuramente di un caso particolare, sia per le forze messe in campo nella promozione sia per il ruolo e l'intenzione di un regista come Fellini nel veicolare e sfruttare questo tipo di comunicazione sul film. Un'alleanza tra schermo e rotocalco, tra fotografia di scena e scatto paparazzistico che non può valere in generale per tutto il cinema dell'epoca ma che influenzò radicalmente l'immaginario cinematografico e quello delle agenzie romane di immagini di scena. Il modello divistico che viene veicolato in questo caso è pur parzialmente rappresentativo ma interpreta quella «corsa a capofitto verso il benessere», come la definisce Stephen Gundle: è un simbolo di opulenza e divertimento che incarna una tipologia culturale centrale nell'immaginario del Miracolo economico¹⁷⁸.

Ancor prima della polemica che imperversò nei giornali alla sua uscita, i periodici seguirono la preparazione di *La dolce vita* attraverso gli scatti di Pierluigi, sfruttando proprio la commistione tra il film e la vita mondana reale. Giovanna Bertelli analizza la rassegna stampa connessa a *La dolce vita* e osserva che il servizio di «Le ore» dell'11 aprile 1959, *Anita di notte, alba inquieta*, mostra intenzionalmente l'attrice come se stesse realmente tornando da una nottata in via Veneto, nonostante nel sommario si precisi che si tratta di un'immagine della lavorazione del film di Fellini¹⁷⁹. Questo servizio è paradigmatico: per il lettore la narrazione di un momento della produzione di *La dolce vita* può sembrare nient'altro che un'altra delle storie raccontate dai periodici sulla mondanità romana. Al contempo l'articolo suggerisce che anche queste cronache siano in realtà frutto di una costruzione, parte di una grande messa in scena. Gli esempi che coinvolgono *La dolce vita* e il suo immaginario iconico sono vari, in particolare quelli che

¹⁷⁷ Francesca Cantore, Andrea Minuz, *Il pubblico del film d'autore nell'Italia degli anni Sessanta. Uno studio delle strategie di comunicazione della Cineriz*, «Cinema e Storia», n. I, 2018, *Storia e storie delle audience in era globale* a cura di Mariagrazia Fanchi, Damiano Garofalo, Catanzaro, Rubbettino, 2018. Ulteriori riferimenti all'articolo si trovano nel capitolo terzo, in cui si esamina il ruolo della Cineriz rispetto allo sfruttamento della fotografia di scena di *L'eclisse* e *Il deserto rosso* (infra, par. 3.1).

¹⁷⁸ Stephen Gundle, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, New Haven, Londra, Yale University Press, 2007 (trad. it. di M. Pelaia, *Figure del desiderio: storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2009, pp. 276-286, citazione p. 279).

¹⁷⁹ Cfr. Giovanna Bertelli, *Divi e paparazzi. La dolce vita di Fellini*, Recco, Le mani, 2009, pp. 51-55, p. 109; Cfr. *Anita di notte, alba inquieta*, «Le ore», 11 aprile 1959. Il saggio di Bertelli analizza nel dettaglio la rassegna stampa legata a *La dolce vita* e in particolare quella relativa alla scena della Fontana di Trevi. Si sottolinea inoltre che per Zannier la rivista «Le ore» era lo «spazio, anche psicologico, ideale» per i paparazzi, che potevano «estendere il servizio in più pagine, occupate soltanto da illustrazioni e con poche, pochissime parole come didascalia». Per Zannier, infatti, «Le ore» riprendeva gli stilemi dei modelli internazionali «Life» e «Paris Match» tentando la strada della narrazione per immagini: Italo Zannier, *Naked Italy*, cit., p. 21.

si soffermano sull'immagine simbolo di Ekberg nella fontana, come il già citato *Ghiaccio bollente si scioglie in acqua. Sino all'alba il bagno di Anita* su «Le ore» del 18 aprile 1959¹⁸⁰. Tra la vita mondana dei divi e la scena e il set di *La dolce vita* si creò allora un gioco di rimandi, grazie alla narrazione delle riviste, in particolare attraverso l'apparato di illustrazioni. Il divismo di Anita Ekberg e si sovrappone allora a quello del personaggio di Sylvia, che Antonio Costa definisce come un'incarnazione moderna della ninfa, il cui territorio è un mondo che pare appunto artificiale, «incantato»¹⁸¹. Si può concludere citando ad esempio «L'Europeo» datato 8 luglio 1962 che titola *Federico Fellini presenta la storia di via Veneto*: il servizio presenta un documentario in quattro puntate corredato da fotografie, tra cui quella dell'attrice nella fontana, con lo scopo di ricostruire il momento *clou* della Roma sul Tevere raccontato nel film di Fellini¹⁸².

Naturalmente la questione del paparazzismo è ben più complessa e articolata, dall'origine stessa del nome alla centralità di *La dolce vita*, che non può certo cancellare precedenti esperienze pionieristiche, come la straordinaria attività di fotoreporter di Porry-Pastorel, di cui Enrico Menduni ha messo in luce il ruolo anticipatore nella già citata recente mostra di Palazzo Braschi, la prima sul fotogiornalista¹⁸³. Tuttavia, questi esempi sono serviti a rivelare la stretta connessione tra riviste e set, tra paparazzismo e fotografia promozionale, ma anche più in generale la coesione del cinema con l'universo paratestuale. In questo scenario, la fotografia di scena era una pratica sempre più importante di promozione del cinema, del divismo e delle riviste stesse.

2.3.3 Modelli della fotografia di scena del Boom economico

Utile per dare un assaggio di un altro modello della commistione tra fotografia di scena e fotocronaca è l'attività di Secchiaroli e della sua Roma Press Photo. Si può citare come esempio il servizio realizzato da Secchiaroli ad Ava Gardner dal titolo *La bellissima Ava non ama i fotografi* per «La settimana Incom illustrata». L'articolo stesso racconta che il *fotoreporter* si era nascosto nel capannone di Cinecittà dove si girava *La capannina* (1957). Si era messo al di sotto del soffitto, nello spazio delle luci, per immortalare le riprese di una scena in cui l'attrice si faceva una doccia in costume. Riuscì poi a scattare anche altre foto in un momento

¹⁸⁰ Sulle declinazioni della fotografia di scena del periodo, *supra*, par. 2.1.

¹⁸¹ Antonio Costa, *Federico Fellini. La dolce vita*, Torino, Lindau, 2010, pp. 129-131.

¹⁸² Aurelio Magistà, *Dolce vita gossip: star, amori, mondanità e kolossal negli anni d'oro di Cinecittà*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 78-80. V. Fellini Federico, *Federico Fellini presenta la storia di via Veneto*, «L'Europeo», 8 luglio 1962.

¹⁸³ Enrico Menduni, *Adolfo Porry-Pastorel, l'altro sguardo*, in *Adolfo Porry-Pastorel. L'altro sguardo. Nascita del fotogiornalismo in Italia*, cit.

successivo, mentre Gardner e David Niven attraversano un corridoio per tornare nei propri camerini dopo la scena¹⁸⁴. L'articolo consta di cinque immagini: la fotografia dei protagonisti, Gardner e Niven, in asciugamano, verso i camerini; l'attrice che poco dopo si volta indispettita appena si accorge del fotografo nel corridoio; due fotografie scattate dall'alto delle riprese della scena della doccia, con Gardner e una controfigura; l'attrice con Walter Chiari in una pausa del film e infine un altro scatto della coppia davanti a un locale in un'immagine estranea al set.

Le immagini di Secchiaroli immortalano la preparazione di *La capannina* ma hanno tutti i crismi di un reportage d'assalto non autorizzato e si mescolano nell'articolo a fotografie realizzate fuori dal set. Gli scatti di una lavorazione cinematografica, ciò che di norma si può considerare fotografia di scena o di set, sono in questo caso un servizio da paparazzo: immagini rubate con protagonista una diva, in una cronaca non a fuoco, frettolosa e importuna, non richiesta. Il luogo di *cattura* dello scoop è però quello della lavorazione cinematografica: la produzione del film diventa un evento e il fotografo, che prima si nasconde in maniera rocambolesca e poi intercetta i protagonisti degli scatti e la loro reazione indispettita, è parte di una performance. La fotografia di Gardner e Chiari davanti a un locale, inserita in un servizio come quello, completa l'itinerario: i due erano tra gli attori più seguiti della Hollywood sul Tevere e la loro partecipazione alle riprese di un film rientrava nell'ottica dei rotocalchi in una sorta di più ampia messa in scena che era la vita da star. Lo sguardo morboso di Secchiaroli costruisce un ponte tra paparazzismo e la serie sul set. La fotografia di scena del periodo si mostra parimenti attenta alla narrazione della produzione cinematografica come evento: il racconto di ciò che è accaduto fuori dalla scena, nello spazio della troupe, è forse considerabile come una sorta di prolungamento della narrazione sul mondo insieme meraviglioso e deprecabile dei divi.

La ricerca di immagini rubate non è molto distante dal ritratto dello spazio di lavoro o di pausa, concepibile come luogo dell'intimità dell'attore. Risulta pienamente pertinente l'intuizione di Grazioli approfondita nel precedente capitolo, per la quale nella fotografia di set si può rintracciare comunque una recitazione, quella realizzata fuori dal personaggio del film ma pur

¹⁸⁴ *La bellissima Ava non ama i fotografi*, «La settimana Incom illustrata», 1957. Cfr. Tazio Secchiaroli, *Galleria*, cit., p. 48-49. Nella dichiarazione a «Fotologia» Secchiaroli cita l'articolo di cui è presente una riproduzione, non è tuttavia specificata la data dell'articolo. A p. 111 di *Tazio Secchiaroli: Chi "scatta" il diario di bordo, chi ruba le notizie* in Laura Delli Colli, *Fare cinema*, Roma, Gremese, 1985, invece, la riproduzione dell'articolo è corredata da «da un'edizione del '57». Sulla rappresentazione divistica di Ava Gardner nella stampa coeva si veda: Dorothea Burato, *Dive dell'Olimpo: Ava, Rita, Ingrid e le altre tra critica e costume nei rotocalchi femminili del secondo dopoguerra*, in Michele Guerra, Sara Martin, *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Edizioni Diabasis, 2019.

sempre all'interno di un contesto fittizio e costruito¹⁸⁵. L'attore, a ben vedere, creava una rappresentazione di sé che doveva essere venduta alle riviste, sfruttata per promuovere se stesso o il film. Per questa ragione si può pensare a un interprete-icona, dotato delle qualità paradigmatiche per rivestire un determinato ruolo, sia nel caso in cui è del tutto calato nell'ambiente filmico, sia nel momento in cui viene immortalato nel fuori scena. Si tratta sempre di un'autopromozione destinata a suscitare nel pubblico il desiderio di vederlo sullo schermo come campione di fascino e ascendenza o come *tipo* che riassume le prerogative del personaggio filmico.

Il fotoreportage si mescola nelle fotografie di set, oltre che alla rappresentazione del film, anche al linguaggio dell'immagine promozionale. Questo aspetto distingue in parte l'immagine realizzata durante la produzione del film da quella dei paparazzi: nonostante si possano collocare all'interno della narrazione dello stesso universo di «miseria e nobiltà» da rotocalco, a una fotografia parzialmente costruita e intenzionale si oppone un'immagine rapida, in cui il soggetto, di norma infastidito, mobile, in fuga, è posto spesso al centro di un fondale scuro dalla luce violenta del *flash*. Tuttavia, anche gli scatti rubati potevano essere a ben vedere frutto di una costruzione: come già detto si può considerare la fotografia mondana come uno strumento promozionale, attraverso cui l'attore, che in fondo desiderava essere immortalato, alimentava la propria fama. La fotocronaca mondana del periodo si può inquadrare pertanto anche come una messa in scena, proprio come gli scatti sul set. Infine, bisogna sottolineare che la stampa utilizzava entrambe le tipologie di fotografie a favore di un lettore-spettatore che le collocava nella stessa narrazione del mondo divistico e dello spettacolo. In fin dei conti, in entrambi i casi il divo si autorappresentava per promuoversi, seppure con declinazioni diverse.

Il valore decostruttivo della fotografia di scena, che Grazioli individua nelle rappresentazioni dei divi all'interno dei fuori scena e si gira, è quasi connaturato alla fotografia scandalistica che collocava il divo nello spazio di una quotidianità rubata: una vita, la mondanità della capitale, sì estranea ai lettori delle riviste, eppure finalmente palpabile, vicina, *reale*¹⁸⁶.

Insomma, il legame della fotografia di set, si gira e fuori scena, ma anche di quella propriamente di scena con la fotocronaca paparazzistica tra anni Cinquanta e Sessanta è profondo: possono essere interpretate analogamente come declinazioni di quella che Antonio Costa definisce «ininterrotta novellizzazione del reale»¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia, Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento: le fotografie e la storia II. La società in posa*, cit., pp. 285-295; sul tema: *supra* par. 1.1, par. 2.1.

¹⁸⁶ Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, cit., pp. 276-277.

¹⁸⁷ Antonio Costa, *Federico Fellini. La dolce vita*, cit., p. 155.

Infine, come già evidenziato, la rete delle agenzie connetteva le due pratiche: studi come quello di Praturlon o la Roma Press Photo erano infatti riferimenti per entrambe le tipologie fotografiche e i professionisti che avevano a che fare con questi laboratori si trovavano in molti casi a sperimentarle entrambe. Di conseguenza, i linguaggi assorbivano contaminazioni reciproche e i rapporti professionali con i divi potevano attraversare i due diversi piani. Queste dinamiche sono maggiormente rintracciabili negli *special* ma anche la serie di scena realizzata dal fotografo ufficiale presenta in diversi casi (e sempre di più) questa vocazione.

L'evoluzione del linguaggio della fotografia di scena era dunque strettamente connessa alla specializzazione in diverse declinazioni e all'organizzazione in una rete di agenzie, lo sguardo sul set dialogava con il reportage e con il linguaggio dei rotocalchi. Queste contaminazioni erano rese possibili delle innovazioni tecnologiche e dei mutamenti del sistema dell'industria culturale. Dagli anni Cinquanta la produzione fotografica in Italia divenne autenticamente di massa. Nel 1947 venne inventata la Polaroid e dunque la stampa istantanea e, come nota D'Autilia, in Italia «pellicole a colori, camere reflex 35 mm e 6 x 6, flash elettronici, invaderanno presto il mercato, insieme alle proposte di aziende straniere come la Kodak, l'Agfa, la Gavaert, la Ilford»¹⁸⁸. Negli anni Sessanta si moltiplicarono poi le iniziative associative di stampo professionale e al contempo si svilupparono quei generi che inquadrano la fotografia come mestiere: pubblicità, industria, moda, fotografia per le riviste di cultura popolare, eccetera. La professione cercava in questo decennio anche un'affermazione autoriale che si esplicitava nella fotografia concettuale e in alcuni sviluppi nel fotoreportage¹⁸⁹.

In questo contesto, i fotografi di scena iniziarono dagli anni Cinquanta a sfruttare le potenzialità di macchine fotografiche di medio formato e di pellicole più sensibili: erano finalmente sufficientemente agili per poter cogliere la scena durante le riprese. Le macchine maggiormente usate erano dunque quelle medio formato, in particolare la Rolleiflex 6 x 6 e la Hasselblad 6 x 6. Sempre di più, inoltre, iniziano a essere sfruttati dagli anni Sessanta anche i formati 35 mm e macchine fotografiche come Leica e Nikon¹⁹⁰. La Rolleiflex, una biottica compatta con pellicola in rullo, con un formato ben più piccolo delle grandi lastre del banco ottico, era l'oggetto ideale e il punto di partenza per una «fotografia d'azione»¹⁹¹.

Il colore si affermava progressivamente sia nel cinema che nella fotografia, e più in generale si imponeva nell'immaginario connesso al mondo del benessere del Dopoguerra, modificando

¹⁸⁸ Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., p. 248.

¹⁸⁹ Ivi, p. 315, p. 253.

¹⁹⁰ Cfr. Cataloghi collezione CliCiak: *Fotografi di scena del cinema italiano*, a cura di Antonio Maraldi, cit.

¹⁹¹ Voce *Rolleiflex* in Robin Lenman (a cura di), *Dizionario della fotografia*, cit., n. II, cit., pp. 932-934.

anche il lavoro del fotografo sul set: è Federico Pierotti, studioso che si è concentrato sul colore nel caso italiano, a descriverne i fattori tecnologici, economici e politici che portarono a questa diffusione nel cinema italiano del dopoguerra, oltre ad analizzarne l'evoluzione dello stile¹⁹². Per quanto riguarda la fotografia di scena, secondo Vittorio Mazza l'arrivo del colore nella produzione cinematografica italiana ne facilitò la prassi permettendo maggiore dinamicità grazie alla necessità di sistemi di illuminazione più potenti¹⁹³. Allo stesso tempo, però, la fotografia a colori era meno sensibile di quella in bianco e nero e richiedeva pertanto tempi di esposizione più lunghi, in particolare per le riprese in interno: poteva quindi obbligare ancora il fotografo di scena a realizzare i propri scatti in posa utilizzando il cavalletto¹⁹⁴.

Un'altra innovazione molto significativa per la fotografia di scena del periodo è l'introduzione nel corso degli anni Sessanta del *blimp*, unanimemente ricondotto a Pierluigi che l'aveva acquistato negli Stati Uniti e introdotto nella sua agenzia, in particolare per le produzioni americane che giravano in presa diretta, e l'aveva poi consigliato ai colleghi¹⁹⁵. L'involucro d'insonorizzazione, con l'aspetto di una "scatoletta", riduceva il rumore dovuto allo scatto e permetteva dunque di realizzare, anche nelle circostanze più complesse, la serie fotografica in contemporanea alle riprese¹⁹⁶. I fotografi riuscivano a scattare simultaneamente alle sequenze, a produrre quindi fotografie del film contemporanee alle riprese, ma permaneva comunque in diverse circostanze la pratica di fotografare al termine delle stesse. Spesso il regista lo richiedeva: se girare in presa diretta senza il *blimp* rendeva necessaria la ripetizione della scena, anche in circostanze più favorevoli il cineasta poteva negare lo scatto in contemporanea. Le riprese in interni, ad esempio, concedevano di norma una minor libertà di movimento al fotografo, che era spesso costretto a richiedere le fotografie agli attori dopo le registrazioni¹⁹⁷. I cambiamenti tecnologici ed espressivi coincisero con una sempre maggiore vocazione della fotografia di scena a farsi sguardo sincrono al film. Intanto, le potenzialità di una serie sempre

¹⁹² Cfr. Federico Pierotti, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal technicolor ad Antonioni*, Pisa, ETS, 2016.

¹⁹³ *Intervista a due protagonisti. Vittorio Mazza*, a cura di Aldo Bernardini, cit., p. 50.

¹⁹⁴ Franco Bellomo, *Il piacere del set*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., pp. 12-13; Cfr. Paul Ronald, *Un fotografo francese nel cinema italiano*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 27.

¹⁹⁵ Franco Vitale, *Da Pietro Germi a Dario Argento*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 13, Mario Tursi, *Dalla strada al set*, intervista a cura di Antonioni Maraldi, cit., p. 13; Roberto Biciocchi, *Fotografo per caso*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 16; Emilio Lari, *Qualcosa di lui*, cit., p. 30; Bruno Bruni, *Qualcosa di lui*, cit., p. 27.

¹⁹⁶ Franco Vitale, *Da Pietro Germi a Dario Argento*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 13. Il *blimp* veniva già utilizzato per le macchine da presa: «Le macchine da presa impiegate in Italia negli anni '50 per il 35mm sono [...] la tedesca Arriflex [...], ulteriormente migliorata nel 1955 col modello Arricord (che ha la possibilità della ripresa sonora sincrona su nastro magnetico, nonché dell'aggiunta del *blimp*, disponibile già nel 1953, indispensabile per attutirne il rumore in caso di presa diretta [...])»: cfr. Adriano Aprà, *La tecnica: colore, formati e lavorazioni*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. 9. 1954-1959*, cit., p. 646.

¹⁹⁷ Pierluigi Praturlon, *Qualcosa di me*, cit., p. 23.

più agile rispondevano alle esigenze di cronaca della lavorazione: la fotografia di set diventava un elemento fondamentale della serie finale, oltre che tipologia prediletta per lo *special*. La possibilità di scattare in simultanea alla scena e l'attenzione alla documentazione dello spazio produttivo collocavano la fotografia di scena in un ambito sempre più vicino al fotoreportage e alla pratica del paparazzismo. Gli uffici stampa delle produzioni e le case di distribuzione consideravano la rilevanza della documentazione fotografica del film e della sua diffusione, riservando un ruolo centrale all'elemento fotografico nella pubblicizzazione del film e prevedendo non soltanto il fotografo di scena ufficiale ma anche lo *special photographer*, il reporter che andava sul set per farne una cronaca più breve e immediata, assunto direttamente dalle riviste o che forniva comunque materiale ai periodici per accompagnarne gli articoli. Si può dunque delineare una progressiva evoluzione da una costruzione plastica, cioè dalla ricerca «scultorea» suggerita da Grespi, a un'attenzione sempre maggiore al risultato narrativo, sia nel racconto cronachistico del set quanto nella ricerca dell'istante iconico in scena.

Bisogna poi considerare il contesto in cui il fotografo lavorava sul set e il suo rapporto con le diverse professionalità del film. La collaborazione con il regista e la condivisione del *punto di vista* sul film erano un fattore determinante per i fotografi di scena: influenzava la loro libertà nel corso della produzione. I protagonisti della pratica riferiscono naturalmente anche l'importanza della collaborazione con il direttore della fotografia che impostava le luci a cui si dovevano adeguare. Anche per questa ragione talvolta era necessario rispettare l'asse macchina e quindi rappresentare la scena dallo stesso punto di vista del film: per Mario Tursi i primi piani, ad esempio, richiedevano sempre l'accortezza di allinearsi al punto di vista di regista e direttore della fotografia¹⁹⁸.

Nel contesto esaminato, inoltre, i rapporti con gli attori risultano a loro volta componenti determinanti del lavoro: influenzavano sia la possibilità di realizzare immagini accattivanti, sia quella di ottenere nuovi incarichi, anche fuori dal set. Oltre agli agganci di figure di grande influenza nello *star system* italiano e internazionale come Pierluigi e Frontoni, due esempi chiave di relazioni importanti tra attori e fotografi di scena sono quelli di Gina Lollobrigida con Roberto Biciocchi e tra Sophia Loren e Tazio Secchiaroli, sodalizi che si mantennero per periodi prolungati e garantivano ai fotografi ingaggi anche per servizi fuori dal set¹⁹⁹. Viceversa, il rapporto con gli attori poteva anche condizionare il lavoro del fotografo. Il

¹⁹⁸ Mario Tursi, *Dalla strada al set*, intervista a cura di Antonioni Maraldi, cit., p. 13.

¹⁹⁹ Cfr. *Fotografi di scena del cinema italiano: Pierluigi*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., *Fotografi di scena del cinema italiano. Roberto Biciocchi*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi e Franco Biciocchi, cit., pp. 13-14; Mimmo Cattarinich, *Da Bava a Fellini*, intervista a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 16.

rapporto con gli interpreti era un aspetto fondamentale e delicato per il fotografo di scena non soltanto perché l'attore era spesso centrale nell'ottica promozionale, ma anche in quanto il fotografo *rubava* la sua immagine nelle pause dalle riprese. Vittorugo Contino, ad esempio, racconta di aver lasciato il set di Antonioni *L'eclisse* perché aveva dei disaccordi con Monica Vitti²⁰⁰. Da ultimo, anche il produttore aveva naturalmente grande influenza sulla scelta del fotografo, sulle possibilità creative che gli erano accordate, cioè sul grado di indipendenza di cui godeva, in particolare nei casi in cui il regista non era un autore già affermato.

Il fotografo di scena dunque, non soltanto doveva veicolare il film tramite l'immagine fissa, ma era costretto anche a mediare tra le diverse personalità della produzione e creazione e le loro visioni del film. Il suo lavoro si svolgeva in collaborazione con diverse professionalità che avevano la possibilità di determinare, in parte, il risultato finale della serie fotografica. Se nello scatto di scena l'esigenza di mediazione è lampante, in quello *di set*, spesso associato dal professionista al fotoreportage, il fotografo poteva avere maggiore autonomia, ma si trovava comunque a dover rispondere alle logiche della produzione e distribuzione del film, nonché a quelle delle riviste e, infine, alle esigenze e volontà della regia e di attrici e attori.

La ricognizione su agenzie e protagonisti, così come l'approfondimento dei cambiamenti della pratica alla luce delle innovazioni tecnologiche ed espressive, segnalano analogamente una connessione con la cronaca fotografica. Nei decenni in questione i fotografi si muovevano su diversi versanti e tendevano a collegare nella prassi il reportage, specialmente quello mondano, alla fotografia di scena.

2.4 Schema metodologico per l'esame della fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta

Le indagini condotte nei primi due capitoli della tesi, dalla definizione teorica alle declinazioni storiche della fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta, hanno condotto all'elaborazione di una metodologia d'esame che permette, prendendo in prestito le già citate parole di Barthes, di individuare nel modo più pertinente possibile il messaggio plastico, il messaggio iconico della fotografia di scena e l'eventuale rapporto con il contesto in cui viene trasmessa e fruita²⁰¹.

²⁰⁰ Cfr. Vittorugo Contino, *Tra immagini fisse e in movimento*, intervista a cura di Antoni Maraldi, cit., pp. 19-20.

²⁰¹ Cfr. Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, Parigi, Éditions du Seuil, 1982 (in Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 2001).

Il seguente schema sintetizza la metodologia raggiunta, pur tenendo in considerazione come ogni fotografia di scena, film e ottica di approfondimento possa richiedere di attivare soltanto – o soprattutto – alcune delle categorie del modello di riferimento, oppure di prenderne spunto e adoperarne delle altre.

1. Tipologia						
1. Rapporto con il campo del film	Fotografia di scena			Fotografia di set		
	Fotografia di scena che corrisponde a una scena del film (in modo più o meno mimetico)	Fotografia di una scena mai girata ma che si colloca nell'universo diegetico	Fotografia di una scena girata ma eliminata in fase di montaggio	Si gira	Fuori scena	
2. Tipologia nella prassi lavorativa	Fotografia "ufficiale" o serie intera			<i>Special</i>		
3. Altre tipologie connesse	Fotografia di produzione			Fotografia <i>glamour</i>		
	Sopralluoghi	Altro (strumento del regista, direttore della fotografia, segretario di produzione, etc.)	Ritratto	Fotocronaca scandalistica (fotografia dei paparazzi)	Altri scatti al divo	
2. Destinazione						
Destinazione originaria o occasionale	Serie scelta	Strumento per la produzione	Riviste	Fotobuste	Cineromanzo	Altro
3. Funzione						
Funzione: originaria o occasionale	Strumento promozionale	Strumento della produzione	Veicolo della poetica filmica/ Strumento critico	Testimonianza		
				Rapporto con la <i>memoria condivisa</i>	Archeologia del set	Documento storico

4. Rapporto con la poetica del film						
A. Soggetto dello scatto in rapporto al film	Descrizione dell'inquadratura in campo in rapporto al film (scena del film o scena mai girata, eliminata, scena considerabile "fuoricampo" del film, eccetera)		Allusione generica e mimetica a una o più:			
			Inquadrature	Scene	Sequenze	All'intero film
B. Punto di vista	Grado di differenza tra lo scatto e la stessa inquadratura del film (o, in sua assenza, a un'inquadratura affine):					
	Porzione del quadro	Orientamento e <i>aspect ractio</i> dell'immagine	Angolazione e inclinazione	Composizione o messa in scena degli elementi nello spazio	Illuminazione e obiettivi	Altro
C. Rapporto con il campo e il fuoricampo cinematografico	Corrisponde al fuoricampo del film o è un nuovo fuoricampo?	Quale fuoricampo immortalato o evocato:			Il fuoricampo come soggetto	
		i sei spazi	concreto e immaginario	visivo e sonoro	passivo e attivo	Fuoricampo diegetico
D. Rapporto con la temporalità	Dicotomia fissità/movimento nella fotografia, nel film, nel rapporto fotografia/film (fotografia/inquadratura, scena, sequenza, intero film):					
	1. Rapporto dell'immagine fotografica con l'inquadratura. Presenza, assenza, condensazione di: movimento, sonoro, rapporto con fuoricampo.	2. Rapporto dell'immagine fotografica con la scena. Presenza, assenza, condensazione di: movimenti, sonoro, rapporto con fuoricampo, montaggio, movimenti di macchina.	3. Rapporto dell'immagine fotografica con la sequenza e con il film. Presenza, assenza, condensazione di: movimenti, sonoro, rapporto con fuoricampo, montaggio, movimenti di macchina, condensazione di elementi della sequenza e dell'intero arco narrativo.	4. Rapporto con lo sguardo dello spettatore. Elementi del tempo travestito da spazio in cui lo sguardo può vagare		
E. Rapporto con l'immaginario dello spettatore	1. Rispetto al film:		Ruolo iconico e rapporto con altri immaginari, con cultura visuale e storia.		Narrazione sull'attore-divo e/o sul regista personaggio.	
	Key-picture	Meta-picture				

F. Conclusioni e riflessioni generali	Simulacro: allusione al cinematografico e irriducibile scarto.	Condensazione: concentrazione di elementi diversi.	Congelamento: <i>materia fotografica/flusso filmico.</i>	Decostruzione: discorso sul film, messa in evidenza dei cliché o invasione dello spazio “interdetto”.
5. Eventuale rapporto con una o più serie e con il contesto				
Collocazione in	Serie realizzata dal fotografo di scena, serie scelta, etc.		In istituzioni diverse: riviste, brochure, archivio, mostre, sala cinematografica, serie promozionale iconica, etc.	
Rapporto con eventuale	Supporto, altre immagini della serie, testo, pubblico di riferimento, etc.			

Capitolo Terzo.

La fotografia di scena dei film di Michelangelo Antonioni degli anni Cinquanta e Sessanta

Le categorie e le piste d'indagine individuate nei capitoli precedenti sono la base per verificare sul "campo" attraverso le serie di scena e il lavoro sui set di questi anni. Oggetto d'indagine sono gli apparati fotografici dei film di Michelangelo Antonioni degli anni Cinquanta e Sessanta: il tentativo è di dare conto dello statuto ambiguo della fotografia di scena, di cogliere le sue diverse tipologie, destinazioni e funzioni, il suo rapporto con la poetica del film, con gli immaginari del fruitore/spettatore e infine con il contesto storico-culturale in cui si colloca. Il caso scelto risponde a delle caratteristiche fondamentali: Antonioni rappresenta un autore centrale dei decenni in questione, particolarmente attento al linguaggio fotografico e all'apparato promozionale. Inoltre, è possibile consultare un vasto campionario di fotografie di scena presso l'Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara e, in un secondo momento, approfondire l'intero itinerario della fotografia di scena dalla produzione, all'archivio, alla mostra, attraverso la serie di *L'avventura* prodotta dal fotografo "ufficiale" e conservata presso l'Archivio Enrico Appetito.

La ricerca sulle serie scattate nei set degli anni Cinquanta e Sessanta del regista ferrarese conferma innanzitutto lo statuto proteiforme dell'oggetto in esame, che può essere esaminato sotto svariati punti di vista. L'indagine coinvolge la poetica antonioniana, i processi produttivi, distributivi e promozionali del cinema, la cultura visuale del periodo, interrogando una molteplicità di questioni. Innanzitutto, ricostruisce alcune delle dinamiche pratiche del mestiere e delle modalità con cui si collocava nell'universo dell'industria cinematografica del periodo. Questo risultato conduce in un secondo tempo all'esame della dimensione culturale della promozione realizzata attraverso la fotografia, tramite l'individuazione delle strategie all'interno delle quali venivano sfruttati gli scatti nei diversi contesti di impiego, in particolare verificando la centralità che accordavano al "divismo".

La serie di scena viene poi esaminata nel suo linguaggio, intessuto di relazioni con il film, nel suo statuto che oscilla tra oggetto autonomo e paratesto: gli *special* e le fotografie delle inquadrature eliminate di *Il deserto rosso* si prestano all'inchiesta mostrando la relazione composita con la poetica del film e, soprattutto, con l'immaginario dello spettatore. Infine, *Blow-up* permette di guardare contemporaneamente dentro e oltre la fotografia di scena, in

quanto la pellicola di Antonioni è uno scrigno di discorsi sulla fotografia, che sollecita nella poetica, nel contesto realizzativo e nel profilmico. L'indagine sull'opera inglese offre così l'occasione di legare la ricerca sulla fotografia di scena agli aspetti poetici e produttivi del film. In sintesi, lo studio indica che, nella produzione dei film di Antonioni degli anni Cinquanta e Sessanta, il fotografo di scena era soggetto a un riconoscimento altalenante, pur se assoldato nei set di un regista interessato al suo mestiere. Tuttavia, il suo lavoro rivestiva comunque un'importanza non marginale nelle dinamiche e nelle strategie promozionali. Nel caso di un autore come Antonioni, la fotografia di scena assumeva infatti sembianze eterogenee: veniva sia impiegata all'interno di diversi contesti e di differenti strategie pubblicitarie da parte degli organi deputati, in particolare coinvolgendo un tradizionale divismo ed elementi di immediata attrattiva sul pubblico; sia convocava (e continua tutt'ora a farlo nelle occasioni espositive) questioni, tracce e deviazioni della poetica antonioniana. Gli scatti realizzati per questi film manifestano il loro statuto ambiguo e ricco di rimandi e riferimenti, come sottolineava Le Maître appaiono cioè «*images pleines d'images, comme des salles de musée*»¹. L'immagine del set manifesta pertanto la capacità di aprire a riflessioni molto vaste: può essere la traccia per indagini sui contesti culturali e le istanze poetiche del film.

I diversi temi si intrecciano e interpellano anche comuni istanze. La ricerca sulle serie sui set di Antonioni consente così di verificare sul “campo” alcune delle categorie individuate nella ricognizione dei due capitoli precedenti. Infatti, il percorso si muove tra le diverse tipologie, destinazioni e funzioni della fotografia di scena, il suo rapporto con la poetica del film e con gli immaginari del fruitore/spettatore e infine con il contesto storico-culturale in cui si colloca. Le conclusioni finali cercano di tirare le fila del discorso attraverso lo schema metodologico elaborato per l'analisi del singolo scatto, pur tenendo conto di alcuni fattori: questo è costruito per l'esame della fotografia individuale e, inoltre, si tratta di una griglia metodologica di cui avvalersi in modo diverso a seconda dei documenti in esame e della prospettiva dello studio.

Le conclusioni di questo capitolo fanno da trampolino verso il successivo che approfondisce la questione riprendendo tutte le categorie esaminate e situandole nel percorso dell'archivio di fotografia di scena, attraverso l'esempio di *L'avventura* e dell'Archivio Enrico Appetito: dall'osservazione degli scatti in rapporto alla produzione e alla poetica del film si arriva fino alla riflessione sul ruolo contemporaneo dell'istituzione e sul valore della fotografia di scena nel fenomeno odierno del cinema esposto. Già in questa prima ricognizione la fotografia di scena di *L'avventura* dimostra, situandosi tra anni Cinquanta e Sessanta, di accogliere istanze

¹ Barbara Le Maître, *Punctum, musée imaginaire, et autres fables d'images*, 14 settembre 2009, <https://cinemarchives.hypotheses.org/author/cinemarchives>; cfr. *supra*, par. 1.1.

di cambiamento. Si tratta inoltre di un film che permette di *entrare* nell'archivio di un unico fotografo di scena che ha realizzato la serie "ufficiale".

3.1 La fotografia di scena dei film di Antonioni nella filiera cinematografica: fotografi e pratiche di promozione

3.1.1 La fotografia di scena secondo Antonioni

La fotografia è al centro degli interessi del regista ferrarese fin dagli esordi. In *L'amorosa menzogna* (Filmus, Edizioni Fortuna, 1949) Antonioni indaga il mondo dei divi del fotoromanzo. Il cortometraggio si attarda sulle fasi del processo fotografico: dalla messa in posa *congelata* allo scatto, dalla stampa al ritocco, fino alle fotografie sistemate l'una accanto all'altra e sfogliate nelle pagine di una rivista, che diventano per i lettori feticci «a buon mercato» di un mondo meraviglioso. Significativa anche la sua definizione di fotoromanzo: «un cinematografo tascabile». Alle porte degli anni Cinquanta, il regista si interrogava quindi sul linguaggio fotografico, inaugurando un interesse per la fotografia, sia presentata sullo schermo sia nel lavoro di produzione del film, che lo accompagnò negli anni successivi, in particolare nei due decenni in esame, gli anni Cinquanta e Sessanta, cruciali per il suo cinema. Il primo lungometraggio di Antonioni, *Cronaca di un amore* (Franco Villani e Stefano Caretta, distribuito in Italia da Fincine, 1950), si situa sulla soglia dell'arco temporale in esame; l'esperienza del regista nella lunga durata ha inizio proprio da un serie di fotografie: mentre la voce *off* del detective introduce il caso, l'inquadratura mostra il dettaglio di un plico di immagini di Paola Molon sulla scrivania dell'agenzia investigativa, sopra a cui la mano del narratore appoggia, uno dopo l'altro, ulteriori scatti che ritraggono la donna, interpretata da Lucia Bosé. Antonioni avviò con questo film la collaborazione chiave con il direttore della fotografia Enzo Serafin, che sperimentò le innovative lampade *photoflood* in grado di alleggerire notevolmente l'impianto di illuminazione e di garantire una luce più omogenea e realistica². L'interesse per la fotografia e per il suo rapporto, su diversi livelli, con il cinema non sembra secondario in questo periodo della produzione di Antonioni: da *Cronaca di un amore* al *Blow-up* incentrato sullo scatto, passando per l'attenzione verso lo scatto da rotocalco

² Sul tema si veda: Adriano Aprà, *La tecnica: colore, formati e lavorazioni*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. 9. 1954-1959*, Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2004, p. 647; Alberto Guerri, *I nuovi direttori della fotografia*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. 10. 1960-1964*, Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & nero, 2001, pp. 435-436.

in *La signora senza camelie*, il regista ferrarese presenta una consapevolezza particolare dell'importanza dell'immagine fotografica in rapporto al linguaggio cinematografico, ma anche all'interno dell'industria culturale del periodo.

Inoltre, alcuni indizi rivelano la valorizzazione da parte del regista della fotografia nella promozione delle sue opere: Antonioni auspicava una pubblicità che coinvolgesse i rotocalchi e il loro apparato iconografico pure per il film cosiddetto d'autore. «Da questo momento due parole, “deserto rosso”, devono entrare negli orecchi e nella testa della gente»: è la richiesta che Michelangelo Antonioni rivolgeva ad Angelo Rizzoli in una lettera del 14 ottobre 1963, in occasione della sua partenza per l'inizio delle riprese a Ravenna³. Si tratta di una missiva particolarmente significativa per comprendere il grado di attenzione che l'autore riservava in questo preciso momento alla fotografia di scena e il peso che accordava alla pratica a favore del successo del film. Innanzitutto, il regista ringraziava l'imprenditore per aver investito nel suo lavoro e constatava il ruolo determinante di Rizzoli nell'editoria italiana, da cui derivava l'importanza strategica della sua partecipazione nella produzione della pellicola⁴. *Il deserto rosso* è stato infatti prodotto dalla Film Duemila, da Francoriz e Federiz rami di produzione della Cineriz, la celebre casa di distribuzione fondata dall'editore nel 1956, che distribuì anche il film (come aveva fatto per *L'eclisse*)⁵. Antonioni domandava a Rizzoli di riservare uno spazio consistente nelle sue riviste a *Il deserto rosso*. L'autore ferrarese dimostrava allora di preoccuparsi personalmente dell'aspetto promozionale: le sue parole provano la volontà di partecipare direttamente alla pianificazione pubblicitaria. Si diceva consapevole dell'autorevolezza editoriale di Rizzoli e intendeva sfruttarla per la pubblicità del film, che affermava di voler condurre personalmente. In questa campagna ipotizzava l'uso di articoli, copertine, foto e aneddoti che si adattavano al pubblico multiforme dei diversi giornali della

³ Lettera di Michelangelo Antonioni ad Angelo Rizzoli (Roma, 14 ottobre 1963), Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Biblioteca Luigi Chiarini (CSC), Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, Materiale documentario, Flano, 1962-1965, Inventario 104758, Collocazione FONDI 00 00008 339.

⁴ La centralità di Rizzoli nel mercato delle riviste italiane è già stata sottolineata nel capitolo 2: *supra*, par. 2.3.

⁵ «La società cinematografica Cineriz è stata fondata a Roma da Angelo Rizzoli nel 1956, associata alla Rizzoli Film, di cui era il reparto di noleggio e distribuzione. Da ditta individuale si è poi trasformata – all'inizio degli anni '60 – in una società per azioni, appartenente per la quota maggioritaria alla casa editrice Rizzoli e, per la quota residua, a un gruppo di dirigenti, quali Gigi De Santis, Pio Pandolci Alberici, Angelo D'Andrea, Eraldo Leoni, Ottorino Moresco», dal sito della Fondazione CSC: *Biblioteca “Luigi Chiarini” della Scuola Nazionale di Cinema. Le campagne pubblicitarie dei film distribuiti dalla società cinematografica Cineriz sono ora interamente consultabili*, 28 Novembre 2019, <https://www.fondazioneesc.it/biblioteca-luigi-chiarini-della-scuola-nazionale-di-cinema-le-campagne-pubblicitarie-dei-film-distribuiti-dalla-societa-cinematografica-cineriz-sono-ora-interamente-consultabili/>. Sono da ricondurre a Rizzoli i diversi enti di produzione e distribuzione: Rizzoli Film, Cineriz, Francoriz, Film Duemila e Federiz, che probabilmente deriva dalla Film Duemila. Cfr. Daniele Morgera, *Il commenda. Angelo Rizzoli, l'uomo che “inventò” un'isola*, Napoli, La città del sole, 2002, p. 83 (come data di fondazione della Cineriz è qui indicato il 1957); cfr. Giorgio Balestriere, *Angelo Rizzoli. Zio d'America d'Ischia*, Ischia, Imagaenaria, 2005, p. 24, p. 37.

casa editrice. Il regista conosceva i segmenti dei lettori-spettatori a cui le riviste si potevano indirizzare e riteneva che questi non coincidessero strettamente con la tradizionale platea di spettatori dei suoi film. In particolare, si soffermava nella sua lettera sul colore, al contempo tema del film e ideale strumento per la sua promozione. Rivolgeva quindi il suo sguardo alla fotografia di scena: era questo lo strumento che poteva veicolare l'uso del colore di *Il deserto rosso* nei periodici e suscitare nel pubblico la curiosità verso le novità proposte del film, si augurava allora che venisse mandata alle stampe immediatamente al termine di una scena particolarmente interessante. Antonioni, come evidenzia Pierotti nel già citato saggio sul colore, ha sfruttato in maniera innovativa in *Il deserto rosso* le potenzialità di questo strumento, inaugurandone una consapevolezza moderna: attento al colore nella cultura del suo tempo, il regista ferrarese ne coglie a pieno la capacità di ampliare il visibile all'interno dell'espressione filmica⁶.

Antonioni era soddisfatto infine che l'immagine venisse pubblicata da un «giornale amico» e pertanto «senza malizia»⁷. Concludeva dunque la sua lettera sottolineando la necessità di fornire una *direzione*, un'interpretazione, allo scatto sul set e alla sua *mediazione* sui rotocalchi: i riferimenti alle didascalie giuste, alla pubblicazione «come conviene» e all'assenza di malizia rivelano la consapevolezza dell'ambiguità della stampa rispetto al film e alla fotografia, nonché dell'importanza di orientare la lettura dello scatto controllando lo schema in cui viene inserito. In definitiva, l'autore si preoccupava della buona riuscita anche finanziaria del proprio lavoro e la fotografia di scena non era concepita come oggetto estraneo al progetto artistico: l'aspetto commerciale e promozionale veniva inteso piuttosto come parte integrante del piano registico. Antonioni concludeva: «Insomma, caro Angelo, ti chiedo di aprirmi i cancelli del tuo regno di concedermi la tua preziosa alleanza editoriale: tutti i film hanno bisogno di pubblicità, i miei in particolare»⁸.

Renzo Renzi, che ha curato la collana di sceneggiature *Dal soggetto al film* per l'editore Cappelli, testimonia un'analoga attenzione del regista verso l'apparato fotografico che accompagnava i copioni⁹. Ad esempio, in una lettera allo studioso, Antonioni si sofferma sul volume della collana relativo a *Il grido*: si interrogava a proposito degli scatti scelti per il libro

⁶ Cfr. Federico Pierotti, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal technicolor ad Antonioni*, Pisa, ETS, 2016, pp. 200-206.

⁷ Lettera di Michelangelo Antonioni ad Angelo Rizzoli (Roma, 14 ottobre 1963), CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, cit.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Renzo Renzi, *Una biografia impossibile*, in Carlo di Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro, 2002, pp. 59-60.

e comunicava a Renzi che gli avrebbe inviato i *sopralluoghi*¹⁰. In seguito alla visione della sceneggiatura pubblicata, qualche mese dopo, Antonioni si congratulò per le didascalie alle immagini, lamentandosi proprio della sua immagine veicolata attraverso la fotografia: «Veramente, in fotografia io mi detesto»¹¹. In generale, in tutti i volumi editi da Cappelli con le scritture dei film antonioniani, l'apparato fotografico è ricco e curato e si può presupporre l'interesse e l'intervento del regista nelle edizioni¹².

Quando la Cineriz attraverso il direttore dell'ufficio stampa, Gigi De Santis, scrisse a Film Duemila per un ritardo delle fotografie di scena di *Il deserto rosso*, si parlò della serie scelta dalla casa di distribuzione come approvata da Antonioni stesso¹³. In un'altra corrispondenza del 26 marzo 1964 presente nel fascicolo Cineriz relativo ai documenti amministrativi per la distribuzione di *Il deserto rosso*, indirizzata a «mr S. Yoshimura», in risposta alla comunicazione della Towa Kabushiki Kaisha, che chiedeva materiale per la distribuzione in Giappone, De Santis rassicurò la controparte asserendo che gli faranno avere tramite l'ufficio estero gli scatti in questione e afferma: «Antonioni sta, in questi giorni, scegliendo la serie fotografica ufficiale del film»¹⁴. In entrambe le corrispondenze si menziona un intervento diretto del regista nella scelta della serie fotografica e dunque l'interessamento e la considerazione dell'autore per la fotografia di scena. Questi esempi rivelano che la progettazione dell'elemento promozionale e fotografico del film non era una strada tangenziale rispetto alle intenzioni autoriali di Antonioni.

Anche gli stessi fotografi di scena raccontano che Michelangelo Antonioni era sul set uno dei registi più attenti al loro lavoro¹⁵. Il ferrarese entra perciò nel novero di quegli autori che intendevano controllare anche l'apparato promozionale della pellicola: si può allora fare un parallelo con Stanley Kubrick, il quale optava addirittura per il procedimento di

¹⁰ Lettera di Michelangelo Antonioni a Renzo Renzi (Roma, 12 giugno 1957), in Renzo Renzi, *Una biografia impossibile*, cit., p. 60.

¹¹ Ivi, p. 67.

¹² Si vedano i volumi delle sceneggiature dei film di Michelangelo Antonioni della collana *Dal soggetto al film*, collana cinematografica diretta da Renzo Renzi, Bologna, Cappelli.

¹³ Lettera di Gigi De Santis a Film Duemila, 21 aprile 1964, CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, cit. Per l'elenco delle foto scelte per la pubblicità allegato alla lettera di Gigi De Santis a Film Duemila: V. *Volume II. I documenti*, B.36. Gigi De Santis era il direttore dell'ufficio stampa della Cineriz, Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021, p. 111.

¹⁴ Lettera di Gigi De Santis indirizzata a "mr S. Yoshimura", 26 marzo 1964, CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, cit. 1.

¹⁵ Franco Bellomo, *Il piacere del set*, intervista a cura di Antonio Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Franco Bellomo*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria La pescheria, 2008) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2008, p. 14; Vittorugo Contino, *Tra immagini fisse e in movimento*, intervista a cura di Antonio Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Vittorugo Contino*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria La pescheria, 1994) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 1994, p. 19.

fotogrammatrice, piuttosto che lasciare all'obiettivo di un altro professionista la realizzazione d'immagini che veicolassero il film nel materiale promozionale e di stampa¹⁶. Come già evidenziato nel primo capitolo, da *2001 Odissea nello spazio* in poi Kubrick cercò infatti nel fotogramma il mezzo per mantenere il controllo dell'apparato visuale del film nella pubblicità, ed era solito dedicarsi in prima persona alla moviola per vedere immagine dopo immagine in modo da scegliere la serie per la promozione. Talvolta una combinazione di fotogrammi e fotografie di scena, pretendeva in ogni caso di sacrificare le strategie promozionali per dare alle stampe il materiale solo una volta che il film fosse terminato¹⁷. Se il controllo ferreo di Kubrick dell'apparato paratestuale non corrisponde con totale precisione all'interesse di Antonioni verso la fotografia di scena, che manteneva sui suoi set una propria autonomia e guadagnava anche rilevanza; entrambi comprendevano l'importanza delle dinamiche della fotografia di set, delle agenzie di distribuzione e di organizzare personalmente gli aspetti *attorno* al film. Antonioni valutava la rilevanza delle riviste nella promozione delle sue opere e della fotografia come linguaggio privilegiato per *parlare* del film. In *Blow-up*, non a caso, arriva a tematizzare la pratica fotografica e il mondo dei *magazine* nel film in un cortocircuito intermediale. Una menzione merita anche la fotografia di scena di *Zabriskie Point*: la lavorazione del film negli Stati Uniti al volgere del successivo decennio, quando già la pratica fotografica di scena subiva nuovi cambiamenti e limitazioni, portò il regista ferrarese a chiedere di lavorare con il grande reporter Magnum Bruce Davidson, a cui lo legava un rapporto di stima, ulteriore dimostrazione della consapevolezza da parte del regista del ruolo dello scatto sul set¹⁸.

Per concludere, Michelangelo Antonioni rappresenta il caso di un autore interessato alla pratica fotografica, al suo sfruttamento nell'industria culturale, ai suoi rapporti con il cinema e alla sua articolazione sul set; un autore partecipe delle strategie promozionali, all'interno delle quali ha un ruolo fondamentale anche lo scatto di scena. L'attenzione del regista non poteva che influenzare il lavoro dei fotografi di scena sui suoi set e determina un caso di studio particolare e ricco di istanze e occasioni di approfondimento.

La ricerca sull'apparato promozionale e sul lavoro dei professionisti nelle lavorazioni di Antonioni non è soltanto la ricostruzione di un tassello di storia della fotografia di scena tramite i set di un autore che ha attraversato i decenni italiani Cinquanta e Sessanta, ma permette anche,

¹⁶ Si veda il capitolo 1 che riassume le scelte di Kubrick in merito, par. 1.2.

¹⁷ Walter Moser, *Film stills. Photographs between Advertising, Art, and Cinema*, in Walter Moser (a cura di), *Film Stills*, catalogo della mostra, Vienna, Albertina, 2016, pp. 13, 21; Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 166.

¹⁸ Cfr. Alain Bergala, *Magnum Meets the Cinema*, in Id. (a cura di), *Magnum Cinema. Photographs from 50 Years of Movie-making*, Londra, Phaidon, 1995.

in maniera speculare, di collocare la filmografia antonioniana di questi anni all'interno di una determinata cultura visuale grazie all'indagine su una maestranza tecnica e sul linguaggio promozionale sfruttato per il suo cinema. Infine, fornisce persino indizi sulle volontà del regista che prolunga il suo sguardo *oltre* al film.

3.1.2 Ricostruzione del quadro dei professionisti di scena nei film di Antonioni: la costellazione di fotografi sul set e il riconoscimento altalenante

Il confronto delle fonti realizzato nel secondo capitolo delinea innanzitutto l'eterogeneità del materiale di scena prodotto e conservato relativo ad ogni singolo film: la visione fotografica dell'opera non è esclusiva di un unico punto di vista. L'esame dei documenti d'archivio che concernono le serie sui set di Antonioni conferma questo schema: per la singola produzione si poteva presentare una costellazione di fotografi. Si scopre allora un materiale multiforme che può attivare diverse istanze a seconda del professionista che l'ha realizzato, del suo ruolo sul set, dei tempi e dei luoghi in cui è stato coinvolto, del rapporto che intratteneva con la produzione, il cast, gli altri fotografi e le agenzie.

I timbri sul retro delle stampe conservate nel fondamentale Archivio Michelangelo Antonioni delle Gallerie d'arte moderna e contemporanea del Comune di Ferrara (polo che conserva, peraltro, un vastissimo campionario di materiale di vario tipo relativo alla produzione del cinema antonioniano e ai suoi interessi intellettuali ed artistici) consentono di verificare che, al professionista assunto dalla casa di produzione, si affiancavano su questi set sostituti-fotografi e soprattutto *special photographer*¹⁹. Ma anche i dati di altre fotografie e di altri negativi custoditi in ulteriori fondi completano, in diversi casi, il quadro delle professionalità presenti: come già evidenziato, gli scatti di scena costituiscono un materiale eterogeneo e "disperso" in vari archivi.

I consuntivi conservati all'Archivio centrale dello Stato provano poi che il fotografo ufficiale, tramite la sua agenzia, era stipendiato dalla società che finanziava il film e faceva quindi parte della troupe, e testimoniano un riconoscimento altalenante per il professionista, che si rispecchia anche in altri dati, come la presenza o assenza nei titoli di testa.

¹⁹ L'Archivio Michelangelo Antonioni fa parte delle collezioni delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea del Comune di Ferrara e costituisce l'archivio personale del regista, con una grande varietà di materiale. Dice Enrica Fico: «Sono passati 24 anni da quando con Michelangelo abbiamo svuotato casa e trasferito a Ferrara tutti i materiali che lui aveva accumulato, durante tutta la sua vita, per fare cinema. Fino ad allora eravamo circondati sia nella casa di Roma che in quella in campagna da migliaia di libri, fotografie, scritti, sceneggiature, collezioni di cartoline, ritratti di attori, corrispondenza, rassegna stampa, articoli di giornali, pizze di film, dischi in vinile, quadri», Enrica Antonioni, *Siamo online*, <https://www.archivioantonioni.it/about/presentazione-enrica-antonioni/>

L'istanza di riconoscimento della nazionalità italiana, requisito per l'accesso ai contributi e ai premi, e il nulla osta per la distribuzione nelle sale richiedevano, a partire dalla normativa fascista perfezionata dalle leggi Andreotti (la 448 del 26/07/1949 e la celebre 958 del 29/12/1949), che le case di produzione delle pellicole inviassero diversi documenti alla Direzione generale spettacolo del Ministero del turismo e dello spettacolo²⁰. Francesco Di Chiara e Paolo Noto, in un saggio inerente agli studi sulla produzione, individuano in questi fascicoli gli strumenti privilegiati per «affrontare le routine produttive» e le «culture professionali». Si tratta di documenti che possiedono, tra l'altro, proprio la facoltà di mettere in luce tutte le diverse professionalità, anche quelle di norma in secondo piano, che partecipavano alla realizzazione di un film²¹. In questo caso permettono di confrontare la retribuzione e la rilevanza dei nomi dei professionisti di scena all'interno dei documenti amministrativi dei film di Antonioni di questi decenni, di individuare le strategie d'utilizzo delle fotografie e di carpire l'organizzazione della promozione nei contratti di coproduzione o di distribuzione.

In generale, la frammentarietà dei dati relativi ai fotografi di scena testimonia una scarsa considerazione in quei decenni della fotografia di scena, un'occupazione apprezzata quasi solamente per le sue finalità pratiche e commerciali. L'itinerario può avere inizio dai *credits* del primo film degli anni Cinquanta, *Cronaca di un amore*, che significativamente non includono l'indicazione al fotografo di scena. Come mostra la ricognizione tra fonti e archivi, le personalità coinvolte nella fotografia di scena sono diverse: per il dettaglio delle fotografie conservate relative ai fotografi sul set si veda la seguente tabella (n. 1).

Tabella 1

Cronaca di un amore			
Fotografi e agenzie presenti sul set	Fonti e archivi	Materiale conservato e timbro del fotografo	Presente nei titoli di testa
Oswaldo Civirani	- Autobiografia: <i>Un fotografo a Cinecittà</i> , Gremese, Roma, 1995		No

²⁰ E. Gaudenzi (a cura di), C. Pontecorvo (revisione e integrazione, 2014), *Inventario dell'Archivio cinema di: Archivio centrale dello Stato, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità. CF 16-5000) 1946-1965*, <https://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/inventario/IT-ACS-GEAST0563-0000001>.

²¹ Paolo Noto, Francesco Di Chiara, *Appunti per una storia un po' meno avventurosa. Produzione e cinema italiano 1945-1965*, in Luca Barra, Tiziano Bonini, Sergio Splendore (a cura di), *Backstage. Studi sulla produzione del media in Italia*, Milano, Unicopli, 2016, pp. 109-110.

	- Fondo Civirani dell'Archivio fotografico della Cineteca nazionale	3 negativi originali b/n: 2 neg. 6 x 6; 1 neg. 9 x 12	
Comm. R. Bertazzini Primo , forse Luigi Bertazzini (cfr. Dario Reteuna, <i>Cinema di carta</i> , cit.)	Archivio Michelangelo Antonioni Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, <i>Cronaca di un amore</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/1 b. 6A/3, fasc. 2 b. 6A/4, fasc. 1	91 stampe (b/n) hanno sul retro: «Comm. R. Bertazzini Primo, Moderno Studio d'arte e attualità fotografica»	No
Nino Pugliese	Archivio Michelangelo Antonioni <i>Cronaca di un amore</i> , sottoserie Fotografie, cit.: b. 6A/1 b. 6A/3, fasc. 2 b. 6A/4, fasc. 1 b. 6A/3, fasc. 1	47 stampe b/n con l'indicazione sul retro: «Nino Pugliese – Via Dante 15 – Tel. 152960 – Milano»; Mentre altre 69 fanno parte di un album con il riferimento a Pugliese in copertina: «Cronaca di un amore. Pugliese Tel. 152960, via Dante 15»	No
Agenzia Fotofilmcolor	Archivio Michelangelo Antonioni <i>Cronaca di un amore</i> , sottoserie Fotografie, cit.: b. 6A/4, fasc. 1	Una stampa b/n: «Fotofilmcolor – Roma – Via Po 16/c, telef. 847.559 – 860.147»	No
Agenzia Fotografia Invernizzi	Archivio Michelangelo Antonioni <i>Cronaca di un amore</i> , sottoserie Fotografie, cit.: b. 6A/4, fasc. 1	6 stampe b/n hanno sul retro: Fotografia Invernizzi – Piazza Statuto 3, Torino – Per qualsiasi riproduzione è obbligatorio citare “Foto Invernizzi”»	No
	Raccolte Museali Fratelli Alinari Collezione Reteuna, fondo Invernizzi, IEA-F-000037-0000 Cfr. https://www.alinari.it/it/dettaglio/IEA-F-000037-0000?search=02fcc4c7e772cf6a727602b8f7fd7b6&searchPos=9	Un ritratto di Lucia Bosè	
Agenzia Publifoto	Archivio Michelangelo Antonioni <i>Cronaca di un amore</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/1 b. 6A/4, fasc. 1	13 stampe b/n hanno sul retro: «Copyright Publifoto, via Solferino 36, Milano, tel. 67242, riproduzione vietata»	No

Osvaldo Civirani racconta nella sua autobiografia di aver lavorato sul set ferrarese e tre dei suoi negativi originali relativi a questo film sono conservati presso l'Archivio fotografico del Centro Sperimentale di Cinematografia²². Le stampe custodite presso l'Archivio Michelangelo Antonioni delle Gallerie d'arte moderna e contemporanea del Comune di Ferrara testimoniano poi ulteriori servizi, realizzati durante la lavorazione da diversi fotografi. In ogni caso, tra quasi 800 stampe, e ulteriori provini a contatto, conservati nell'archivio, molti esempi sono senza indicazione dell'autore, come avviene per tutti i fascicoli fotografici relativi ai film antonioniani conservati dall'ente e, in generale, negli archivi aggregatori di diverso materiale o di immagini firmate da più reporter. Si rilevano comunque alcuni esemplari con timbri sul retro che ne indicano il fotografo o l'agenzia:

- 91 fotografie con il timbro sul retro «Comm. R. Bertazzini Primo, Moderno Studio d'arte e attualità fotografica», che probabilmente coincide con l'*atelier* di "Luigi" Bertazzini: laboratorio torinese che si occupava di fotografia di scena e ritratti mondani.
- Altri scatti marchiati dall'agenzia Nino Pugliese, tra cui 47 stampe con l'indicazione sul retro e altre 69 parte di un album con il riferimento a Pugliese sulla copertina;
- Infine, alcune stampe che testimoniano incursioni dello studio di Mazza, la Fotofilmcolor (con la grafia unita); di Fotografia Invernizzi, un altro laboratorio torinese specializzato in ritratto e fotografia di scena e, infine, della celebre agenzia di fotoreportage Publifoto²³.

Questo primo esempio attesta che già all'inizio degli anni Cinquanta si alternavano sul set diversi fotografi e agenzie di scena, tra le quali erano presenti anche quelle dedicate

²² Osvaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, Gremese, Roma, 1995, p. 87; Censimento fotografia Italia, *Fondo Civirani - Raccolta Archivio fotografico - CSC*, <http://www.censimento.fotografia.italia.it/fondi/fondo-civirani/>.

²³ Per le informazioni: su "Luigi" Bertazzini (fotografo con studio a Torino) e Invernizzi: cfr. Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Alessandria, Falsopiano, 2000. I fascicoli a cui si fa riferimento consultando l'inventario online sono: Gallerie d'arte moderna e contemporanea del Comune di Ferrara (Gamec), Archivio Michelangelo Antonioni (AMA), Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Cronaca di un amore*, sottoserie Fotografie, b. 6A/1; b. 6A/2; b. 6A/3, fasc. 1-2, b. 6A/4, fasc. 1, <https://www.archivioantonioni.it/digital-archive/documents/search/result?subject=Fotografie&film=Cronaca+di+un+amore>. Il progetto del portale dell'Archivio Michelangelo Antonioni è stato realizzato dalle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea del Comune di Ferrara e dalla Fondazione Ferrara Arte, in collaborazione con l'Università degli Studi di Ferrara e l'Università degli Studi eCampus, con il contributo dell'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna (Cura e ideazione: Maria Luisa Pacelli, Barbara Guidi; ideazione e redazione di contenuti di approfondimento: Alberto Boschi, Francesco Di Chiara, Diletta Pavesi; Coordinamento del progetto: Francesca Gavioli). Cfr. <https://www.archivioantonioni.it/credit/>. Da questo momento si sottintenderà l'appartenenza dell'Archivio Michelangelo Antonioni alle Gallerie d'arte moderna e contemporanea del Comune di Ferrara (Gamec). Per tutte le indicazioni di catalogazione del materiale dell'Archivio Antonioni si farà riferimento all'inventario: Sistema informativo partecipato degli Archivi storici in Emilia-Romagna, *Archivio Michelangelo Antonioni*, http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.find?flagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00943&munu_str=0_1_1&numDoc=69&docCount=25&docToggle=1&physDoc=1&comune=Ferrara.

primariamente alla fotocronaca, come l’affermata Publifoto. Il film esercitava allora un’attrazione significativa sulla stampa e parallelamente la concentrazione di professionisti testimonia un interesse spiccato della produzione per l’apparato fotografico del film. Nonostante la partecipazione di questa formazione di fotografi, dopo le riprese di *Cronaca di un amore* la pratica non godeva però ancora del riconoscimento necessario affinché l’incaricato fosse incluso nei *credits* iniziali accanto agli altri membri della troupe.

I titoli di testa di *La signora senza camelie* (Domenico Forges Davanzati, Enic, distribuito in Italia da Enic, 1953) dichiarano invece esplicitamente il nome di G.B. Poletto alla voce *fotografo*, a concludere l’elenco delle maestranze tecniche, nella stessa inquadratura in cui appaiono scenografo, montatore, tecnico del suono, truccatore e parrucchiera. Il nome di Poletto era quindi, già nel 1953, così significativo da essere segnalato, seppur ultimo tra i tecnici. Questo dato conferma che la sua agenzia fotografica, fondata agli inizi degli anni Cinquanta, aveva già iniziato ad affermarsi come una delle principali del decennio. Si noti infine che il film non era prodotto dalla Titanus, con la quale Poletto aveva stipulato il patto di esclusiva già approfondito nel secondo capitolo, ma era finanziato da Domenico Forges Davanzati e dall’ENIC²⁴. Questa informazione avvalorava l’autorevolezza crescente del fotografo romano.

In questo caso, l’agenzia di Poletto è l’unica di cui si ha notizia sul set prendendo in considerazione le fonti raccolte, e in particolare i materiali conservati presso l’Archivio Michelangelo Antonioni (si veda la tabella 2).

Tabella 2

La signora senza camelie			
Fotografi e agenzie presenti sul set	Fonti e archivi	Timbro del fotografo su stampe del film	Presente nei titoli di testa
G.B. Poletto	-Archivio Michelangelo Antonioni: <i>La signora senza camelie</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/5	-135 stampe b/n con «Copyright G.B. Poletto - Agenzia fotografica per la stampa - Roma, via della Mercede 16 - Tel. 65126», - Altre stampe b/n datate 14 settembre 1954 hanno un diverso indirizzo: G.B. Poletto - agenzia fotografica per la stampa, Via Somma Campagna 29 - 14.09.1954».	Sì

²⁴ Sul patto di esclusiva e in generale sull’attività di Poletto si veda il cap. 2, par. 2.2.3 *Le nuove grandi agenzie*.

	-Archivio Fotografico della Cineteca nazionale: Fondo AFE-Poletto	517 negativi b/n 6x6	
--	---	----------------------	--

La già evidenziata frammentarietà del materiale fotografico di scena, sparso di norma tra diversi archivi di diversa natura, non esclude però che altrove siano conservati scatti di altri reporter sul set, per esempio in archivi privati dedicati a fotografi del periodo oppure nei fondi delle case di produzione e distribuzione. Risulta comunque interessante notare che le stampe prese in considerazione dell'Archivio Antonioni recano due diversi indirizzi di Poletto, e quindi comprovano il successo della sua agenzia e il suo legame con la casa di produzione: accanto alle attestazioni di via della Mercedes 16, gli scatti datati 14 settembre 1954 hanno un diverso indirizzo, via Sommacampagna 29, che rimanda alla collaborazione con la Titanus, la quale aveva gli uffici di produzione in questa strada²⁵.

Nei titoli di testa del film successivo, *I vinti* (Film Costellazione, prima distribuzione in Italia da 20th Century Fox, 1953), torna a mancare l'indicazione del fotografo di scena. Per quanto riguarda gli altri documenti utili a delineare le dinamiche della fotografia di scena su questo set, si può ricorrere in questo caso (per la prima volta) al fascicolo conservato presso l'Archivio centrale dello Stato. Il preventivo del film, in quel momento ancora intitolato *I nostri figli*, conservato presso l'Archivio centrale dello Stato e inviato dalla Film Costellazione all'interno dei documenti per ottenere la nazionalità italiana, segnala che per ogni paese di produzione, Inghilterra, Francia e Italia, venne ingaggiato un fotografo diverso. Così come per le altre maestranze (architetti, truccatori, fonici), alla voce fotografi oltre al compenso di 700.000 lire sono indicate le voci «italiano, francese, inglese». Si tratta di un compenso inferiore a quello complessivo di ciascun profilo tecnico, a esclusione di quello simile di parrucchieri, delle sarte e dei profili «assistenti»²⁶. Il documento fornisce dunque informazioni sul trattamento economico del professionista anche se bisogna tenere in conto che ciò costituisce un calcolo previsionale che era stato inviato da Turi Vasile della Film Costellazione all'Anica e alla

²⁵ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *La signora senza camelia*, sottoserie Fotografie, b. 6A/5, <https://www.archivioantonioni.it/digital-archive/documents/search/result?subject=Fotografie&film=La+signora+senza+camelia>. Sugli indirizzi dell'agenzia di Poletto e della Titanus: *supra*, par. 2.2.3.

²⁶ Preventivo di *I nostri figli* (*I vinti*), Film Costellazione, Archivio centrale dello Stato (ACS), Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), b. 59, CF 1453. Per confrontare le retribuzioni degli altri tecnici si veda la tabella 11 e il successivo approfondimento, per quelle delle altre figure professionali assunte per il film: *Volume II. I documenti*, B.1. Tutti i preventivi e i consuntivi completi dei film di Antonioni, conservati all'ACS includono poi tutti gli altri aspetti come l'organizzazione e gli stabilimenti, i mezzi tecnici e la pellicola, non riportati nel volume.

Direzione Generale dello Spettacolo il 14 giugno 1952, quando il film ancora si chiamava *I nostri figli* ed era in coproduzione Film Costellazione e Société Generale de Cinématographie. Il contratto di coproduzione venne poi annullato e *I vinti* è rimasto sotto la produzione della sola Film Costellazione²⁷. Per quanto riguarda poi l'elenco dei tecnici prodotto dalla Film Costellazione per il Ministero, esso tralascia direttamente la voce relativa al fotografo, non rivelando il nome dei professionisti assunti²⁸.

Se nei documenti amministrativi di *I vinti* non si trovano allora riferimenti precisi ai nomi di professionisti e agenzie, è grazie alle stampe conservate presso l'Archivio Antonioni che risulta possibile individuare due dei fotografi impegnati nella produzione (tabella 3).

Tabella 3

I vinti			
Fotografi e agenzie presenti sul set	Fonti e archivi	Timbro del fotografo su stampe del film	Presente nei titoli di testa
Jacques Lacourie (set francese)	Archivio Michelangelo Antonioni <i>I vinti</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/6, fasc. 2 b. 6A/7, fasc. 1 b. 6A/6, fasc. 1	94 stampe b/n relative alle scene dell'episodio francese hanno l'indicazione sul fronte: «Photo Jacques Lacourie»	No
H.G. Casparius (set inglese)	Archivio Michelangelo Antonioni <i>I vinti</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/8, fasc. 1 b. 6A/6, fasc. 1	36 stampe b/n dell'episodio inglese hanno il suo marchio sul retro: «H.G. Casparius»	No

Sul set francese ha lavorato Jacques Lacourie, segnalato sul fronte di alcune stampe appartenenti a questa location. H.G. Casparius è invece il timbro apposto sul retro degli scatti inglesi. L'archivio Antonioni non conserva invece indicazioni sulle fotografie realizzate in

²⁷ Il preventivo è uno degli allegati alla richiesta del 14 giugno 1952 di l'approvazione della coproduzione e l'ammissione ai benefici previsti dall'accordo italo-francese del 19 ottobre 1949. Il provvisorio contratto di coproduzione, firmato in data 11 giugno 1952 a Parigi, fornisce interessanti informazioni sulle modalità di organizzazione della pubblicità: ogni decisione doveva essere condivisa con l'altra parte per tramite di lettera raccomandata e il fotografo deve fare almeno due negativi da fornire al gruppo italiano e francese. Ciascuno si occupava della propria pubblicità, spetta poi al gruppo italiano fornire il materiale agli altri distributori esteri. Contratto di coproduzione tra Film Costellazione e Société Générale de Cinématographie, *I nostri figli (I vinti)*, Parigi, 11 giugno 1952, pp. 1, 3, ACS, *I vinti-I nostri figli (1952-1961)*, cit., v. *Volume II. I documenti*, B.2.

²⁸ Elenco del personale artistico e tecnico, *I nostri figli (I vinti)*, Film Costellazione, p. 3, ACS, *I vinti-I nostri figli (1952-1961)*, cit., v. *Volume II. I documenti*, B.3.

Italia²⁹. Assenza del professionista nei titoli di testa, informazioni mancanti nei documenti amministrativi (preventivo, elenco dei tecnici), una retribuzione non eccezionale per i fotografi (700.000 lire da dividere in tre professionisti) e, infine, il non esauriente materiale conservato presso l'Archivio del regista: tutti i dati testimoniano in questa fase un'attenzione altalenante della produzione per l'attività dei fotografi di scena.

La carente visibilità e affermazione della professione è confermata anche nei titoli di testa di *Le amiche* (Trionfalcine, distribuito in Italia da Titanus, 1955), nei quali non è indicato il fotografo di scena. Sono nuovamente le stampe conservate presso l'Archivio Antonioni a rappresentare i principali strumenti in grado di fornire le informazioni relative alle attribuzioni (tabella 4).

Tabella 4

Le amiche			
Fotografi e agenzie presenti sul set	Fonti e archivi	Timbro del fotografo su stampe del film	Presente nei titoli di testa
Foto Dial di Francesco Alessi	- Archivio Michelangelo Antonioni <i>Le amiche</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/9, fasc. 1-2	- 248 stampe b/n recano il timbro sul retro: «Dial Studio di fotografia. Roma-Piazza di Spagna, 29. Telefono 61637»; - Di queste, 47 hanno anche l'indicazione «Direzione artistica Francesco Alessi»	No
	- Archivio fotografico della Cineteca nazionale Fondo Reporters Associati	78 negativi 35mm b/n	
Fotofilmcolor di Vittorio Mazza	Archivio Michelangelo Antonioni <i>Le amiche</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/9, fasc. 1-2	- 121 stampe b/n hanno sul retro: «Fotofilmcolor, Roma, via Po 16/c, tel. 847559-860147»	No

Il materiale conservato presso l'archivio ferrarese testimonia l'ingaggio di due agenzie da parte della casa di produzione Trionfalcine, la Foto Dial di Alessi e la Fotofilmcolor di Mazza. Anche l'Archivio fotografico della Cineteca nazionale conferma la Dial, di cui conserva alcuni

²⁹ Cfr. AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *I vinti*, sottoserie Fotografie, b. 6A/6, fasc. 1-2; b. 6A/7, fasc. 1-2; b. 6A/8, fasc. 1, <https://www.archivioantonioni.it/digital-archive/documents/search/result?subject=Fotografie&film=I+vinti>.

negativi 35 mm nel Fondo Reporters Associati³⁰. I timbri non permettono in questo caso di individuare con precisione il singolo fotografo, ma consentono piuttosto di inserirlo in una determinata agenzia³¹. Lo studio attorno a cui orbitavano i professionisti conferma di assumere allora in questa fase una rilevanza non secondaria: l'attribuzione andava prima al laboratorio che al singolo.

Un preventivo, allegato alla dichiarazione di inizio lavorazione il 17 gennaio 1955, prodotto per il Ministero dalla Pentagono Film (che avviò la lavorazione per poi cedere la produzione del film alla Trionfalcine) rivela la spesa prevista per il fotografo: 500.000 lire. La retribuzione prevista per la serie di scena di *Le amiche* è complessivamente inferiore a quella di tutti gli altri tecnici, ad eccezione della voce "sarta e aiuti", ed è uguale a quella degli assistenti di alcuni profili, come quelli di macchina, montaggio e dell'arredatore³². Per quanto riguarda le attestazioni dei documenti conservati presso l'Archivio centrale dello Stato, questi non provano l'assunzione di un fotografo o di un'agenzia: come quelli relativi a *I vinti* non riportano dei nomi o dei riferimenti precisi. Per di più, nell'elenco dei tecnici allegato alla stessa dichiarazione di inizio lavorazione, il fotografo non è neanche presente³³. I documenti di *Le amiche* non certificano un riconoscimento puntuale del professionista di scena all'interno della troupe. Bisogna sottolineare infine che dal punto di vista della fotografia cinematografica è il primo film in cui il nome di Serafin è sostituito da quello di Gianni Di Venanzo: già direttore in *L'amore in città*, intraprese da allora con Antonioni un percorso di reciproco scambio e innovazione³⁴. Paragonato alle professionalità della fotografia di scena, il riconoscimento del direttore della fotografia risultava di un altro livello: naturalmente, godeva di rilevanza nei *credits* e, inoltre, percepiva in questo film una retribuzione di ben 2.500.000 lire³⁵.

La prassi sembra cambiare con *Il grido* (Spa Cinematografica, distribuito in Italia da CEI Incom, 1957): nei titoli di testa, al contrario degli esempi precedenti, non soltanto è segnalato

³⁰ Sul Fondo Reporters Associati della Cineteca nazionale si veda il capitolo 2, par. 2.2.1.

³¹ Cfr. AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Le amiche*, sottoserie Fotografie, b. 6A/9, fasc. 1-2,

<https://www.archivioantonioni.it/digital-archive/documents/search/result?subject=Fotografie&film=Le+amiche>.

³² Preventivo di *Le amiche*, Pentagono film, 17 gennaio 1955. Cfr. tab. 11 e *Volume II. I documenti*, B.4.

³³ Elenco del personale tecnico di *Le amiche*, allegato alla dichiarazione di inizio lavorazione il 17 gennaio 1955, Pentagono film, ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *Le amiche* (1953-1959), b. 125, CF 2141, cfr. *Volume II. I documenti*, B.5.

³⁴ Sull'argomento si veda: Alberto Guerri, *I nuovi direttori della fotografia*, cit., pp. 434-437; La grande innovazione, tra le altre, di Di Venanzo fu la luce diffusa. Inoltre, è stato il mentore di una generazione di direttori della fotografia. Cfr. Stefano Consiglio, Fabio Ferzetti (a cura di), *La bottega della luce. I direttori della fotografia*, Milano, Ubulibri, 1983; cfr. Roberta Ascarelli, *Di Venanzo, Gianni*, in *Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 40, 1991, [http://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-di-venanzo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-di-venanzo_(Dizionario-Biografico)/).

³⁵ Preventivo di *Le amiche*, Pentagono film, 17 gennaio 1955, ACS, cit.; cfr. tab. 11 e *Volume II. I documenti*, B.4.

il nome del fotografo di scena, Nello Giovannetti, ma tra parentesi è anche specificata l'agenzia per cui lavora: la Dial. In questo caso lo studio fotografico non ha privato il singolo professionista del riconoscimento e viceversa il nome del fotografo non ha oscurato il laboratorio da cui dipendeva. Sicuramente, però, l'attività del fotografo era subordinata alle logiche dell'agenzia: il 3 maggio 1957, in una lettera per il Ministero in cui si dichiara che la pellicola è per la prima volta sottoposta a revisione, è indicato come fotografo di scena lo stesso Giovannetti per la Dial, ma l'elenco dei tecnici all'interno del registro del cast realizzato dalla Spa Cinematografica il 26 novembre 1956, prevede sì la Dial ma non Giovannetti, citando piuttosto i nomi di Francesco Alessi e Alfredo Petri. Si tratta di un documento prodotto a inizio lavorazione, annunciata per il 15 novembre 1956, che dimostra quindi la circolarità dei fotografi e la centralità dell'agenzia nei contatti con le produzioni: stipulato un accordo con un'agenzia, i fotografi dipendenti potevano avvicinarsi sui diversi set³⁶. La casa di produzione aveva allora stipulato un accordo con la Dial di Alessi, la quale poteva inviare il proprietario del laboratorio insieme a Petri, così come orientare invece la scelta su Giovannetti. I documenti relativi a questo set evidenziano, dunque, come da impegni e situazioni contingenti potessero dipendere sostituzioni e collaborazioni.

Ulteriori dati sulle attribuzioni vengono forniti anche in questo caso dal materiale conservato presso l'Archivio Michelangelo Antonioni (tabella 5).

Tabella 5

Il grido			
Fotografi e agenzie presenti sul set	Fonti e archivi	Timbro del fotografo su stampe del film	Presente nei titoli di testa
Nello Giovannetti dell'agenzia Dial	- Per l'agenzia: Archivio Michelangelo Antonioni Il grido, sottoserie Fotografie: b. 6A/10, fasc. 3 b. 6A/12, fasc. 1 b. 6A/13, fasc. 1	154 stampe b/n 18 x 24 cm «Dial Studio di fotografia. Roma-Piazza di Spagna, 29. Telefono 61637» oppure «Vietata la riproduzione. “Dial PRESS” Direzione Roma. Piazza Mignanelli, 25 - Telef. 63964	Sì (indicati sia il nome del fotografo Giovannetti sia quello di Dial)

³⁶ Domanda di revisione (con elenco dei tecnici) di *Il grido*, Spa Cinematografica, 3 maggio 1957; Elenco dei tecnici, in Elenco del personale del 26 novembre 1956 (data apposta sull'ultimo foglio), Spa Cinematografica, pp. 1, 4, ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *Il grido* (1956-1959), b. 167, CF 2550. V. *Volume II. I documenti*, B.6, B.7.

	- Per il fotografo: i titoli di testa del film che indicano anche l'agenzia		
	- L'elenco dei tecnici all'interno del registro del cast realizzato dalla Spa Cinematografica, 26 novembre 1956: prevede sì la Dial ma non Giovannetti, citando piuttosto i nomi di Francesco Alessi e Alfredo Petri. Cfr. Elenco dei tecnici, in Elenco del personale del 26 novembre 1956 (data apposta sull'ultimo foglio), Spa Cinematografica, pp. 1, 4, ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), <i>Il grido</i> (1956-1959), b. 167, CF 2550		
Lucio Berzioli per Farabola	Archivio Michelangelo Antonioni <i>Il grido</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/10, fasc. 3	3 stampe b/n 13 x 18 cm con timbro sul retro: «Servizio di Lucio Berzioli dell'agenzia fotografica per la stampa Farabola s.r.l. Corso Ticinese n. 60 - Milano Tel. 31.530 - 35.15.36»	No

Si rileva che i timbri relativi alla Dial sulle stampe dell'Archivio Antonioni sono due: come per *Le amiche* «Dial Studio di fotografia. Roma-Piazza di Spagna, 29. Telefono 61637», a cui si aggiunge la dicitura «Dial PRESS Direzione Roma. Piazza Mignanelli, 25 - Telef. 63964», l'indirizzo ufficiale di Alessi dal momento in cui inizia a collaborare con Elda Luxardo, la cui sede diventa invece Piazza di Spagna³⁷. I timbri mettono in evidenza la scelta di Alessi di diversificare il lavoro della sua agenzia, puntando molto anche sul lato distributivo, sui rapporti con la stampa: mentre la prima sede si occupava di più dell'attività sul set e in generale fotografica, la seconda si impegnava maggiormente nel costruire una rete con le riviste³⁸. Si tratta di una strategia non casuale nel contesto della fotografia di scena della seconda metà degli anni Cinquanta, nel quale si stava saldando sempre più lo stretto rapporto tra scatto di scena,

³⁷ Cfr. AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il grido*, sottoserie Fotografie, B.6A/10, fasc. 1-2-3, b. 6A/11, b. 6A/12 fasc. 1, b. 6A/13, fasc. 1, <https://www.archivioantonioni.it/digital-archive/documents/search/result?subject=Fotografie&film=Il+grido>. Sulla Dial si rimanda al par. 2.2.4 per l'approfondimento sulla rete delle agenzie.

³⁸ Cfr. *Intervista a Francesco Alessi*, a cura di Laura Di Bianco, Maria Orsini, Viridiana Rotondi, in Elisabetta Bruscolini, *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, Elisabetta Bruscolini, Roma, Museo di Roma in Trastevere, 2000, p. 47. *Supra*, par. 2.2.4.

fotocronaca mondana e riviste³⁹. Accanto al professionista di scena ufficiale, Giovannetti, è testimoniata poi anche un'incursione della fotocronaca di Farabola, con il reporter Lucio Berzioli, di cui sono conservate all'Archivio Antonioni tre stampe di *si gira* formato 13 x 18 cm, a riprova dell'interesse delle agenzie fotogiornalistiche per gli *special*⁴⁰.

Per quanto riguarda la retribuzione del fotografo, il consuntivo di *Il grido*, presentato al Ministero in data 14 ottobre 1957 per la concessione dei contributi e del Premio di qualità, conferma la stessa spesa prevista per *Le amiche*: 500.000 lire è il compenso per il fotografo di scena. La retribuzione a consuntivo del reporter di scena di *Il grido* è inferiore, oltre che rispetto ai profili più affermati, come il direttore della fotografia, il tecnico del suono, anche a quella di truccatori e aiuti, ma si situa finalmente accanto al compenso di diversi altri profili tecnici come costumisti, arredatori parrucchieri, microfonista, recordista e assistenti operatori, e molto vicino all'intero settore di «Architetto e aiuti» (600.000 lire). Peraltro, in diversi casi è anche lievemente maggiore: paragonato a «Sarte e guardarobieri» e «Arredatori e aiuti»⁴¹. Il compenso non pare indicare una conclamata affermazione del fotografo di scena, ma va comunque nella direzione tracciata dalla presenza di Giovannetti e della rispettiva agenzia nei titoli di testa: pare suggerire cioè una progressiva maggiore visibilità della figura professionale. Il timbro sulle stampe, comunque, attesta il prevaricare dell'agenzia rispetto al fotografo.

Si arriva dunque a esaminare i dati della fotografia di scena di *L'avventura* (Cino del Duca, Société Cinématographique Lyre, prima distribuzione: Cino Del Duca, 1960): nel primo film della tetralogia e della collaborazione con Monica Vitti è Enrico Appetito il fotografo ufficiale. Le informazioni fornite dal materiale fotografico conservato, dalle retribuzioni e dagli accordi tra produzione e distribuzione suggeriscono che il passaggio agli anni Sessanta possa rivelare alcuni cambiamenti. Il film, insieme ai documenti esemplari delle pratiche e delle istanze in corso all'epoca nella fotografia di scena, in particolare il materiale dell'Archivio Enrico Appetito, così come all'itinerario della pratica dalla produzione cinematografica alla stampa fino allo studio e all'esposizione attuali, meritano comunque un'indagine ulteriore nel quarto e quinto capitolo di questo lavoro⁴².

³⁹ Cfr. *supra*, cap. 2.

⁴⁰ Cfr. AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il grido*, sottoserie Fotografie, B.6A/10, fasc. 1-2-3, b. 6A/11, b. 6A/12 fasc. 1, b. 6A/13, fasc. 1, <https://www.archivioantonioni.it/digital-archive/documents/search/result?subject=Fotografie&film=Il+grido>.

⁴¹ Consuntivo di *Il grido*, Spa Cinematografica, 14 ottobre 1957, ACS, *Il grido* (1956-1959), cit. Cfr. tab. 11 e *Volume II. I documenti*, B.8.

⁴² La parte successiva dedicata al materiale fotografico di questo film indaga infatti l'utilizzo della fotografia di scena per *L'avventura* dalla fase di lancio, con gli *special*, esamina approfonditamente la serie ufficiale e l'Archivio Appetito che la conserva, fino ad arrivare agli esempi di sfruttamento nella promozione e nella stampa di questi scatti "ufficiali" e alle mostre di fotografia di scena: *infra*, cap. 4 e cap. 5.

A cavallo tra questi decenni la fotografia di scena assume perlomeno maggiore visibilità, pur conservando nella pratica le contraddizioni e le problematicità degli anni precedenti. In *L'avventura* il nome del professionista, Enrico Appetito, è indicato nei titoli di testa del film. Presso l'Archivio Antonioni sono poi conservate stampe che portano il suo timbro e che, anche in questo caso, documentano la realizzazione di scatti da parte di altri professionisti. L'incrociarsi della traiettoria del fotografo ufficiale con altri *obiettivi* è testimoniato anche dal confronto con altre fonti e documenti (tabella 6).

Tabella 6

L'avventura			
Fotografi e agenzie presenti sul set	Fonti e archivi	Materiale conservato e timbro del fotografo	Presente nei titoli di testa
Enrico Appetito (Hermes Photos)	- Archivio Enrico Appetito Faldoni 547-549; Digitalizzazioni <i>L'avventura</i> cartelle: rullo 51, 51A, 51S.	- Circa 1600 negativi e 980 digitalizzazioni dei negativi	Sì
	- Archivio Michelangelo Antonioni <i>L'avventura</i> , sottoserie Fotografie: - b. 6A/18, fasc. 1 b. 6A/14, fasc. 2 b. 6A/17, fasc. 1 b. 6A/19, fasc. 1 b. 6A/15, fasc. 1-2 b. 6A/16, fasc. 2 - b. 6A/18, fasc. 1 b. 6A/16, fasc. 1-2 b. 6A/17, fasc. 1 b. 6A/19, fasc. 1 b. 6A/15, fasc. 2	-181 stampe b/n hanno il timbro sul retro: «Foto Appetito di E. Appetito» - 162 stampe b/n hanno il timbro sul retro «Hermes Photos, Piazza Buenos Ayres 5, Roma»: 5 di queste hanno anche il «copy by Marcello Geppetti»	
	- Cinémathèque Française, Parigi Iconothèque, <i>L'avventura</i> (1959), Photographies de plateau, riferimento: PO0004420	- Una stampa b/n 18 x 24 cm ha il timbro: «Copyright by: APPETITO PHOTOREPORTAGES. Piazza Buenos Aires, 5 ROMA»	
	- Consuntivo all'Archivio centrale dello Stato, Cino Del Duca, 7 gennaio 1961: «Photo Hermes Roma» (una diversa grafia rispetto al timbro) con indirizzo di piazza Buenos Aires 5. Cfr. ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione		

	generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), <i>L'avventura-L'isola</i> (1959-1962), b. 229, CF. 3046.		
Marcello Geppetti (Hermes Photos)	Archivio Michelangelo Antonioni <i>L'avventura</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/18, fasc. 1 b. 6A/19, fasc. 1	- 5 stampe b/n 18 x 24 cm hanno il timbro sul retro: «Hermes Photos, Piazza Buenos Ayres 5, Roma. Copy by Marcello Geppetti»	No
Telefoto	Consuntivo all'Archivio centrale dello Stato, Cino Del Duca, 7 gennaio 1961: «Telefoto» con indirizzo: Via Mario dei Fiori 21. Cfr. ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), <i>L'avventura-L'isola</i> (1959-1962), b. 229, CF. 3046.	Indirizzo: Telefoto, via Mario dei Fiori 21	
Jack O'Connell	Archivio Michelangelo Antonioni <i>L'avventura</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/18, fasc. 1 b. 6A/16, fasc. 1-2 b. 6A/17, fasc. 1 b. 6A/14, fasc. 1-2 b. 6A/19, fasc. 1 6A/15, fasc. 2	95 stampe b/n hanno il timbro sul retro: «Photo by Jack O'Connell, 960 Madison Avenue, New York».	No
Dial	Archivio Michelangelo Antonioni <i>L'avventura</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/19, fasc. 1	2 stampe b/n 18 x 24 cm con il timbro: «Per pubblicare la presente foto citare foto Dial (p. Spagna 29, tel. 61637, Roma)»	No
Ennio Guarnieri	Archivio Michelangelo Antonioni <i>L'avventura</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/15, fasc. 2	Una stampa b/n 20 x 30 cm con timbro sul retro: «Copyright Ennio Guarnieri, Roma, 15 E. Rolli, 587390».	No
Maurizio ed Evaristo Fusar	Articolo di rivista: Michelangelo Antonioni, <i>Antonioni ci parla del suo lavoro. Voglio diventare un regista violento</i> , intervista a cura di Franco Calderoni, fotografie di Maurizio ed Evaristo Fusar, «Settimo giorno», Anno XIII, 10 marzo 1960, n. 11	/	No

Sono conservate presso l'Archivio Michelangelo Antonioni 95 fotografie timbrate da Jack O'Connell che è accreditato come assistente alla regia. L'operatore era in Italia per imparare il mestiere, dunque seguiva il film come operatore e scattava fotografie di scena: alcune delle immagini da lui realizzate sono state pubblicate nella sceneggiatura Cappelli⁴³. Nello stesso archivio due scatti testimoniano poi un'incursione della Dial e un altro reca sul retro il timbro di Ennio Guarnieri⁴⁴. Maurizio ed Evaristo Fusar sono sicuramente apparsi sul set: hanno firmato alcuni scatti che accompagnano un articolo dedicato alla preparazione del film su «Settimo giorno»⁴⁵.

Sono poi 181 le fotografie conservate nel fondo ferrarese marchiate sul retro dal timbro «Foto Appetito di E. Appetito»: si tratta anche di stampe diverse del medesimo negativo, come in generale avviene per tutto il materiale fotografico conservato presso l'Archivio⁴⁶. Altre 162 sono timbrate da Hermes Photos con l'indirizzo piazza Buenos Aires 5 a Roma: 5 di queste hanno anche il «copy by Marcello Geppetti»⁴⁷. Le fonti primarie, le voci dei fotografi, non menzionano mai Hermes, così come gli Annuari del cinema italiano a cura di Ferrà non citano l'agenzia in questione⁴⁸. È possibile ricondurre gli scatti di Hermes Photos ad Appetito perché le stampe corrispondono in gran parte ai negativi conservati presso l'Archivio Enrico Appetito, ma anche perché un timbro certifica questa corrispondenza. All'Iconothèque della Cinémathèque française di Parigi, infatti, è conservata una piccola serie relativa a *L'avventura* e una delle stampe, che ritrae Giulia (Dominique Blanchard) insieme al pittore, che è contrassegnata da: «Copyright by: APPETITO PHOTOREPORTAGES. Piazza Buenos Aires,

⁴³ Cfr. Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, introduzione di Tommaso Chiaretti, collana a cura di Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1977 (II ed.), p. 36 (fotografie pp. 38-50). Per l'esempio del timbro: v. *Volume II. I documenti*, B.11.

⁴⁴ Timbri completi: «Per pubblicare la presente foto citare foto Dial (p. Spagna 29, tel. 61637, Roma)»; «Copyright Ennio Guarnieri, Roma, 15 E. Rolli, 587390». Per le informazioni sui timbri cfr. AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, b. 6A/14, fasc. 1-2, b. 6A/15, fasc. 1-2, b. 6A/16, fasc. 1-2, b. 6A/17, fasc. 1, b. 6A/18, fasc. 1, b. 6A/19, fasc. 1, b. 6A/20, b. 6A/21, b. 6A/22, b. 6A/23, b. 6A/24, racc. 6A/24bis,

<https://www.archivioantonioni.it/digital->

[archive/documents/search/result?subject=Fotografie&film=L%27avventura](https://www.archivioantonioni.it/digital-archive/documents/search/result?subject=Fotografie&film=L%27avventura). Per gli esempi dei timbri v. *Volume II. I documenti*, B.11, B.12

⁴⁵ Michelangelo Antonioni, *Antonioni ci parla del suo lavoro. Voglio diventare un regista violento*, intervista a cura di Franco Calderoni, fotografie di Maurizio ed Evaristo Fusar, «Settimo giorno», Anno XIII, 10 marzo 1960, n. 11.

⁴⁶ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, cit. Per l'esempio del timbro v. *Volume II. I documenti*, B.15.

⁴⁷ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, cit. Per l'esempio del timbro: v. *Volume II. I documenti*, B.13, B.14.

⁴⁸ Cfr. collezione CliCiak, a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio. Gli *Annuari del cinema italiano* consultati (Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, Roma, Centro studi di cultura, promozione e diffusione del cinema, 1950/51, 1953/54, 1955/56, 1957/58, 1959/60, 1960/61, 1963/64, 1965/66, 1967/68, 1969/70) non riportano indicazioni all'agenzia.

5 ROMA»⁴⁹. I timbri validano dunque il riscontro: l'indirizzo della «Appetito photoreportages» è esattamente quello di Hermes Photos. Anche il consuntivo all'Archivio centrale dello Stato in cui l'agenzia Photo Hermes Roma (una diversa grafia rispetto al timbro) è indicata come principale stipendiata per la fotografia di scena del film riporta l'indirizzo di piazza Buenos Aires 5. Alcune delle stampe timbrate da Hermes all'Archivio Antonioni, però, presentano anche il *copyright* di Marcello Geppetti. Secondo la responsabile dell'Archivio Appetito, e figlia del fotografo, Tiziana Appetito, tra Geppetti e il fotografo ufficiale di *L'avventura* c'era un rapporto di collaborazione⁵⁰. La scarsità di riferimenti all'agenzia Hermes rende tuttavia poco chiare le dinamiche di questo laboratorio. Si sottolinea infine che l'allegato alla richiesta di nazionalità italiana dell'8 giugno 1960 identifica Enrico Appetito come unico fotografo di scena⁵¹. Questi dati ricordano nuovamente la frammentarietà delle informazioni registrate sull'attività dei fotografi di scena: il fotografo era stipendiato dalla produzione per produrre materiale promozionale e la sua attività era orientata a una operatività pratica che esulava dalle pretese di riconoscimento e autorialità.

Per quanto riguarda il riconoscimento economico, il consuntivo del film prodotto da Cino Del Duca del 7 gennaio 1961 registra un compenso di 371.880 lire per la Telefoto di via Mario de' Fiori 21 a Roma, agenzia che come vedremo sarà indicata anche nei documenti di *L'eclisse* e *Il deserto rosso*. La parte più cospicua della retribuzione è accordata alla Photo Hermes Roma di piazza Buenos Aires 5: 1.272.662 lire. La somma complessiva indicata per la fotografia di scena di *L'avventura* è ampiamente superiore a quella di altri profili tecnici, come sarte e costumiste, e solo di poco minore a quella di profili di norma maggiormente retribuiti come l'architetto o il tecnico del suono⁵². Bisogna ricordare che, oltre a partire con un capitale piuttosto basso, in particolare in rapporto alla lunga durata della lavorazione, le complicate vicende che coinvolsero la produzione di *L'avventura* (il rapido fallimento dell'Imera e le disavventure su Lisca Bianca) richiesero di operare dei tagli nei compensi⁵³. Alla luce di questi

⁴⁹ Cinémathèque Française, Iconothèque, *L'avventura* (1959), Photographies de plateau, riferimento: PO0004420, v. *Volume II. I documenti*, B.16.

⁵⁰ *Infra*, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito, responsabile dell'Archivio Enrico Appetito.

⁵¹ Elenco del personale di *L'avventura* allegato alla richiesta di nazionalità italiana, Cino Del Duca, 8 giugno 1960. p. 1, ACS, *L'avventura L'isola* (1959-1962), cit. v. *Volume II. I documenti*, B.18.

⁵² Consuntivo di *L'avventura* prodotto da Cino Del Duca, 7 gennaio 1961, ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *L'avventura L'isola* (1959-1962), b. 229, CF. 3046. Cfr. tab. 11 e *Volume II. I documenti*, B.17.

⁵³ Sulla tormentata lavorazione di *L'avventura* si veda la preziosa monografia di Vitella, cit., pp. 81-92 pp. 109-123.

elementi, la retribuzione risulta evidentemente più cospicua di quelle dei fotografi sui set degli anni Cinquanta, in particolare per quanto riguarda l'agenzia Photo Hermes di Roma.

L'itinerario arriva quindi al 1961: sulle superfici specchianti della milanese Torre Pirelli dove scorrono, sopra alla metropoli delle autostrade e dei grattacieli, i titoli di testa di *La notte* (Nepi Film, Sofitepid, Silver Film, distribuito in Italia da Dino De Laurentiis, 1961), campeggia anche il nome del fotografo di scena Sergio Strizzi. Anche in questo caso, è presentato come ultimo dei tecnici e condivide l'inquadratura con ispettore di produzione e aiuti del reparto scenografia. La richiesta del certificato di nazionalità italiana da parte della casa di produzione Nepi Film, in data 9 novembre 1960, allega il solito elenco dei tecnici, in cui Strizzi è presente (tabella 7)⁵⁴.

Tabella 7

La notte			
Fotografi e agenzie presenti sul set	Fonti e archivi	Timbro del fotografo su stampe del film	Presente nei titoli di testa
Sergio Strizzi	<p>- Elenco dei tecnici di <i>La notte</i> allegato alla Richiesta riconoscimento della nazionalità italiana, Nepi Film, 9 novembre 1960, ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), <i>La notte</i> (1960-1968), b. 267, CF 3322.</p> <p>- "Strizzi lett. contr. 28/5/60". Consuntivo di <i>La notte</i>, Nepi Film, ACS, <i>La notte</i>, cit.</p> <p>- Sergio Strizzi Photography, <i>Interview to Sergio Strizzi</i> a cura di Antonio Maraldi, https://www.sergiostrizzi.com/interview</p>	/	Sì
Photo Joël Brunerie	<p>Archivio Antonioni Michelangelo Antonioni <i>La notte</i>, sottoserie Fotografie: b. 6A/33, fasc. 1</p>	1 stampa b/n formato 18 x 24 cm con timbro sul retro: «Photo Joël Brunerie, 2 rue	No

⁵⁴ Elenco dei tecnici di *La notte* allegato alla Richiesta riconoscimento della nazionalità italiana, Nepi Film, 9 novembre 1960, ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *La notte* (1960-1968), b. 267, CF 3322. V. *Volume II. I documenti*, B.22.

		du Square Carpeaux, Paris XXVIII»	
--	--	-----------------------------------	--

Il consuntivo del film, però, reca un compenso di 560.000 lire: una retribuzione che si situa abbastanza in basso rispetto a tutti gli altri profili tecnici e interrompe quella che sembrava una tendenza di riconoscimento crescente della professionalità inaugurata con *L'avventura*. Seppur simile a quella di arredatore, e superiore a quella di costumista, sarte e guardarobiere, è poco distante da quella destinata ad attori secondari quali Magrini (500.000 lire) che interpreta la signora Gherardini⁵⁵.

Il timbro «Photo Joël Brunerie, 2 rue du Square Carpeaux, Paris XXVIII» su una stampa formato 18 x 24 cm presente all'Archivio Antonioni attesta poi la realizzazione di uno *special* del fotoreporter francese sul set⁵⁶.

Nei titoli di testa di *L'eclisse* (Interopa Film, Cineriz, Paris Film Production, distribuito in Italia da Cineriz, 1962) è di nuovo presente il fotografo, si tratta di Sergio Strizzi. Ma anche Vittorugo Contino ha realizzato una serie fotografica consistente prima che, come lui stesso racconta nella già citata intervista rilasciata a Maraldi, un diverbio con Monica Vitti lo allontanasse dal set, sostituito dalla produzione con Strizzi (tabella 8)⁵⁷.

Tabella 8

L'eclisse			
Fotografi e agenzie presenti sul set	Fonti e archivi	Materiale conservato e timbro del fotografo	Presente nei titoli di testa
Sergio Strizzi	- Titoli di testa - Elenco del personale tecnico di <i>L'eclisse</i> , Interopa, Cineriz, 9 marzo 1962, ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), <i>L'eclisse</i> , b. 310, CF 3678	/	Sì

⁵⁵ La voce indica: «Strizzi lett. contr. 28/5/60». Consuntivo di *La notte*, Nepi Film, pp. 3-6, ACS, *La notte* (1960-1968), cit. Cfr. tab. 11 e v. *Volume II. I documenti*, B.23.

⁵⁶ Si veda tabella 7. Cfr. AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *La notte*, sottoserie Fotografie, b. 6A/25, fasc. 1; b. 6A/26, fasc. 1; b. 6A/27, fasc. 1; b. 6A/28, fasc. 1; b. 6A/29, fasc. 1-2; b. 6A/30, fasc. 1; b. 6A/31, fasc. 1; b. 6A/32, fasc. 1; b. 6A/33, fasc. 1; b. 6A/34, fasc. 1-2; b. 6A/35, fasc. 1; b. 6A/36, fasc. 1,

<https://www.archivioantonioni.it/digital-archive/documents/search/result?subject=Fotografie&film=La+notte>.

⁵⁷ Sull'episodio: Vittorugo Contino, *Tra immagini fisse e in movimento*, intervista a cura di Antoni Maraldi, cit. (e *supra* par. 2.3.3).

	- Sergio Strizzi Photography, https://www.sergiostrizzi.com/		
Vittorugo Contino	Intervista a Vittorugo Contino Collana CliCiak: Vittorugo Contino, <i>Tra immagini fisse e in movimento</i> , intervista a cura di Antoni Maraldi, in <i>Fotografi di scena del cinema italiano. Vittorugo Contino</i> , catalogo della mostra (Cesena, Galleria La pescheria, 1994) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 1994		No
	-Archivio dell'immagine – Centro cinema Città di Cesena Fondo Contino (da una visita all'Archivio dell'immagine e colloquio con Antonio Maraldi in data 29 maggio 2018 e corrispondenza ottobre-novembre 2020)	2.405 negativi b/n, 35 mm e 23 negativi colore, 6 x 6 cm. I negativi di Contino sul set di <i>L'eclisse</i> sono stati digitalizzati.	
	- Archivio Michelangelo Antonioni <i>L'eclisse</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/46, fasc. 3	Una stampa b/n ha sul retro un timbro blu: «© Vittorugo Contini Telefoto»	
Telefoto (gli stessi Contino e Strizzi)	- Archivio centrale dello stato: Consuntivo del 31 dicembre 1962 (con le spese aggiornate al 15 marzo 1963), Interopa Film e Cino Del Duca, indica «Telefoto, via M. dei Fiori 21». Cfr. ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), <i>L'eclisse</i> (1961-1972), b. 310, CF 3678.		No
	- Fondo Cineriz, CSC: Documenti vari della casa di distribuzione Cineriz, cfr. Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, Biblioteca Luigi Chiarini (CSC), Fondo Cineriz, <i>L'eclisse</i> , Materiale documentario, Flano, 1961, Inventario 103261, FONDI 0000008185		
	- Archivio Michelangelo Antonioni <i>L'eclisse</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/46, fasc. 3	Una stampa b/n ha sul retro un timbro blu: «© Vittorugo Contini Telefoto»	
Pascuttini	Archivio centrale dello Stato: Consuntivo del 31 dicembre 1962 (con le spese aggiornate al 15 marzo 1963) indica «Pascuttini, via Montepertica 39, Roma». Cfr. ACS, <i>L'eclisse</i> , cit.	Indirizzo: Pascuttini, via Montepertica 39, Roma	No

Number One	- Archivio Michelangelo Antonioni <i>L'eclisse</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/47, fasc. 2	11 stampe sono segnate sul retro da «NUMBER ONE. Proprietà artistica riservata. 2 piazza Dante, Roma. Tel. 730.913»	No
Rodrigo Pais	- Archivio Rodrigo Pais, Inventario NEG 3093, Collocazione FOTO PAIS 3093 01-20 https://sol.unibo.it/SebinaOpac/resource/si-gira-laghetto-eur-leclissi-monica-vitti-e-antonioni-1-agosto-61/UBO4102749	20 negativi 24 x 36 mm	
	- Glenda Furini, <i>Registi sui set in Guido Gambetta, Salvatore Mirabella (a cura di), Pais del cinema: gli anni d'oro del cinema italiano nel racconto per immagini di un grande fotografo</i> , Bertinoro, CeUB, 2014, p. 149.		

Presso il Centro cinema Città di Cesena sono conservati i negativi di Contino, più di 2.000 e prevalentemente 35 mm, che sono stati anche digitalizzati⁵⁸. Tuttavia, l'elenco dei professionisti, all'interno dei documenti inviati al Ministero, presenta il solo nome di Strizzi, mentre di Contino non c'è traccia⁵⁹. Il consuntivo del 31 dicembre 1962 (con le spese aggiornate al 15 marzo 1963) prevede una spesa relativa alla fotografia di scena divisa in due voci: 1.182.251 lire per Telefoto, «via M. dei Fiori 21», e 216.640 lire per Pascuttini, via Montepertica 39, sempre a Roma⁶⁰.

Per quanto riguarda Telefoto, alcuni documenti del fascicolo relativo a *L'eclisse* nel fondo della casa di distribuzione Cineriz (che viene ampiamente sfruttato nella successiva sezione di questo lavoro per indagare le dinamiche della fotografia di scena all'interno della filiera e le strategie degli organi di promozione) forniscono delle informazioni utili a ricostruire i primi dati di un'agenzia scarsamente presente nelle fonti. Un foglio di risposta, su carta intestata del 4 dicembre 1961, firmato da Madeleine Fischer, attrice che proprio per Antonioni aveva

⁵⁸ All'Archivio dell'immagine del Centro cinema Città di Cesena sono conservati 2.405 negativi b/n, 35 mm e 23 negativi colore, 6 x 6 cm. I negativi di Contino sul set di *L'eclisse* sono stati digitalizzati. (da una visita all'Archivio dell'immagine e colloquio con Antonio Maraldi in data 29 maggio 2018 e corrispondenza ottobre-novembre 2020), v. tab. 8.

⁵⁹ Elenco del personale tecnico di *L'eclisse*, Interopa, Cineriz, 9 marzo 1962, ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *L'eclisse*, b. 310, CF 3678. V. *Volume II. I documenti*, B.25.

⁶⁰ Consuntivo di *L'eclisse* prodotto da Interopa Film e Cino Del Duca, 31 dicembre 1962/15 marzo 1963, pp. 1, 3-5, ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *L'eclisse* (1961-1972), b. 310, CF 3678. Cfr. tab. 11 e *Volume II. I documenti*, B.26.

interpretato Rosetta in *Le amiche* e che aveva poi abbandonato la carriera d'interprete per dedicarsi alla fotografia di scena, rivela inoltre che Telefoto si definisce «agenzia fotogiornalistica» e «laboratorio fotografico»⁶¹. Il fascicolo conserva anche una scheda *depliant*, una sorta di presentazione del film, realizzata durante le riprese (recita «Il film, iniziato il 20 luglio, sarà girato quasi interamente a Roma (...))»). Un primo piano di Delon e uno di Vitti campeggiano in alto alla stampa ai lati del titolo della pellicola. Questo documento risulta interessante perché ci sono due intestazioni: in basso nel lato sinistro si trova «Raimond e Robert Hakim – Interopa – Paris – Film. Via Dora, 2 – Roma – Tel 868361»; nel lato destro invece «uff. stampa: tel. 681646 Madeleine Fischer. Pierre Kalfon» e a penna è scritto al centro di nuovo «ufficio stampa Madeleine Fischer», aggiungendo anche la specifica «Telefoto». Questo documento chiarisce dunque che la stessa Fischer, dipendente di Telefoto, era incaricata dell'ufficio stampa del film, insieme a Kalfon ed erano così legati alla casa di produzione⁶².

Dai dati raccolti, è possibile affermare che per l'agenzia Telefoto lavoravano dunque sia Vittorugo Contino sia Sergio Strizzi, oltre a Madeleine Fischer. I riferimenti all'agenzia sono però scarsi nelle fonti: in particolare, sono assenti nelle dichiarazioni dei protagonisti della pratica di scena di questi decenni. Tuttavia, nella biografia del fotografo Claudio Bassi in un volumetto a lui dedicato, si racconta che nel 1961 lavorava per «l'agenzia fotografica Telephoto» dove aveva incontrato diversi fotografi romani, tra cui Strizzi e Contino, ma anche Franco Pinna, Tazio Secchiaroli, Glauco Cortini, confermando dunque alcuni dei nomi incontrati come dipendenti dell'agenzia⁶³. Inoltre, gli Annuari del cinema a cura di Ferraù tra il 1960 e il 1966 riportano tra gli indirizzi delle agenzie di fotografia di scena quello di Telefoto: via Mario de' Fiori 21 e come dirigente è indicato I. Schemmel⁶⁴. La fotografia di scena di questi decenni è formata da un insieme di agenzie e laboratori più piccoli, le cui dinamiche non sono oggi del tutto intelleggibili, determinate da circostanze pratiche e urgenze lavorative.

Anche Pascuttini era un fotoreporter che realizzò servizi e ritratti anche nel mondo del cinema e collaborò negli anni Cinquanta con Farabola⁶⁵. Tuttavia, non è chiara la misura del suo coinvolgimento sul set.

⁶¹ Comunicazione di Madeleine Fischer su carta intestata Telefoto, 4 dicembre 1961, CSC, Fondo Cineriz, *L'eclisse*, Materiale documentario, Flano, 1961, Inventario 103261, FONDI 0000008185. a riguardo di Madeleine Fischer: Gianni Rondolino, *Dizionario del cinema italiano 1945-1969*, Torino, Einaudi, 1969, p. 137.

⁶² Scheda *L'eclisse*, CSC, Fondo Cineriz, *L'eclisse*, cit. V. *Volume II. I documenti*, B.29.

⁶³ Tano D'Amico, Mario Dondero (a cura di), *Claudio Bassi, Quaderno fotografico*, Bergamo, Galleria Ceribelli, 2014, p. 49. Come per Hermes, le fonti delle interviste ai protagonisti (collezione CliCiak) non presentano riferimenti a Telefoto o Telephoto.

⁶⁴ Gino Caserta, Alessandro Ferraù (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, cit., 1960/1961, 1963/1964, 1965/1966.

⁶⁵ Associazione per la fotografia storica, *Pascuttini Pietro*, http://www.associazionefotograficistorica.it/it/autore/pascuttini_pietro/.

In ogni caso, la retribuzione complessiva per la fotografia di scena di *L'eclisse* (1.182.251 lire per Telefoto e 216.640 lire per Pascuttini) risulta in crescita rispetto alle retribuzioni degli anni Cinquanta e al caso dello stesso Strizzi con *La notte* che aveva percepito solo un anno prima 560.000 lire totali. Il preventivo del film, allegato alla domanda di prestito alla Banca Nazionale del Lavoro dell'11 dicembre 1961, fornisce un ulteriore dato, mancante nei fascicoli del Ministero relativi agli altri film: indica anche una retribuzione settimanale, 10 settimane a 80.000 lire, per un totale di 700.000 lire⁶⁶.

L'Archivio Antonioni conserva soltanto una fotografia contrassegnata da uno dei due fotografi cosiddetti ufficiali che si sono avvicendati sul set: sul retro un timbro blu indica «© Vittorugo Contini Telefoto». Invece 11 stampe sono segnate sul retro da «NUMBER ONE. Proprietà artistica riservata. 2 piazza Dante, Roma. Tel. 730.913»⁶⁷. Ai nomi dei fotografi di scena, inoltre, si aggiunge anche il fotoreporter Rodrigo Pais, che ha realizzato alcuni scatti durante le riprese di *L'eclisse*⁶⁸.

Sul set di *Il deserto rosso* sono accreditati Glauco Cortini e Sergio Strizzi, ma anche l'Archivio Enrico Appetito conserva una piccola serie di negativi a colori⁶⁹. Il faldone 552 contiene infatti negativi numerati dal n. 29 al n. 494, ma con varie lacune nella numerazione, così in provini stampati utili per la consultazione. Per quanto riguarda la digitalizzazione, invece, la numerazione va da 1 a 194. Si tratta di circa 240 negativi di pellicola Kodak 120 a colori⁷⁰. Nei titoli di testa, però, sono indicati solo i fotografi Cortini e Strizzi (tabella 9). Come già evidenziato nella ricognizione del secondo capitolo, le traiettorie dei fotografi spesso si incrociavano, attraverso ad esempio sostituzioni più o meno temporanee o incursioni sul set per servizi fotogiornalistici e oggi non sempre possibile ricostruire la rete di incontri e di collaborazioni. L'elenco dei tecnici prodotto per il Ministero dalla Film Duemila il 29 settembre 1964 indica come fotografi «Claudio Cortini» e Sergio Strizzi, mentre il precedente elenco della

⁶⁶ Preventivo allegato alla domanda di prestito sul fondo speciale alla Banca Nazionale del Lavoro, p. 5, Personale tecnico e maestranze, 11 dicembre 1961, ACS, *L'eclisse* (1961-1972), b. 310, CF 3678. v. *Volume II. I documenti*, B.27.

⁶⁷ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'eclisse*, sottoserie Fotografie, b. 6A/37, fasc. 1-8; b. 6A/38, fasc. 2; b. 6A/39, fasc. 1-2; b. 6A/40, fasc. 1-3; b. 6A/41, fasc. 1-2; b. 6A/42, fasc. 1-5; b. 6A/43, fasc. 1-4; b. 6A/44, fasc. 1-4; b. 6A/45, fasc. 1-3; b. 6A/46, fasc. 1-5; b. 6A/47, fasc. 1-3; b. 6A/48, fasc. 1-2; b. 6A/49, fasc. 1-2, racc. 6A/49, <https://www.archivioantonioni.it/digital-archive/documents/search/result?subject=Fotografie&film=L%27eclisse>.

⁶⁸ Glenda Furini, *La fotografia come fonte per lo studio della storia dell'industria cinematografica italiana. Il caso dell'archivio Rodrigo Pais*, «L'avventura», Fascicolo 2, Luglio-Dicembre 2020; Glenda Furini, *Registi sui set* in Guido Gambetta, Salvatore Mirabella (a cura di), *Pais del cinema: gli anni d'oro del cinema italiano nel racconto per immagini di un grande fotografo*, Bertinoro, CeUB, 2014, p. 149.

⁶⁹ (Film Duemila Cinematografica Federiz, Francoriz Production, distribuito in Italia da Cineriz, 1964).

⁷⁰ *Infra*, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». *Colloquio con Tiziana Appetito*, cit.

Cervi non indica proprio il fotografo di scena⁷¹. Il set è un esempio di copresenza di molti *special photographer*: i timbri sulle stampe raccontano incursioni di Italy's News Photos, dell'agenzia Pierluigi, della rivista «Grazia», con il reporter Angelo Cozzi, e di «Epoca», attraverso l'obiettivo di Walter Mori (tabella 9)⁷².

Tabella 9

Il deserto rosso			
Fotografi e agenzie presenti sul set	Fonti e archivi	Materiale conservato e timbro del fotografo	Presente nei titoli di testa
Sergio Strizzi	- Archivio centrale dello Stato: L'elenco dei tecnici prodotto per il Ministero dalla Film Duemila il 29 settembre 1964 indica come fotografi «Claudio Cortini» e Sergio Strizzi, ACS, <i>Deserto Rosso</i> (1963), b. 395, CF 4229	/	Sì
Gluco Cortini	- Archivio centrale dello Stato: L'elenco dei tecnici prodotto per il Ministero dalla Film Duemila il 29 settembre 1964 indica come fotografi «Claudio Cortini» e Sergio Strizzi, ACS, <i>Deserto Rosso</i> , cit.	/	Sì
	- Archivio Michelangelo Antonioni <i>Il deserto rosso</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/55, fasc. 4	3 fogli di provini b/n 24 x 36 mm hanno sul fronte l'indicazione: «Telefoto Agency Roma 2/12/1963, Client: Prod. Duemila photog. Cortini, Film: Deserto rosso (Antonioni)»	
Telefoto (Cortini e probabilmente Strizzi)	- Archivio centrale dello Stato: Consuntivo di <i>Il deserto rosso</i> prodotto da Film Duemila, 7 novembre 1964, ACS, <i>Deserto Rosso</i> , cit.	/	No

⁷¹ Elenco dei tecnici della Compagnia Cinematografica Cervi e elenco della Film Duemila (29 settembre 1964), ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *Deserto Rosso* (1963), b. 395, CF 4229. v. *Volume II. I documenti*, B.31.

⁷² AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, cit. V. tab. 9. Sul linguaggio degli *special* attraverso l'esempio di *Il deserto rosso* si approfondisce in *infra*, par. 3.2.1.

	- Fondo Cineriz, CSC: Documenti vari della casa di distribuzione Cineriz, CSC, Fondo Cineriz, <i>Il deserto rosso</i> , Materiale documentario, Flano, 1962-1965, Inventario 104758, FONDI 000008339	/	
	- Archivio Michelangelo Antonioni <i>Il deserto rosso</i> , sottoserie Fotografie: b. 6A/55, fasc. 4	3 fogli di provini b/n 24 x 36 mm hanno sul fronte l'indicazione: «Telefoto Agency Roma 2/12/1963, Client: Prod. Duemila photog. Cortini, Film: Deserto rosso (Antonioni)»	
Enrico Appetito	Archivio Enrico Appetito	Circa 200 negativi colore, in parte digitalizzati	No
Italy's News Photos	Archivio Michelangelo Antonioni b. 6A/54, fasc. 6 b. 6A/55, fasc. 1	15 stampe b/n con timbro sul retro: «Copyright Italy's News Photos, via Ofanto 18, Roma, Tel. 868.196»;	No
Agenzia Pierluigi	Archivio Michelangelo Antonioni b. 6A/54, fasc. 1	5 stampe b/n 24 x 30 cm con timbro: «Copyright "Pierluigi" fotonotizie d'attualità per la stampa, Roma, Lungotevere dei Mellini 17, tel. Uff. 386.258, casa 356.8444»	No
Angelo Cozzi per «Grazia»	Archivio Michelangelo Antonioni - b. 6A/55, fasc. 1 - b. 6A/55, fasc. 4	- 5 stampe 20 x 30 cm e 24 x 30 cm con timbro sul retro: «Tutti i diritti riservati GRAZIA. Fotografia di Angelo Cozzi»; - 6 fogli di provini di negativi 24 x 36 mm e 6 x 6 cm b/n riportano sul retro il timbro «Foto Angelo Cozzi»	No
Walter Mori per «Epoca»	- Archivio Michelangelo Antonioni b. 6A/54, fasc. fasc. 5 b. 6A/55, fasc. 1 b. 6A/54, fasc. 6 - <i>I tristi di Ravenna</i> , «Epoca», 9 febbraio 1964	23 stampe b/n 18 x 30, 24 x 30 cm con timbro sul retro: «Tutti i diritti riservati EPOCA. Fotografia di Walter Mori»	No

<i>Special photographer per «Tempo»</i>	Archivio Michelangelo Antonioni b. 6A/50, fasc. 3 b. 6A/50, fasc. 4 b. 6A/54, fasc. 6 b. 6A/55, fasc. 3 b. 6A/55, fasc. 1 b. 6A/53, fasc. 3	7 stampe b/n 23 x 33,5 e 24 x 36 cm con timbro sul retro: «Aldo Palazzi editore - Archivio fotografico 25 marzo 1964»;	No
Giuliana Orlandini	Archivio Michelangelo Antonioni b. 6A/55, fasc. 1	1 stampa b/n 20 x 27 cm con timbro sul retro: «Photo by Giuliana Orlandini, Roma-Via Fontanella 4, Tel. 672903»	No

Nel consuntivo inviato il 7 novembre 1964 dalla Film Duemila è indicato il compenso di 2.360.000 lire per Telefoto, con la data in cui il contratto è stato stipulato: il 13 settembre 1963. Rispetto al valore dei compensi degli anni Cinquanta (che, come già sottolineato, stazionavano sui 7.000-8.000 euro attuali), le 2.360.000 lire (26.107 euro oggi) per Telefoto evidenziano un divario: la retribuzione è la più alta tra quelle ritrovate nei documenti inviati al Ministero, ma bisogna valutare anche i diversi budget di produzione. In riferimento ai confronti con le altre remunerazioni e anche, come si vedrà, in relazione agli altri film è piuttosto un compenso che si colloca nella media. La retribuzione del fotografo è infatti minore di quella (oltre al compenso del direttore della fotografia) del tecnico del suono, dell'architetto e complessivamente della spesa per truccatori, costumisti e rispettivi aiuti, ma risulta comunque maggiore di quella accordata a microfonista, arredatori, parrucchieri, sarte e aiuti ed è simile a quella di assistenti e aiuti operatore presi singolarmente⁷³. Tutto sommato, conferma dunque una maggiore centralità del fotografo di scena nel budget durante gli anni Sessanta⁷⁴.

Come già evidenziato nell'esame di *L'eclisse*, per quanto riguarda la Telefoto le informazioni sono scarse. Presso l'Archivio Michelangelo Antonioni 3 fogli di provini hanno sul fronte l'indicazione: «Telefoto Agency Roma 2/12/1963, Client: Prod. Duemila photog. Cortini, Film: Deserto rosso (Antonioni)», testimoniando l'appartenenza del fotografo all'agenzia che probabilmente aveva inviato sia lui sia Strizzi sul set⁷⁵.

⁷³ Consuntivo di *Il deserto rosso* prodotto da Film Duemila, 7 novembre 1964, pp. 5-6, ACS, *Deserto Rosso* (1963), cit. Cfr. tab. 11 e v. *Volume II. I documenti*, B.32.

⁷⁴ Cfr. tab. 11.

⁷⁵ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, b. 6A/50, fasc. 1-4, b. 6A/51, fasc. 1-4, b. 6A/52, fasc. 1-4, b. 6A/53, fasc. 1-4, b. 6A/54, fasc. 1-6, b. 6A/55, fasc. 1-5, b. 6A/56, b. 6A/57, racc. 6A/58, racc. 6A/58 bis. Una sola stampa dell'Archivio Antonioni ha infine il marchio di Giuliana Orlandini. Cfr. tab. 10. Per l'esempio del timbro: v. *Volume II. I documenti*, B.40.

La fotografia di scena di *Blow-up*, prodotto in un contesto cinematografico e fotografico internazionale, è stata realizzata principalmente da due professionisti⁷⁶. Tazio Secchiaroli ne è stato lo *special photographer*⁷⁷. Sul set lavorò poi Arthur Evans, fotografo di scena inglese che non è accreditato nei titoli di testa dove si trova invece il riferimento ai «photographic murals» di John Cowan⁷⁸. Tuttavia, il set di *Blow-up* rappresenta, sicuramente anche per via dell'interesse verso il mondo della fotografia che ne ha permeato la produzione, un vero crocevia di fotografi. Non stupisce quindi che alcune fotografie di scena siano state scattate da diversi altri professionisti, come Shahrokh Hatami, Terry O'Neill, Steve Shapiro, Lord Snowdon, Peter Theobald e gli stessi Don McCullin e John Cowan⁷⁹. Pure Michelangelo Antonioni realizzò delle fotografie durante la lavorazione del suo film: ora conservate presso il Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia di Pordenone e presso il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, le immagini scattate dal regista sul proprio set sono state esposte a Milano al Diaframma di Lanfranco Colombo nel 1967, con presentazione di Umberto Eco⁸⁰.

Eve Arnold, fotografa Magnum, lavorò solo per una sequenza: quella in cui Jane si reca nello studio di Thomas per recuperare le fotografie che lui le ha scattato nel parco. La fotografa fu poi allontanata dal set per aver immortalato Vanessa Redgrave seminuda, e pertanto restano solo 4 esemplari di scatti da lei realizzati⁸¹. La molteplicità di autori della documentazione fotografica di *Blow-up* è lo specchio del coinvolgimento del film nella fotografia dell'epoca e viceversa (tabella 10).

⁷⁶ (Carlo Ponti Production, MGM, distribuito in Italia e Regno Unito da MGM, 1966).

⁷⁷ Il «contesto fotografico» di *Blow-up* sarà ampiamente approfondito nel sottocapitolo finale, *infra*, par. 3.3.1.

⁷⁸ Roland Fischer-Briand, *This side of the screen. Catalogue Raisonné of the Press Stills Published for Michelangelo Antonioni's Blow-up*, in *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2014) a cura di Klaus Albrecht Schröder, Walter Moser, Berlino, Hatje Cantz, 2014.

⁷⁹ V. tab. 10. Cfr. AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Blow-up*, sottoserie Fotografie, b. 6A/59, fasc. 1; b. 6A/60, fasc. 2-4; b. 6A/61, fasc. 1-3; b. 6A/62, fasc. 1-3; b. 6A/63, fasc. 1-3; b. 6A/64, fasc. 1-3; b. 6A/65, fasc. 1-3; b. 6A/66, fasc. 1-3; b. 6A/67, fasc. 1-3; b. 6A/68, fasc. 1-3; b. 6A/69, fasc. 1-3; b. 6A/70, fasc. 1-3; b. 6A/71, fasc. 1-2; b. 6A/72, fasc. 1-3; racc. 6A/72terb.; racc. 6A/72bisb. Si veda inoltre: Walter Moser, *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*, in AA.VV., *Io sono il fotografo*, Roma, Contrasto, 2018, pp. 166-168.

⁸⁰ Cfr. <http://www.censimento.fotografia.italia.it/archivi/il-cinema-del-900/>; cfr. Regione Lombardia, Lombardia Beni Culturali,

<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-10070-0002229/>, <http://www.mufocosearch.org/>.

⁸¹ Walter Moser, *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*, cit., p. 167. Moser ricorda anche il lavoro di Eve Arnold sul set di *Gli spostati* di John Houston, dove scattarono immagini di scena ben sette fotografi Magnum. In quest'occasione Arnold realizzò dei ritratti a Marilyn Monroe che furono la ragione del suo ingaggio in *Blow-Up*.

Tabella 10

Blow-up			
Fotografi e agenzie presenti sul set	Fonti e archivi	Materiale conservato e timbro del fotografo	Presente nei titoli di testa
Arthur Evans	Walter Moser, <i>Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico</i> , cit., p. 166-168	/	No
Tazio Secchiaroli	Walter Moser, <i>Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico</i> , cit., p. 166-168		No
	- Archivio Michelangelo Antonioni b. 6A/60, fasc. 4 b. 6A/63, fasc. 1 b. 6A/69, fasc. 1 b. 6A/61, fasc. 1 b. 6A/62, fasc. 3 b. 6A/61, fasc. 2 b. 6A/62, fasc. 1 b. 6A/60, fasc. 2 - Walter Moser, <i>Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico</i> , cit., p. 166-168	33 stampe b/n con indicazione sul retro a matita: «Secchiaroli»	
Eve Arnold	Walter Moser, <i>Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico</i> , cit., p. 166-168	/	No
Shahrokh Hatami	Walter Moser, <i>Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico</i> , cit., p. 166-168	/	No
	- Archivio Michelangelo Antonioni b. 6A/63, fasc. 1 b. 6A/60, fasc. 2 - Walter Moser, <i>Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico</i> , cit., p. 166-168	3 stampe b/n con indicazione manoscritta a matita sul retro: «Hatami»	
Terry O'Neill	Walter Moser, <i>Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un</i>		No

	<i>mondo frenetico</i> , cit., p. 166-168		
Steve Shapiro	- Archivio Michelangelo Antonioni b. 6A/60, fasc. 2, 4 b. 6A/61, fasc. 1, 2, 3 b. 6A/62, fasc. 3 b. 6A/65, fasc. 3 b. 6A/67, fasc. 1	21 stampe b/n con indicazione manoscritta a matita sul retro «Shapiro».	No
Lord Snowdon	Walter Moser, <i>Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico</i> , cit., p. 166-168	/	No
Peter Theobald	Walter Moser, <i>Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico</i> , cit., p. 166-168	/	No
Don McCullin	Walter Moser, <i>Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico</i> , cit., p. 166-168	/	No
John Cowan	- Archivio Michelangelo Antonioni b. 6A/60, fasc. 2 b. 6A/62, fasc. 3	2 stampe b/n con timbro sul retro: «NO reproduction without credit reading photograph by John Cowan, London Park 8900, Cables, Rasputin London W. 11»	No (a lui sono però accreditate le foto del profilmico (nel loft): «Photographic murals by John Cowan»)
Michelangelo Antonioni	- Collezioni del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, Fondo Lanfranco Colombo, http://www.mufocosearch.org/ - Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, http://www.censimento.fotografia.italia.it/archivi/il-cinema-del-900/	39 stampe b/n, 20,2 x 25 cm	No

La ricognizione dei nomi dei fotografi e del loro riconoscimento sui set di Antonioni dagli anni Cinquanta e Sessanta comprova allora che sui singoli set non si presentava soltanto un incaricato di scena ufficiale, ma per un'unica produzione potevano avvicinarsi più fotografi e agenzie. Accanto ai professionisti di scena, ci sono testimonianze, già dagli inizi dei Cinquanta, delle incursioni di personalità diverse e studi fotogiornalistici. L'agenzia dimostra negli esempi

di avere un ruolo centrale: si trattava del polo di aggregazione di diversi professionisti che potevano alternarsi nella produzione dei film (come la Dial con Giovannetti, Alessi e Petri); la loro rilevanza era determinante nel bene o nel male per il riconoscimento dell'impresa di scatti di scena o dei fotografi dipendenti (come nel caso dell'agenzia di Poletto) ed era in grado di fornire servizi *special* e incursioni sul set grazie ai contatti con riviste e case di produzione, così come grazie all'apparato di fotografi a "disposizione". Hanno realizzato servizi brevi solo per questi set di Antonioni: da Publifoto e Farabola alle molto presenti Dial e Foto film color, fino all'agenzia di Pierluigi e a Italy's News Photo. In alcuni casi, però, gli *special photographer* erano assunti direttamente dalle riviste, senza l'intermediazione delle agenzie: è il caso di Angelo Cozzi per «Grazia» e Walter Mori per «Epoca» per realizzare gli *special* di *Il deserto rosso*.

Il riconoscimento del fotografo di scena nei titoli di testa non è scontato, più frequente per nomi prestigiosi (Poletto) e dalla fine degli anni Cinquanta. Non è presente fino al 1957 con *Il grido*, ad eccezione di *La signora senza camelie* che già nel 1953 lo introduceva nei *credits* iniziali, un'anomalia riconducibile al prestigio di cui Poletto già godeva nell'ambiente.

Nel caso dei film di Antonioni, inoltre, il compenso del fotografo di scena si situava stabilmente durante tutti gli anni Cinquanta fino all'inizio degli anni Sessanta, più o meno sulle 500.000 lire e confrontato con gli altri profili, e pur quelli tecnici, risulta una delle retribuzioni più basse. Anche se la svolta di *L'Avventura* non viene confermata da *La notte*, per il quale Strizzi tornò a ricevere 560.000 lire, alcuni elementi prospettavano la crescente visibilità della figura professionale che gli stipendi dei successivi film degli anni Sessanta confermano: la presenza del nome del fotografo nei titoli di testa e nei documenti amministrativi, così come l'attenzione ai fuori scena e si gira da parte di produzione e distribuzione. Il confronto tra i compensi indica un'attenzione parzialmente crescente negli anni Sessanta per la figura del fotografo di scena (si vedano i dati della seguente tabella, n. 11).

Tabella 11⁸²

Confronto tra le retribuzioni					
Film (preventivo o consuntivo)	Retribuzione fotografo di scena o agenzia	A quanto equivale nel 2019 secondo i dati Istat	Spese di pubblicità	Retribuzione Direttore della fotografia	Altre retribuzioni del personale tecnico
I vinti: Preventivo della Film Costellazione SPA di <i>I nostri figli</i> (14 giugno 1952)	Fotografi: italiano, francese, inglese: 700.000 lire Per una media di 233.333 lire per ciascun fotografo	11.768,91 euro Per una media di 3.922,97 euro (Coefficiente 1952: 32,554)	Voce «ufficio stampa» in varie (n. 15) nel preventivo: 500.000 lire (spese fotografia di scena corrispondono a circa il 140% di voce pubblicità)	«Operatore (italiano)»: 2.500.000 lire	I tecnici indicati nel preventivo sono (pp. 5-7, voce 5): architetto: italiano, francese, 1.200.000 lire; truccatori: italiano, francese, inglese 800.000, aiuti 500.000; parrucchieri: 600.000; operatore (italiano): 2.500.000; Cameraman (italiano): 1.100.000, primo assistente: italiano, francese, inglese: 500.000 lire, secondo assistente: 400.000 lire; fonico: italiano, francese, inglese: 800.000 lire, assistenti: 1.200.000 lire; fotografi: italiano, francese, inglese: 700.000 lire, Montatore: 1.000.000 lire; ragazze montaggio: 300.000 lire; sartre: 400.000 lire
Le amiche: preventivo della Pentagono Film, 17 gennaio 1955	Fotografo: 500.000 lire	7.811,41 euro (Coefficiente 1955: 30,250)	Voce «pubblicità e lancio» in Preventivo di spesa (allegato 6): 7.000.000 lire Voce «Stampa e pubblicità durante le riprese» in Preventivo di massima: 1.000.000 (spese fotografia di scena circa	«Operatore capo»: 2.500.000 lire	I tecnici indicati nel preventivo sono (pp. 2-3): montatore: 1.500.000 lire; aiuto montaggio 500.000; operatore capo: 2.500.000 lire, operatore macchina: 700.000 lire; aiuto operatore: 600.000 lire, assistente macchina: 550.000 lire; fotografo 500.000 lire; fonico: 900.000 lire; recordista: 600.000 lire; microfonista: 600.000 lire; truccatore: 900.000 lire; aiuto trucco: 650.000 lire; secondo truccatore – Rossi Drago: 700.000 lire; architetto: 1.000.000 lire, arredatore: 800.000 lire; aiuto arredatore: 500.000 lire;

⁸² Si fa riferimento ai già citati documenti: ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità). Per la conversione si utilizzano i coefficienti per le rivalutazioni monetarie sulla base degli indici dei prezzi al consumo per le famiglie di operai e impiegati (FOI) dell'Istat, cfr. Istat, *Indice dei prezzi al consumo per le rivalutazioni monetarie*, <https://www.istat.it/it/archivio/30440>.

			6% di voce pubblicità)		capo macchinista e squadra: 2.500.000 lire, capo elettricista e squadra: 3.000.000 lire; manovali e rinforzi: 500.000 lire; sarta e aiuti: 400.000 lire.
Il grido: Consuntivo della Spa Cinematografica, 14 ottobre 1957	Fotografo: 500.000 lire	7.299,86 euro (Coefficiente 1957: 28,269)	Voce «pubblicità varie» nel consuntivo (n. 141): 4.500.000 Lire (spese fotografia di scena: circa l'11% di voce pubblicità)	Direttore della fotografia: 2.000.000 lire	I tecnici indicati nel consuntivo sono (p. 2): operatore macchina 1.200.000; assistente e aiuto operatore 500.000 lire, Tecnico del suono: 900.000 lire; recordista: 500.000 lire; microfonista: 500.000 lire; architetto e aiuti: 600.000 lire; arredatori e aiuti: 400.000 lire; costumista e aiuti: 520.000 lire; fotografo: 500.000 lire; truccatori e aiuti: 1.300.000 lire; parrucchieri: 480.000 lire; sarte e guardarobieri 400.000 lire
L'avventura: Consuntivo della Cino del Duca, 7 gennaio 1961	Telefoto di Via Mario dei Fiori 21 a Roma: 371.880 lire Photo Hermes Roma di piazza Buenos Aires 5: 1.272.662 lire Totale: 1.644.542 lire	Telefoto: 5.068,27 euro Photo Hermes Roma: 17.344,83 euro Totale: 22.413,1 euro (Coefficiente 1960: 26,389)	Voce «lanciamiento preventivo» in consuntivo (n. 136): 623.847 lire (spese fotografia di scena quasi il triplo di voce pubblicità)	Direttore della fotografia: Aldo Scavarda: 3.366.783 lire	I compensi ai tecnici registrati nel consuntivo sono (pp. 3-5): operatore macchina: Kuveiller Luigi: 1.708.098 lire; Assistente e aiuto operatore: Bernardini Luigi: 1.284.465 lire, Diamante Saverio: 471.233 lire; Tecnico del suono: Maielli Claudio: 1.708.098 lire; Recordista e microfonista: 1.217.559; Architetto: Poletto Piero: 1.897.815; Arredatori: Zago Emilio: 1.064.577, Benetelli Luigi: 841.860; Costumista: Laureti Rosa: 803.250; Fotografo: Telefoto di Via Mario dei Fiori 21 a Roma: 371.880 lire, Photo Hermes Roma di piazza B. Aires 5: 1.272.662 lire; Truccatori e aiuti: Peruzzi Ultimo: 1.887.930, Gambarelli Franco: 393.316; Parrucchieri: 978.640; lire, sarte e guardarobiere: 250.260; Elettricisti: 5.035.737; Macchinisti e attrezzisti: 3.682.988; Gruppisti: 2.850.209; Aiuto regista: Taglietti O.: 1.228.500
La notte: Consuntivo della Nepi Film	«Strizzi lett. contr. 28/5/60»: 560.000 lire	7.415,49 euro	Voce «pubblicità» nel	Direttore della fotografia: Gianni di	I tecnici indicati nel consuntivo sono (pp. 3-5): operatore macchina: De Santis Paquale: 1.260.000

		(Coefficiente 1961: 25,640)	consuntivo (n. 145): 2.558.160 lire (fotografia di scena circa il 21%)	Venanzo: 4.506.250 lire	lire; assistente e aiuto operatore: Mastrogirolami Marcello, Loffredo: 630.000 lire, 630.000 lire; tecnico del suono: Claudio Maielli: 840.000 lire; architetto: Piero Zuffi: 2.100.000 lire, aiuto: 1.190.000 lire; arredatori: Sola: 560.000 lire; costumista: Giannesin A.: 168.000 lire; fotografo: Strizzi 560.000 lire; truccatori e aiuti: Franco Fred: 1.050.000 lire, aiuto – Cristina Raffaele: 560.000 lire; parrucchieri: Paoletti Amalia: 840.000 lire; sarte e guardarobiere: Villa Angela: 350.000 lire.
L'eclisse: Consuntivo di Interopa Film e Cino Del Duca, 31 dicembre 1962	Telefoto, via M. dei Fiori 21: 1.182.251 lire Pascuttini, via Montepertica 39, Roma: 216.640 lire Totale: 1.398.891	Telefoto: 14.895,14 euro Pascuttini: 2.729,44 Euro Totale: 17.624,58 Euro (Coefficiente 1962 24,395)	Voce «rappresentanza» in consuntivo: 596.835 lire (fotografia di scena circa il doppio delle spese di rappresentanza)	Direttore della fotografia: Gianni Di Venanzo: 6.450.000 lire	I tecnici indicati nel consuntivo sono (pp. 3-5): operatore macchina: Pasquale de Santis: 1.689.770 lire; Arturo Zavattini e Idelmo Simonelli: 209.375 lire; assistente e aiuto operatore: Marcello Mastrogirolamo: 979.155 lire, Emilio Loffredo: 727.430, Enrico Cortese: 50.000 lire, Mario Cimini: 65.145 lire; tecnico del suono: Claudio Maielli: 1.126.880 lire, Luigi Puri: 142.388 lire; recordista: 104.415 lire; Microfonista: 1.366.933 lire; architetto: Piero Poletto: 2.500.000 lire; arredatori: Giulio Cabras: 700.000 lire, Piergiovanni Checchi: 300.000 lire; Costumista: Rosa Chiara Solari: 755.780 lire, Bice Bricchetto: 600.000 lire; fotografo: Telefoto, via M. dei Fiori 21, Roma: 1.182.251, Pascuttini, via Montepertica 39, Roma: 216.640 lire; truccatori e aiuti: Franco Freda: 1.839.670 lire, Marcello Di Paolo: 606.385, Raffaele Cristini: 306.385 lire; parrucchieri: 1.164.050 lire; sarte e guardarobiere: 651.204 lire

<i>Il deserto rosso:</i> Consuntivo della Film Duemila, 7 novembre 1964	Telefoto (contratto è stato stipulato: il 13 settembre 1963): compenso di 2.360.000 lire	26.107,51 Euro (Coefficiente 1964: 21,420)	Spese «pubblicità» in consuntivo: 1.200.000 lire (fotografia di scena circa il doppio delle spese di rappresentanza)	Direttore fotografia: Carlo Di Palma: 5.600.000 lire; diaria: 1.120.000 lire.	I tecnici indicati nel preventivo sono (pp.3-5): operatore macchina: Dario Di Palma: 1.798.054, diaria: 980.000 lire; assistente e aiuto operatore: Alberto Spagnoli: 2.044.965 lire, Luciano Tonti: 172.028, Gianni Antinori: 2.041.020 lire, Dante Di Palma: 534.998 lire; tecnico del suono: Claudio Maielli: 2.999.990 lire; microfonista: 1.181.162; architetto: Piero Poletto: 5.821.810 lire; arredatori: Sergio Dona: 1.915.001 lire; costumista: Rosa Chiara Magrini: 2.802.936 lire; fotografo: Telefoto: 2.360.000 lire; truccatori e aiuti: Francesco Freda: 2.975.800 lire; Aldo Chiavarelli: 1.904.873 lire; parrucchieri: 1.706.465 lire; sarte e guardarobiere: 716.120 lire.
---	--	---	---	---	---

La rivalutazione monetaria in euro delle retribuzioni dei fotografi (aggiornata al coefficiente del 2019) e inserita nella terza colonna della precedente tabella, permette di confrontare i dati su una base comune. Nel corso degli anni Cinquanta la cifra spesa per il fotografo di scena nei film antonioniani stazionava sull'equivalente di una media tra 7.000 e 8.000 euro attuali. Se per *I vinti* è stato speso qualcosa di più (11.768 euro) è perché in effetti erano tre le personalità da pagare su tre diverse location. Con *L'avventura* la retribuzione del fotografo di scena compì un vero balzo in avanti: il totale ammonterebbe oggi a 22.413 euro, in particolare l'agenzia Photo Hermes risulta una delle meglio retribuite: 17.344 euro. Strizzi in *La notte*, invece, tornò alla soglia dei 7.000-8.000 euro. *L'eclisse* e *Il deserto rosso*, però, confermano la tendenza in crescita: il primo film con 17.624 euro totali e 14.895 euro per la principale agenzia, Telefoto; il secondo arrivava a una retribuzione di 26.107 euro allo stesso laboratorio. Anche rispetto agli altri tecnici, e quindi contestualmente alla singola produzione che poteva godere negli anni Sessanta di fondi maggiori, queste retribuzioni appaiono più consistenti di quelle degli anni Cinquanta: ritornare sul confronto lo dimostra. Per i tre fotografi di *I vinti* si prospettava nel preventivo un compenso (collettivo) inferiore (700.000 lire) a quello di tutte le professionalità coinvolte, ad eccezione di parrucchieri (simile), sarte (maggiore) e degli aiuti di vari tecnici, il cui settore percepisce comunque nel complesso un compenso maggiore (ma nel caso del fonico gli assistenti hanno una remunerazione maggiore già di per sé). La retribuzione prevista per la

serie di scena di *Le amiche* (500.000 lire) era superiore soltanto a quella per il personale di sartoria, ed era uguale a quella degli aiuti del settore montaggio e dell'arredatore e della spesa per manovali e rinforzi. Il compenso, indicato a consuntivo, per il fotografo di scena di *Il grido* (500.000 lire) iniziava a collocarsi finalmente allo stesso livello della maggior parte degli altri profili tecnici, come costumisti, arredatori parrucchieri, microfonista, recordista, gli assistenti operatori e persino l'intero profilo di «architetto e aiuti» (600.000 lire). Come già sottolineato, il salario del fotografo di *L'avventura* (un totale di 1.644.542 lire per le due voci) era significativamente superiore a quello di altri profili di solito pagati similmente, come sarte, parrucchieri e costumiste, collocandosi peraltro nella media delle retribuzioni tecniche più elevate (i compensi dell'architetto Poletto o del tecnico del suono sono poco distanti). Mentre *La notte* non conferma l'importanza del fotografo all'interno del budget, dove è tra i profili più scarsamente riconosciuti insieme a costumista, sarte e arredatori; per *L'eclisse* i dati sono simili a quelli di *L'avventura*. Ben al di sopra di arredatori, parrucchieri e sarte, il salario del reporter di scena per il film del 1962 risulta nella media dei tecnici (simile a costumisti, microfonista, tecnici del suono), sebbene si distaccasse dall'ormai affermato architetto Poletto (2.500.000 lire). *Il deserto rosso* valida il trend e nel consuntivo la remunerazione del settore fotografia di scena si colloca a “metà strada”⁸³.

Risulta necessario integrare questi dati con le spese relative alla pubblicità e all'ufficio stampa che danno una misura del peso della fotografia: si possono estrapolare dalle diverse denominazioni in preventivi e consuntivi e corrispondono di norma ai costi affrontati durante la lavorazione del film⁸⁴. Di Chiara a partire dal suo studio definisce la spesa di produzione, prima della distribuzione in sala, decisamente modesta rispetto al totale del film, dal 1% negli anni Cinquanta e una moderata crescita negli anni Sessanta, con una media del 2%⁸⁵. Nei preventivi e consuntivi qui analizzati si tratta certamente di dati parziali e di diversa natura (basti pensare a due preventivi vicini: nei *I vinti* la spesa per il fotografo corrispondeva addirittura al 140% di quella dell'ufficio stampa, mentre per *Le amiche* alla pratica di scena era riservato poco più del 6% delle uscite per pubblicità durante le riprese, quella che veniva definita «pubblicità e lancio»), ma è possibile constatare come per i film degli anni Sessanta la spesa per il fotografo di scena fosse nella maggior parte delle volte superiore (circa il doppio

⁸³ Cfr. tab. 11.

⁸⁴ Cfr. Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano*, cit., p. 39.

⁸⁵ Ivi, p. 41.

per *L'eclisse* e *Il deserto rosso* e il triplo per *L'avventura*, e invece solo circa il 21% per *La notte*) delle altre uscite relative alla pubblicità nel consuntivo⁸⁶.

La fotografia di scena non aveva pertanto un peso marginale rispetto alla pubblicità di produzione. Risulta allora necessario e proficuo per inquadrare il fenomeno del periodo approfondire le modalità con cui il materiale fotografico veniva sfruttato a questi fini: come si inseriva nelle logiche della promozione in fase di lavorazione, della pubblicità di lancio in fase di distribuzione e a livello di esercizio nella pubblicità di rinforzo; fino a identificare le linee fondamentali del progetto promozionale in cui veniva adoperata e le logiche a cui rispondeva rispetto all'immaginario del film.

3.1.3 La fotografia di scena nel progetto promozionale

Come già ampiamente sottolineato, la fotografia di scena, prodotta in principio dal professionista sul set collaborando con le diverse figure professionali coinvolte nella realizzazione del film, veniva in un secondo momento mediata da una serie di figure preposte alla promozione dell'opera (le case di produzione e distribuzione, gli uffici stampa, le riviste, gli esercenti), così come oggi viene filtrata da quelle istituzioni deputate alla sua conservazione e valorizzazione (dagli archivi agli enti produttori di mostre, passando per gli operatori della ricerca).

All'interno della filiera cinematografica, il lavoro realizzato dal professionista di scena assumeva sembianze nuove e molteplici nei diversi contesti in cui veniva coinvolto: alcune dinamiche della fotografia di scena nella coeva industria culturale possono allora essere verificate attraverso l'esame dello sfruttamento degli scatti relativi alle pellicole antonioniane. I diversi documenti d'archivio mettono infatti in luce i processi gestionali in cui era implicata e le strategie delle società interessate, che includevano un progetto variegato destinato a diversi segmenti di pubblico, anche apparentemente antitetici, e che molto si giocavano sul ruolo fondamentale del "divo", dell'attore-personaggio, e sul suo ascendente nell'universo cinematografico del tempo⁸⁷.

Alcuni documenti allegati alla richiesta del certificato di nazionalità inviati all'Archivio centrale dello Stato, in particolare i contratti di distribuzione e di coproduzione, delineano i

⁸⁶ Si veda tab. 11. I dati derivano da consuntivi e preventivi conservati nei già citati fascicoli dell'Archivio centrale dello Stato.

⁸⁷ Fondamentali studi sulla pubblicità cinematografica del periodo a cui si farà riferimento sono: Stephen Gundle, *'We Have Everything to Learn from the Americans': Film Promotion, Product Placement and Consumer Culture in Italy, 1945-1965*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 40, n. 1, 2020 e il già citato Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano*, cit.

processi che caratterizzavano la serie di scena all'interno del circuito industriale cinematografico. Oltre alla divisione delle mansioni e alle operazioni chiave dello sfruttamento degli scatti a scopo promozionale, è possibile verificare la mediazione delle immagini da parte di diverse figure a seconda dei differenti contesti di fruizione e l'interesse crescente per i fuori scena e i si gira anche all'interno di quelle serie realizzate dai fotografi ufficiali e non dagli *special photographer*. Il contratto della Spa Cinematografica con il distributore CEI-INCOM per il film *Il grido*, di cui l'Archivio centrale dello Stato conserva una copia controfirmata del 5 novembre 1956, fornisce alcune informazioni sulle modalità di utilizzo delle fotografie di scena all'interno del processo distributivo della pellicola. Innanzitutto, si prevedeva che la produzione fornisse tre esemplari di tutte le fotografie eseguite sul set e che il materiale pubblicitario, cioè affissi, locandine e fotobuste, anche se previo accordo con il produttore, rimanesse una volta ordinato di proprietà del distributore. Si precisava poi che il lancio nazionale prima della consegna delle copie era a carico del produttore, che si faceva carico altresì di una quota del 70% della spesa pubblicitaria di rinforzo durante la programmazione⁸⁸. Il distributore doveva quindi occuparsi della promozione attraverso le fotografie fornite dalla produzione, ordinando il materiale promozionale. Godeva comunque del supporto del produttore, a cui peraltro spettava la realizzazione della pubblicità del film in una fase particolare della vita della pellicola: quella della preparazione del film.

Anche gli accordi di coproduzione sono strumenti utili a ricostruire le modalità di utilizzo dell'apparato fotografico realizzato sul set, è il caso del contratto relativo a *L'avventura*. L'accordo del 26 febbraio del 1959 tra Imera Film, con sede a Messina, e Ariel Film di Parigi, contempla infatti le decisioni sulla pubblicità e sull'uso delle fotografie per il film *L'isola*. Le due case lasciarono poi la travagliata produzione del film, che divenne *L'avventura*, a Cino Del Duca di Roma e Lyre di Parigi, i quali comunque mantennero esplicitamente i patti del precedente contratto di coproduzione, come indicato da scrittura del 15 gennaio 1960⁸⁹. È possibile dunque leggere come validi i termini del documento del febbraio 1959 che sancisce l'invio in Francia, ogni settimana, dei negativi delle fotografie del film in lavorazione e incarica ogni gruppo di provvedere alla pubblicità nel proprio paese informando l'altro con lettera raccomandata⁹⁰.

⁸⁸ Contratto di distribuzione di *Il grido* tra Cei-Incom e Spa Cinematografica, 5 novembre 1956, artt. 4, 7 in ACS, *Il grido* (1956-1959), cit. V. *Volume II. I documenti*, B.9.

⁸⁹ Subentro di Cino Del Duca di Roma e Lyre di Parigi a Imera Film e Ariel Film e conferma degli accordi del precedente contratto di coproduzione (15 gennaio 1960), ACS, *L'avventura L'isola* (1959-1962), cit., v. *Volume II. I documenti*, B.20.

⁹⁰ Contratto di coproduzione tra Imera Film e Ariel Film, 26 febbraio 1959, art. 5 Pubblicità, art. 14 Impegni pubblicitari, ACS, *L'avventura L'isola* (1959-1962), cit., v. *Volume II. I documenti*, B.19.

Il contratto di distribuzione, firmato prima dell'inizio delle riprese da Imera film e Cino Del Duca che, come già sottolineato, subentrò poi anche nella produzione del film, fornisce ulteriori indizi sulla modalità di gestione dell'apparato fotografico nei contratti del periodo, pur considerando come poi la Cino Del Duca assunse essa stessa il ruolo di produttore. Il testo indica che la produzione dovesse fornire 5 serie complete di fotografie di scena, tra le quali il distributore poteva scegliere le copie da stampare, anticipando le spese al produttore. Tutto il materiale pubblicitario, dunque affissi (manifesti), locandine e fotobuste, veniva ordinato dal produttore su approvazione del distributore. Si stabiliva, infine, che la casa di produzione dovesse occuparsi del «lanciamiento» pubblicitario in fase di lavorazione del film, inteso come pubblicità di produzione, mentre a Cino Del Duca fosse affidata la promozione nel momento della distribuzione, di cui doveva anticipare la spesa⁹¹.

Si ripresentano quindi le dinamiche emerse per *Il grido* a fine anni Cinquanta: le strategie promozionali concernenti l'apparato fotografico coinvolgevano sia il produttore sia il distributore. A livello decisionale la casa di produzione, che comunque copriva le spese, si occupava della promozione durante le riprese, mentre il distributore si interessava della promozione per l'uscita del film e durante la programmazione negli esercizi. Poteva competere al produttore, oltre che la scelta del fotografo o dei fotografi incaricati a realizzarla, una selezione preliminare della serie fotografica di scena, da cui il distributore doveva poi attingere e a partire dalla quale doveva realizzare il piano promozionale.

Per quanto riguarda *La notte*, il contratto di distribuzione della Nepi Film con Dino De Laurentiis Cinematografica, restituito controfirmato in data 30 giugno 1960, prevedeva che il produttore consegnasse al distributore durante la lavorazione del film una serie «non inferiore a 200 esemplari» di fotografie di «scene girate» e «un congruo numero di fotografie “si gira” del film»⁹². Il testo specificava che il corredo pubblicitario doveva essere predisposto dal distributore e che la casa di distribuzione effettuava secondo i propri criteri la campagna per il lancio del film che comprendeva tutta la stampa nazionale, periodica e quotidiana⁹³. Anche in questo caso la pubblicità attraverso le fotografie veniva organizzata dal distributore, nonostante venisse poi supportata dal produttore e l'ingaggio del fotografo di scena era un compito della produzione che selezionava e inviava il materiale promozionale. Inoltre, si distinguevano scatti

⁹¹ Contratto di distribuzione tra Imera Film e Cino Del Duca, artt. 4, 6, ACS, *L'avventura L'isola* (1959-1962), cit., v. *Volume II. I documenti*, B.21.

⁹² Contratto di distribuzione di *La notte* tra Nepi Film e Dino De Laurentiis Cinematografica ACS, *La notte* (1960-1968), cit., p. 4, V. *Volume II. I documenti*, B.24.

⁹³ Ivi, pp. 5 bis-6.

di scena e di set: si prediligevano le fotografie propriamente di scena, ma la distinzione pone l'attenzione sul valore crescente delle immagini dello spazio oltre alla scena.

Nel caso di *Il deserto rosso* si ripeteva il cambio di produzione: la Compagnia Cinematografica Cervi e la Trans World Production, inizialmente titolari in coproduzione, furono sostituite dalla Film Duemila e dalla Francinex, quest'ultima in seguito ulteriormente rimpiazzata dalla Francoriz Production. Anche in questo caso venne affidata la distribuzione del film in Italia a Cineriz. La produzione e la distribuzione ruotavano dunque attorno alla figura di Rizzoli. Il contratto di coproduzione del 28 settembre 1963 tra la Film Duemila e la Francinex, a cui poi è subentrata la Francoriz, fornisce, come già evidenziato per gli altri film, alcune informazioni riguardo all'uso dei negativi e all'organizzazione della pubblicità: l'articolo 5 stabiliva difatti che il gruppo italiano doveva fornire alla produzione francese i negativi e che i due gruppi si occupavano ciascuno della pubblicità per il proprio paese⁹⁴.

Come nel caso di *L'eclisse*, il distributore del film è stato Cineriz, con cui la casa di produzione Film Duemila stipulò in data 1° ottobre 1963 un contratto per la distribuzione dell'opera. Il documento ribadiva il controllo del produttore su tutti i diritti esclusivi di utilizzazione economica sul film, esteso anche ai diritti accessori sulle fotografie, stabilendo dunque che gli scatti restino di proprietà della casa di produzione⁹⁵. Si specificava dunque l'opposto di quanto stipulato e già verificato per *Il grido*, le cui fotografie di scena restavano, una volta ordinate, di proprietà del distributore. In ogni caso le due imprese concordavano poi la consegna tempestiva, da parte della casa di produzione, del materiale fotografico al distributore, per approntare l'apparato pubblicitario. In particolare, si faceva menzione delle fotografie delle scene girate, fino al completamento di tre serie, più «un congruo numero» di si gira⁹⁶. Come per *La notte* la parte più consistente del materiale fotografico promozionale era costituita dalle immagini di scena ma si considerava anche il valore dello sfruttamento degli scatti di set.

Infine, l'accordo chiariva che la pubblicità preventiva del film era a carico e a cura della Film Duemila, mentre il «lanciamiento nazionale», cioè la promozione in fase di noleggio e presso l'esercizio, veniva realizzata dal distributore che ne anticipava anche le spese, ancora a carico

⁹⁴ Contratto di coproduzione di *Il deserto rosso* tra Film Duemila e Francinex, 28 settembre 1963, p. 3, ACS, *Deserto Rosso* (1963), cit. V. *Volume II. I documenti*, B.33.

⁹⁵ Contratto di distribuzione di *Il deserto rosso* tra Film Duemila e Cineriz, 1° ottobre 1963, p. 2, ACS, *Deserto Rosso* (1963), cit. V. *Volume II. I documenti*, B.34. «Per i diritti connessi la durata è [...] di cinquant'anni a partire da un determinato evento che la legge indica espressamente, e che in linea di prima approssimazione si può far coincidere con l'evento costitutivo del diritto in questione»: Emanuele Fiscaro, *Diritto cinematografico*, Milano, Giuffrè editore, 2006, p. 151 (v. pp. 147-166), Si rimanda alla riflessione del secondo capitolo sui diritti delle fotografie di scena oggi: la durata dei diritti patrimoniali per 20 anni per le fotografie eseguite in un rapporto di lavoro subordinato: *supra*, par. 2.2.4.

⁹⁶ Contratto di distribuzione di *Il deserto rosso* tra Film Duemila e Cineriz, 1° ottobre 1963, p. 2, ACS, *Deserto Rosso* (1963), cit., p. 6 art. 5c. V. *Volume II. I documenti*, B.34.

del produttore. Si prevedeva infine che l'ufficio stampa della Cineriz programmasse il piano promozionale, in una seconda fase inviato alla produzione per l'approvazione, e che il corredo pubblicitario (manifesti, fotobuste, locandine) venisse organizzato e finanziato dal distributore e quindi restasse in suo possesso⁹⁷.

In conclusione, i contratti di distribuzione e di coproduzione relativi a *Il grido*, *L'avventura*, *La notte* e *Il deserto rosso* documentano la pertinenza alla casa di distribuzione dell'intero apparato pubblicitario, ad eccezione della pubblicità di produzione durante la lavorazione e della selezione preliminare, e provano altresì un ruolo centrale nei diversi contratti dell'elemento fotografico⁹⁸. I contratti precisano sfumature diverse di una stessa articolazione organizzativa: la casa di distribuzione veniva rifornita dalla produzione, che assumeva il professionista per realizzare la serie e copriva in un secondo momento le spese del lancio nazionale; e da quel momento organizzare il progetto promozionale era compito della società di distribuzione. Le fotografie propriamente di scena erano le prime ad essere richieste, nondimeno anche gli scatti di set erano esplicitamente domandati e utilizzati per creare una narrazione intorno al film. Il materiale fotografico veniva utilizzato sia per le fotobuste sia per la stampa. Entrambe le istituzioni che ruotavano attorno alla commercializzazione della pellicola erano dunque coinvolte nello sfruttamento delle fotografie che risultavano in quel momento il mezzo essenziale per diffondere e promuovere il film.

3.1.4 Strategie promozionali e divismo

È possibile poi approfondire alcune dei processi in cui è coinvolta la fotografia di scena degli anni Sessanta, in particolare una volta inserita nel progetto promozionale del distributore, attraverso i dati forniti dal piano promozionale e dai documenti amministrativi della già citata Cineriz, che si è occupata della distribuzione di *L'eclisse* e *Il deserto rosso*⁹⁹. Questi materiali

⁹⁷ Ivi, p. 8 artt. 8-10.

⁹⁸ Nel suo studio su sessualità e marketing cinematografico italiano dei decenni del dopoguerra, Francesco Di Chiara distingue e descrive analiticamente la pubblicità di produzione (svolta durante le riprese dalla casa di produzione), il lancio nazionale (realizzato dalla casa di distribuzione, pur a spese del produttore, immediatamente prima dell'uscita in sala) e il lancio d'esercizio insieme alla pubblicità di rinforzo (messi in atto dall'esercente in un rapporto più o meno attivo con il noleggiatore): cfr. Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano*, cit., pp. 38-54.

⁹⁹ Si veda a proposito l'articolo: Francesca Cantore, Andrea Minuz, *Il pubblico del film d'autore nell'Italia degli anni Sessanta. Uno studio delle strategie di comunicazione della Cineriz*, «Cinema e Storia», n. I, 2018, *Storia e storie delle audience in era globale* a cura di Mariagrazia Fanchi, Damiano Garofalo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018. Nel saggio si trova un'attenta analisi delle strategie di comunicazione della Cineriz nella distribuzione del film d'autore in Italia tra il 1955 e il 1965: sulla base del materiale conservato nel fondo del Centro Sperimentale di Cinematografia passa in rassegna le strategie di comunicazione sfruttate per diversi film, tra cui *L'eclisse* e *Il deserto rosso*.

mettono in luce le modalità effettive di utilizzo da parte della casa di distribuzione dell'apparato fotografico, e più in generale promozionale.

Il 1° dicembre 1961 Gigi De Santis, dirigente e responsabile dell'ufficio stampa della Cineriz, scrisse alla Telefoto e gli comunicò la restituzione di 4 serie di formato 18 x 24 cm relative a *L'eclisse*, ordinate per telefono alla signora Fischer (si sta rivolgendo alla già menzionata Madeleine Fischer), che non corrispondevano tuttavia ai numeri richiesti. Il rappresentante della casa di distribuzione sottolineava l'urgente necessità del materiale fotografico e comunicava che, se Telefoto avesse ritardato, si sarebbero rivolti alla casa produttrice. La lettera allega il numero dei negativi richiesti: 2 copie formato 21 x 27 cm per ogni oggetto. I numeri che indicano le fotografie selezionate, annotati a penna su due fogli, 44 sul primo e 24 sul successivo per un totale di 68 scatti, forniscono un'idea approssimativa dell'entità di una serie scelta in questi anni¹⁰⁰. Inoltre, la corrispondenza prova anche un contatto diretto tra l'ufficio di distribuzione e l'agenzia di fotografia di scena.

In un altro caso, l'Unitalia Film, l'Unione nazionale per la diffusione del film italiano all'estero, richiedeva, con una lettera del 16 aprile 1962 indirizzata a Interopa e Cineriz, ben 1.000 fotografie di *L'eclisse* in formato 18 x 24 cm, in vista della quindicesima edizione del Festival di Cannes¹⁰¹. La quantità di immagini è così significativa che rivela sicuramente un'importanza non secondaria della fotografia di scena in un'occasione centrale come quella festivaliera, e permette di ipotizzare un'ulteriore selezione da parte di Unitalia Film per i diversi impieghi all'interno dell'evento. Inoltre, altre corrispondenze che verranno esaminate insieme alle strategie delle case di distribuzione in conclusione a questa sezione, confermano una cernita aggiuntiva da parte degli esercenti e degli organizzatori degli eventi e, quindi, la composizione di diverse *serie scelte* a seconda dell'evento e del luogo di presentazione e ricezione.

È poi possibile verificare le tappe e i diversi soggetti, coinvolti nella gestione della fotografia di scena all'interno dell'attività promozionale per il film, anche nel fascicolo della Cineriz

¹⁰⁰ Lettera di Gigi de Santis (Cineriz) a Telefoto e fogli manoscritti allegati, 1° dicembre 1961, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Biblioteca Luigi Chiarini (CSC), Fondo Cineriz, *L'eclisse*, cit. V. *Volume II. I documenti*, B.28.

¹⁰¹ Lettera di Unitalia Film a Interopa e Cineriz, 16 aprile 1962, CSC, Fondo Cineriz, *L'eclisse*, cit.

Fondata nell'aprile 1950 dall'Anica, al fine di sostenere la diffusione del cinema italiano all'estero, l'Unitalia Film (Unione nazionale per la diffusione del film italiano all'estero) organizzava e curava la partecipazione dei film italiani ai festival internazionali. L'attività di organizzazione era affiancata da lavoro editoriale, nelle sue competenze rientrava anche la produzione di *brochure* realizzate appositamente per i festival, oltre che la disposizione di un archivio biografico e fotografico per i giornali che richiedevano materiale informativo e illustrativo (nel biennio 1957-1958 erano oltre 600 i film schedati e di oltre 300 tra attori, attrici e registi si possedeva il materiale). Peraltro, Unitalia promuoveva anche appositi servizi fotografici per i maggiori giornali e giornalisti. Cfr. *Enti cinematografici e associazioni* in Gino Caserta, Alessandro Ferrau (a cura di), *Annuario del cinema italiano: 1957/58*, cit., 1958, pp. 27-29.

relativo a *Il deserto rosso*: all'interno di un'eterogenea strategia pubblicitaria, la corrispondenza dell'azienda fornisce ulteriori e più dettagliati indizi sulle dinamiche che inquadravano lo sfruttamento delle fotografie di scena. Come già evidenziato Telefoto è, come nel caso di *L'eclisse*, l'agenzia di riferimento, ma la corrispondenza con la Cineriz rivela alcuni problemi nella collaborazione. La lettera del 21 aprile 1964 da parte dell'ufficio stampa della casa di distribuzione, firmata da Gigi De Santis e indirizzata a Film Duemila, lamentava di aver ordinato da circa un mese a Telefoto le copie di una serie da loro scelta, e approvata dallo stesso Antonioni, ma di non aver ricevuto consegne dal fotografo. Chiedevano allora alla casa produttrice di intervenire presso la Telefoto per sistemare la questione. Infine, era stata allegata la serie scelta per la pubblicità: si tratta di un foglio con indicati numeri che vanno dal 98 al 5415 per un totale di 65 foto¹⁰². La quantità di fotografie scelta è simile a quella di *L'eclisse* e consolida l'idea sull'entità di scatti che faceva parte di una serie scelta in questi anni.

Diversi altri esempi testimoniano la centralità della serie fotografica all'interno delle corrispondenze interne, tra l'agenzia centrale e le sedi locali, e con soggetti esterni, come case di distribuzione estere, esercizi e festival. Innanzitutto, la lettera di Unitalia Film (Roma, 13 agosto 1964): come per *L'eclisse* in occasione di Cannes, l'associazione domandava a Cineriz e a Film Duemila materiale promozionale in vista della partecipazione del film al Festival di Venezia. Unitalia Film chiede allora ben 1200 foto di scena 18 x 24 cm, oltre che manifesti (4 a 2 fogli e 2 a 4 fogli), 10 *brochure*, 5 locandine, 5 fotobuste. Anche in questo caso la quantità di prodotti richiesta è consistente e ancora affine a quella di *L'eclisse*: la fotografia di scena era considerata un importante veicolo promozionale all'interno di un grande festival e veniva dunque operata una seconda selezione¹⁰³.

Queste corrispondenze certificano quindi una costante mediazione, a seconda dei veicoli, dei contesti e dei diversi soggetti coinvolti, della serie di scena che lo spettatore avrebbe potuto fruire; così come evidenziano un non trascurabile sistema di organizzazione del materiale fotografico promozionale da parte di Cineriz. Percorrere rapidamente ulteriori esempi all'interno delle corrispondenze del fascicolo conferma l'importanza dell'elemento fotografico nelle strategie della casa di distribuzione per la promozione del film nella stampa e nelle sale. Il 1° luglio 1964 il servizio interno dalla direzione generale ufficio stampa e pubblicità comunicava a tutte le agenzie di aver trasmesso 25 foto lucide del film che useranno per la

¹⁰² Lettera di Gigi De Santis a Film Duemila, 21 aprile 1964, CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, Materiale documentario, Flano, 1962-1965, Inventario 104758, FONDI 0000008339 (già citato per la lettera di Antonioni a Rizzoli). Per l'elenco delle foto scelte per la pubblicità allegato alla lettera di Gigi De Santis a Film Duemila: V. *Volume II. I documenti*, B.36.

¹⁰³ Lettera di Unitalia Film a Cineriz e Film Duemila, 13 agosto 1964, CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, cit.

pubblicità. Ancora, la lettera del 21 agosto 1964 inviata dall'Ufficio stampa e pubblicità e indirizzata nuovamente a Fischer di Telefoto: richiedeva i controtipi di *Il deserto rosso*. Si trovano numeri che vanno dal 168 al 4561 in ordine sparso per un totale di 40 esemplari. Il 12 agosto 1964, poi De Santis comunicava a Rizzoli Press che sono stati a loro inviati 42 «colori» dal film *Il deserto rosso*. Erano probabilmente di scatti a colori da utilizzare nella stampa periodica. Libraire Larousse il 6 novembre 1964 richiedeva, per illustrare un articolo, qualche «*ektachromes*» di scene del film. A penna è annotato: «1° piano monica vitti, foto stabilimenti ecc. spedite il 16/11/64». Jean Billon del «*service iconographique*» della Librairie Larousse chiede il 19 novembre 1964 il materiale a colori, avendo già ricevuto quelli in bianco e nero. Ma un'altra lettera della Librairie Larousse, datata 8 dicembre 1964, ringraziava per i documenti a colori del film e constatava che gli *ektachromes* erano arrivati troppo tardi per poterli utilizzare e che pertanto li restituiscono¹⁰⁴.

La filiale di Genova inviò alla direzione generale ufficio stampa e pubblicità il preventivo del 18 novembre 1964 per il lancio pubblicitario di *Il deserto rosso* per il Cinema Astor di Genova: le spese erano a carico di Cineriz, che poi avrebbe avuto una parte delle entrate dell' esercente. Oltre a svariati affissi e locandine, si prevedevano anche 2 fotobuste. Ancora, Ottorino Moresco della Federiz comunicava che per alcuni clienti esteri aveva bisogno di una serie di diapositive, ma la Telefoto possedeva solo negativi e chiedeva di recuperarli presso le riviste a cui sono stati inviati («Roma, li 10 novembre 1964»). Sul retro un laconico scritto a penna rossa ricordava che le riviste non potevano essere la fonte per il materiale pubblicitario del produttore, ma soltanto la destinazione in quanto foto e manoscritti pubblicati non si restituivano¹⁰⁵.

In conclusione, i fascicoli Cineriz di *L'eclisse* e *Il deserto rosso* offrono informazioni chiave relative alle prassi di utilizzo della fotografia di scena da parte del distributore: nonostante l'altalenante riconoscimento del fotografo di scena, l'apparato fotografico da lui prodotto rivestiva un ruolo centrale nelle pratiche promozionali per la promozione del film e dimostra di essere stato un aspetto essenziale nelle corrispondenze dell'azienda. I rapporti tra agenzie di scena e case di distribuzione non erano sempre totalmente consolidati ed efficaci, anche per la

¹⁰⁴ Ektachrome è la pellicola fotografica invertibile a colori della Kodak, consente di ottenere diapositive a colori da proiezione e da queste stampe a colori su carta. Disponibile nei formati 135, 828, 127, 120, 620, e molto più rapida della Kodachrome ed e permette un risultato di alta qualità nella stampa *offset* a colori delle riviste: Collezione Giorgio Stagni, *La fotografia a colori con pellicola Kodachrome - Ektachrome - Kodacolor*, Milano, Kodak, 1960, pp. 2-3 <http://www.stagniweb.it/foto6.asp?File=okodak&InizioI=1&RigheI=50&Col=3>; Elsa Thyss, *Etude de l'effet de quelques solvants sur des films inversibles couleur des années 1950 Kodak Ektachrome 6101 (lumière du jour) et 6102 (lumière artificielle)*, «Support/Tracé», n. 17, 2017.

¹⁰⁵ Per tutte queste corrispondenze cfr. CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, cit.

molteplicità di utilizzi del materiale. Gli scatti di scena non venivano solamente inviati alla stampa, ma erano anche deputati a celebrare eventi come la prima nazionale e la presentazione nei circuiti dei festival. La quantità di fotografie spedite era elevata e testimonia la rilevanza dello scatto di scena nei luoghi di fruizione, sulla *soglia* del film, così come la varietà ed eterogeneità del materiale fotografico che veniva selezionato da diverse istituzioni e contesti. I processi della filiera cinematografica, tra produzione, distribuzione ed esercenti, mettono in luce la rilevanza che avevano assunto le immagini del fuori scena e la pervasività delle fotografie. Ulteriori documenti tracciano infine le strategie messe in atto dai soggetti interessati, in particolare gli uffici stampa delle case di distribuzione, per la promozione del film, e in che modo queste coinvolgessero la fotografia di scena. Lo scatto sul set come strumento pubblicitario (dove è posto in relazione con altre immagini, testi, pratiche e immaginari) dimostra, per i film di Antonioni degli anni Cinquanta e Sessanta, di inserirsi in strategie diversificate, che includevano una molteplicità di pubblici attraverso linguaggi diversi: dall'attrazione per pratiche supposte "intellettuali" all'adattamento popolare dei contenuti antonioniani. Soprattutto, se da una parte emerge la centralità del nome e del prestigio elitario del regista-autore, dall'altra risulta costante l'attenzione verso gli attori, e in particolare le attrici sempre protagoniste delle pellicole del regista, come personaggi e come elemento d'attrattiva per il pubblico. Stephen Gundle individua nel Dopoguerra fino agli anni Sessanta due modelli di promozione del film: quello all'americana, con elementi di richiamo sensazionalistici e un target popolare, e quello autoriale, rivolto alla borghesia con prestigiosi eventi mondani, occasioni d'approfondimento e materiali di pregio¹⁰⁶. La promozione dei film di Antonioni attraverso la fotografia di scena rispecchia la commistione di elementi di entrambi i modelli nella pubblicità cinematografica del periodo.

Già nel fascicolo relativo alle fotografie di *Cronaca di un amore* conservato all'Archivio Michelangelo Antonioni, l'attrice protagonista del film risulta il soggetto privilegiato di molte immagini, alcune delle quali sono peraltro ritratti dell'attrice in fuori scena. La quantità di scatti dedicati a Lucia Bosè ne testimonia infatti la centralità all'interno delle logiche promozionali, in veste di personalità capace di attrarre il pubblico. Non a caso la stessa produzione aveva richiesto la sua presenza nel cast: avere "un nome" avrebbe potuto giovare al successo della pellicola¹⁰⁷. Inoltre, l'apparato fotografico riflette anche la consapevolezza di Antonioni

¹⁰⁶ Cfr. Stephen Gundle, *'We Have Everything to Learn from the Americans': Film Promotion, Product Placement and Consumer Culture in Italy, 1945-1965*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», cit.

¹⁰⁷ Elena Dagrada, *Contro il Neorealismo? Michelangelo Antonioni e La signora senza camelie*, in Lucia Cardone, Sandra Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, p. 131.

rispetto alla pervasività dell'immagine fotografica e la sua integrazione nel sistema produttivo cinematografico, di cui fa mostra nel film stesso. In una pellicola la cui vocazione metalinguistica è dichiarata, perché racconta il cinema italiano dell'epoca ed evoca costantemente un gioco di *mise en abîme* della messa in scena, appare significativa questa reiterata rappresentazione di Bosè nella serie fotografica, che richiama per l'appunto le stesse vicende esistenziali della protagonista Clara. L'attrice improvvisata, *scoperta* in un negozio di stoffe da un produttore, è infatti considerata prima di tutto un soggetto da fotografare: «Clara lei è bella, e finora non hanno fatto altro che fotografare la sua bellezza» constata l'attore Lodi (Alain Cuny) quando lei gli confessa tutta la sua delusione per la propria carriera e vita personale. Un'immagine che campeggia sensuale sulla copertina di «Hollywood», oppure si *specchia* nelle fotografie delle attrici nel bar fuori dalla sala, e non coincide con Clara stessa, che per tutto il corso del film si interroga smarrita su quale identità le appartenga davvero. Il film si conclude non a caso proprio con il *flash* dei fotografi: questi inchiodano l'attrice interpretata da Lucia Bosé nell'immagine stereotipata della diva, della bella attrice popolare, mentre la donna si arrende trasformando il proprio sconforto, il pianto, in un sorriso fotogenico. Si veda poi la stessa centralità attoriale nei materiali relativi a *Il grido*: alcune delle fotografie di formato 18 x 24 cm conservate presso l'Archivio Antonioni sono accompagnate da fogli dattiloscritti che descrivono le scene in chiave promozionale, probabilmente indicazioni per le didascalie che le dovevano accompagnare nella stampa. Al centro di queste brevi annotazioni sono poste le figure divistiche, *in primis* Alida Valli, di cui si sottolinea il ritorno sullo schermo dopo *Senso*. Allo stesso modo i testi si soffermano anche sugli altri attori: Lynn Shaw, Betsy Blair, Steve Cochran, Gabriella Pallotta e Dorian Gray sono descritti attraverso note sulla carriera pregressa, particolari del loro aspetto, curiosità e pettegolezzi. Ad esempio: «Alida invernale (e inedita). Vi presentiamo un'Alida invernale, col cappuccio di lana. Lungo il Po, dove sta girando un film, questa Alida, sullo sfondo di un paesaggio spoglio, di fine d'anno, è certamente inedita. (DIAL PRESS)», oppure: «Lyn Shaw, la bella attrice inglese che sta girando "Il grido" di Antonioni, si è lasciata ritrarre insieme al suo fedelissimo lupo. Così - appare evidente - sono in due ad essere straordinariamente fotogenici. Anche perché l'affezionato compagno di Lyn Shaw sa bene posare innanzi l'obiettivo fotografico»¹⁰⁸. Queste note, che avrebbero probabilmente dovuto accompagnare le fotografie nella stampa, suggeriscono il ruolo cruciale delle figure attoriali all'interno della stessa serie fotografica di scena e dello sfruttamento della loro immagine nella cronaca mondana. Un elemento che Enrico Appetito,

¹⁰⁸ Si trovano nel fascicolo: AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il grido*, sottoserie Fotografie, b. 6A/13, fasc. 1.

nella serie realizzata sul set di *L'avventura*, non avrebbe tardato a mettere al centro della scena insieme a Monica Vitti, come si vedrà nel capitolo quarto.

Questi dettagli esemplari, come le didascalie a corredo degli scatti e la scelta dei soggetti, testimoniano che le figure attoriali erano intese come fulcro del discorso promozionale. I film degli anni Sessanta esaminati dimostrano poi di aver sfruttato un apparato promozionale intermediale, grazie alla consapevolezza e affermazione delle case di produzione/distribuzione italiane che ruotavano attorno a figure imprenditoriali che si muovevano tra editoria e cinema, come Cino Del Duca e Rizzoli: la Cino Del Duca per *L'avventura* e Cineriz per *L'eclisse* e *Il deserto rosso*.

Cino Del Duca era, come il già citato Rizzoli (figura chiave per *La dolce vita*), un personaggio di primo piano dell'editoria periodica. In particolare, dopo i successi nel romanzo popolare e nella stampa per ragazzi negli anni Trenta, dalla fine della Seconda guerra mondiale con le sue diverse società si era specializzato sia in Francia sia in Italia nella stampa cosiddetta "femminile", sfruttando l'approccio scandalistico e lanciando il fotoromanzo¹⁰⁹. La sua casa di produzione cinematografica, fondata nel 1953, aveva una sede in Francia e una in Italia: a Roma era presieduta da Amato Pennasillico, azionista della società editoriale di Del Duca¹¹⁰. L'interesse significativo per la fotografia di scena di *L'avventura* in termini di spesa, ma anche in relazione alla pervasività delle immagini del film nella stampa periodica italiana a partire dal subentro di Del Duca insieme a Lyre nel gennaio 1960 (come si vedrà nel quarto capitolo dedicato a *L'avventura*), possono essere ricondotti quindi a una precisa strategia: alla consapevolezza cioè del sempre più stretto legame tra i diversi media nell'industria culturale, in particolare nell'orizzonte popolare¹¹¹.

Si consideri infine nel consuntivo di *L'avventura* la voce n. 123 relativa a «edizione libro» per un totale di 439.300 lire: si può verosimilmente ipotizzare che corrisponda alla prima edizione della sceneggiatura edita da Cappelli. L'ipotesi avvalorata innanzitutto l'immediata vocazione intermediale della promozione del film¹¹². Inoltre testimonia una variegata strategia promozionale, che corrisponde come si vedrà nell'esame della promozione di *L'eclisse* e *Il deserto rosso* alla stesso modello di quella attuata da Cineriz, un'impronta tesa ad attirare diversi segmenti di pubblico come ben sottolinea Francesco Di Chiara: «Il volume curato da

¹⁰⁹ Cfr. Isabelle Antonutti, *Cino Del Duca. Un editore tra Italia e Francia*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

¹¹⁰ Ivi, p. 99-100

¹¹¹ Per gli esempi di articoli prima dell'uscita in sala di *L'avventura*: *infra*, par. 4.1.

¹¹² Consuntivo di *L'avventura* prodotto da Cino Del Duca, 7 gennaio 1961, ACS, *L'avventura L'isola* (1959-1962), cit., voce n. 123 in *XII Spese varie: di preparazione*. Si fa riferimento a: Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, introduzione di Tommaso Chiaretti, collana a cura di Renzi Renzo, Bologna, Cappelli, 1960 (seconda edizione: 1977).

Chiaretti, rivolto a un pubblico più sofisticato, svolge così una funzione complementare ai due fotoromanzi in lingua italiana e francese pubblicati rispettivamente nelle testate di Del Duca «Cineintimità» e «Selection Nous Deux» che adattano il soggetto del film ai gusti, alla sensibilità e all'orizzonte di lettura del pubblico popolare»¹¹³. Lo stesso Cino Del Duca sfrutta dunque anche il suo apparato editoriale, inserendo *L'avventura* nelle sue collane di fotoromanzi, appiattendolo sullo schema di una riduzione popolare su cui si ritornerà nell'analisi della brochure di Unitalia Film nel quarto capitolo¹¹⁴.

Il doppio binario, cinematografico ed editoriale (ma anche popolare e preteso colto), di Cino Del Duca richiama il sistema promozionale della casa di distribuzione di Rizzoli. Il piano del lancio nazionale conservato all'interno del fascicolo di Cineriz relativo a *L'eclisse* mostra la centralità della stampa popolare all'interno delle strategie promozionali. Il documento, datato 27 marzo 1962, rivela che oltre all'affissione dei manifesti, un veicolo nodale di promozione erano proprio i giornali: in «Oggi», «L'Europeo» e «Annabella» erano previste inserzioni su due colonne per annunciare la programmazione del film nel corso di due settimane¹¹⁵. Inoltre, spicca in questo progetto, l'attenzione alla buona riuscita della prima a Milano del 12 aprile 1962, organizzata con estrema cura. Minuz e Cantore evidenziano nel loro studio l'importanza della prima e degli eventi di gala nelle strategie di promozione dei film di Antonioni e Fellini da parte della Cineriz che faceva dell'evento un rituale sociale, l'occasione di consolidare una «moda culturale propria dell'alta borghesia» capace di ridefinire un segmento di pubblico¹¹⁶. A questo proposito ricordano anche il consiglio, per accogliere gli spettatori di *L'eclisse*, d'inserire negli atri dei cinema le recensioni di autori come Italo Calvino e Franco Fortini, in modo da ricondurre la visione dei film di Antonioni all'interno delle pratiche intellettuali della nuova borghesia¹¹⁷. Per quanto riguarda la prima milanese, oltre a pianificare gli inviti e la consegna dei biglietti riservati a figure come (tra gli altri) Alberto Mondadori, Valentino Bompiani, Giorgio Strehler, Elio Vittorini, la casa di distribuzione si prodigò anche a

¹¹³ Francesco Di Chiara, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, cit., p. 53.

¹¹⁴ *Infra*, 4.3.1, dove si fa riferimento alle riflessioni di: Marco Muscolino, *Antonioni e l'amorosa menzogna*, in Gianni Amelio presenta: *lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, catalogo della mostra (a cura di: Amelio Gianni e Alovisio Silvio, Torino, Archivio di Stato, 2007) a cura di Morreale Emiliano, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, 2007; Leonardo Quaresima, *L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo* in Aberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Milano, Il Castoro, 2015.

¹¹⁵ Piano del lancio nazionale di *L'eclisse*, prodotto da Cineriz, 27 marzo 1962, CSC, Fondo Cineriz, *L'eclisse*, cit. v. *Volume II. I documenti*, B.30.

¹¹⁶ Francesca Cantore, Andrea Minuz, *Il pubblico del film d'autore nell'Italia degli anni Sessanta. Uno studio delle strategie di comunicazione della Cineriz*, cit., pp. 48-55 («moda culturale propria dell'alta borghesia»: p. 54).

¹¹⁷ *Ivi*, p. 55.

organizzare un efficace apparato fotografico destinato ad allestire l'esercizio¹¹⁸. A proposito degli addobbi di sala, infatti, una lettera del 14 marzo 1962 rivela che De Santis inviò al corrispondente di Milano delle serie fotografiche destinate alla promozione presso l' esercente d'essai: «con plico a parte ti ho spedito una serie di n. 59 foto lucide ed un'altra serie di n. 15 foto formato 40 x 30 che darai per l'addobbo al Mignon di cui il signor Tamaro mi parlò a Roma»¹¹⁹. Da tutti i documenti Cineriz analizzati emerge come la fotografia di scena fosse parte integrante della vita del film; la visione della serie fotografica costituiva un elemento costante della fruizione di *L'eclisse* nonostante i contesti diversi: dalla stampa, alla prima milanese al Mignon, passando per il Festival di Cannes.

Il piano promozionale della Cineriz per *Il deserto rosso*, conservato come nel caso di *L'eclisse* presso il fondo della casa di distribuzione alla Biblioteca Luigi Chiarini del Centro sperimentale di cinematografia, propone ulteriori dettagli delle modalità con cui la casa di distribuzione ha effettivamente organizzato la promozione e utilizzato il materiale di scatti a disposizione. La lettera di Antonioni, analizzata nel primo paragrafo, testimonia l'interesse e l'intervento diretto del regista nel piano promozionale, in particolare per quanto riguarda l'apparato fotografico, e attesta l'importanza strategica della partecipazione dell'editore Rizzoli nella produzione e distribuzione del film. Infine, documenta la rilevanza dello strumento iconografico per veicolare un film come *Il deserto rosso* e il suo uso innovativo del colore¹²⁰.

Il programma di promozione della casa di distribuzione dimostra, ancor più degli accordi tra produttore e distributore, la volontà di mettere al centro queste istanze e rivela la pervasività della fotografia di scena all'interno del contesto di ricezione del film. Il piano per il lancio nazionale, a carico del produttore, è datato 21 ottobre 1964 e ha allegato un preventivo di massima. La promozione del film sfruttava un apparato ampio e variegato: la lista spaziava da flani e slogan affissi nelle città in cui è in programma a pubblicità luminosa nelle edicole, da locandine nei negozi e nelle cabine telefoniche a serate di gala e proiezioni per «scrittori e medici», passando per un articolo firmato da Alberto Moravia da diffondere all'estero, fino ad arrivare agli striscioni a bordo campo durante le partite di calcio trasmesse in televisione. Per quanto riguarda lo strumento fotografico, il programma prevedeva 2.000.000 lire investite negli addobbi presso i cinema, 50.000 lire impiegate nella realizzazione di una vetrina di piazza Barberini allestita con «fotomontaggi», ma anche la promozione attraverso la stampa coinvolgeva la fotografia di scena: erano previste inserzioni a due o tre colonne su settimanali

¹¹⁸ Appunti annotati a mano e in fogli dattiloscritti in CSC, Fondo Cineriz, *L'eclisse*, cit.

¹¹⁹ Lettera di Gigi De Santis a Cineriz Milano, 14 marzo, 1962 in CSC, Fondo Cineriz, *L'eclisse*, cit.

¹²⁰ Un'analisi della lettera è presente a inizio capitolo: *supra*, par. 3.1.

Rizzoli per la durata di due settimane. La Film Duemila approvò il piano ad eccezione di quest'ultima voce e delle serate di gala, ma in ogni caso il progetto per promuovere il film all'uscita teneva in grande considerazione l'apparato fotografico¹²¹.

Un ulteriore significativo esempio di utilizzo del materiale fotografico è testimoniato dalla comunicazione dell'11 settembre 1964: la Cineriz di Torino informa De Santis sulla distribuzione, come da accordi, di 10.000 copie del giornalino «48 ORE» dedicato al film di Antonioni per il pubblico «in uscita dai cinema, night clubs, teatri, alberghi, bar, ristoranti», allegando le copie di questa sorta di brochure. Il testo dell'opuscolo è una presentazione del film e del regista. La didascalia alle fotografie «Venezia Telefoto esclusiva per 48 ore Torino» cita finalmente l'agenzia, proponendo il suo servizio come un'esclusiva. Lo scatto in prima pagina immortalava Monica Vitti, Carlo Chionetti e Michelangelo Antonioni al Festival di Venezia. Nei fogli successivi, le fotografie di scena collocano Giuliana sempre al centro del discorso: la protagonista sconvolta, appena uscita dall'auto sul molo di Ravenna, con Corrado alle spalle; la donna seduta tra le palle di vetro; quindi mentre abbraccia il figlio accanto al letto e, infine, in compagnia al protagonista maschile interpretato da Harris¹²².

Anche le corrispondenze posteriori rispetto all'uscita del film, presentato a Venezia il 7 settembre 1964, forniscono indizi della centralità di Monica Vitti. Un'altra nota all'Ufficio stampa dell'Ufficio distribuzione estero in data 9 dicembre 1964 rivela che in una lettera in francese del 5 dicembre, spedita dalla Sandrew Biografena tramite il suo rappresentante Fred Kremen, si chiedono dei «fotocolor» per il lancio del film in Svezia. Loro hanno contattato la Telefoto e la Francoriz, ma l'esito è stato negativo. Kremen comunica che hanno visto dalla Francoriz più di 20 *ektachromes* ma di qualità mediocre e che ne ha tenuti e inviati 7 a Stoccolma per non perdere tempo: non sono numerati, quindi gli risulta difficile comunicare quali ha scelto. È comunque certo che questi *ektachromes* non saranno sufficienti, in quanto «il manque sourtout des gros plan de Monica Vitti»: come per gli scatti inviati alla Librairie Larousse, il volto dell'attrice veniva menzionato quale strumento fondamentale per promuovere il film. Chiede dunque i 20 *ektachromes* che Moresco, dell'ufficio stampa della Federiz, gli aveva promesso nella lettera del 2 novembre¹²³. Queste corrispondenze testimoniano difficoltà e intoppi nei rapporti con l'agenzia che, nonostante la loro crescente centralità degli studi di

¹²¹ Piano per il lancio nazionale di *Il deserto rosso* a firma di Gigi De Santis (Cineriz), 21 ottobre 1964, CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, cit. V. *Volume II. I documenti*, B.35.

¹²² Lettera di Cineriz Distribuzione Agenzia di Torino a Gigi De Santis, 11 settembre 1964 e «48 ore» allegato, 10 settembre 1964, p. 1-2, CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, cit. Per il giornalino «48 ore» allegato: v. *Volume II. I documenti*, B.37.

¹²³ Per tutte queste corrispondenze cfr. CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, cit.

fotografia di scena per la promozione del film, non aveva ancora del tutto consolidato le prassi nei rapporti con distributore, produttore e stampa; ma soprattutto mettono al centro il volto dell'attrice come elemento imprescindibile per il film e la sua promozione. Il prestigio di Monica Vitti percorre la corrispondenza della Cineriz: l'essenzialità dell'attrice è provata non soltanto dalla frequente richiesta di primi piani, ma anche da ulteriori strategie promozionali. Una lettera di Film Réclame del 19 ottobre 1964 indirizzata a De Santis gli propone la preparazione di una serata di gala per l'uscita a Milano del film: un «défilée di alta moda» con una collezione ispirata al film. Al termine di questa sfilata, si programma «un omaggio vistoso di profumi francesi “Givenchy”» a Monica Vitti. Come già visto per *L'eclisse*, gli eventi mondani che coinvolgevano il film testimoniano una precisa strategia di costruzione del «prestigio culturale» del film presso il pubblico altoborghese o intellettuale (o pretende tale)¹²⁴. L'attrice era collocata però in questo evento all'interno di un divismo tradizionale in cui i gusti di consumo, il fascino e l'eleganza sono elementi decisivi. Un altro caso è una lettera alla redazione di «Madame» in cui si domandava alla protagonista del film di lasciare una dedica in tedesco per i lettori della rivista, da apporre a due fotografie spedite dalla redazione stessa¹²⁵. Il ruolo che emerge da questi documenti amministrativi è allora anche in questo caso vicino a quello della star ammaliante, il cui volto fotografato è una sorta di feticcio e garanzia di successo, seppur, come già sottolineato e come si approfondirà nel capitolo presente e in quello successivo, Monica Vitti rappresenti paradossalmente proprio quel modello problematico di star che ne mette in crisi il paradigma negli anni Sessanta.

Un cenno almeno meriterebbe il materiale promozionale di *Blow-up*, pellicola che si colloca altrove e quasi in un'altra epoca rispetto alle precedenti di Antonioni, permeata peraltro sia nel filmico sia nella produzione dal contesto della fotografia di moda della *Swinging London*¹²⁶. La serie scelta dalla MGM conta 91 fotografie, la maggior parte scattate da Evans, ma alcune attribuite anche a Secchiaroli¹²⁷. È stata pubblicata nel fondamentale catalogo a cura di Walter Moser e Klaus Albrecht Schröder della mostra *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography* organizzata dall'Albertina Museum (Vienna, 2014) e poi riproposta in diverse

¹²⁴ Cfr. Francesca Cantore, Andrea Minuz, *Il pubblico del film d'autore nell'Italia degli anni Sessanta. Uno studio delle strategie di comunicazione della Cineriz*, cit., p. 53.

¹²⁵ La dedica è: «Meine herzlichsten grüße an die Leserinnen und Leser von Madame». A penna sotto alla lettera è scritto: «spedite le foto firmate il 16/11/64». Lettera di Film Réclame indirizzata a De Santis, 19 ottobre 1964 e lettera di «Madame» a Cineriz, CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, Materiale documentario, Flano, 1962-1965, Inventario 104758, FONDI 0000008339.

¹²⁶ Su questo tema si approfondisce in par. 3.3.1.

¹²⁷ Roland Fischer-Briand, *This side of the screen. Catalogue Raisonné of the Press Stills Published for Michelangelo Antonioni's Blow-Up*, cit. Il catalogo fornisce la riproduzione completa della serie scelta.

città europee¹²⁸. Osservando questa selezione emergono alcuni temi centrali: innanzitutto il *flirt* tra Jane e Thomas, ossia il momento in cui la donna cerca di recuperare i negativi nello studio del fotografo; quindi le modelle, in un caso anche rimesse in posa (bu-40), e in particolare lo *shooting* a Verushka; poi Thomas con la macchina fotografica; infine, le sequenze del parco e degli ingrandimenti. È interessante notare anche la scelta inedita dell'*MGM Exhibitors' Manual*, «a movie industry publication for marketing movies», che invece di utilizzare fotografie scattate sul set offriva una serie di «mystery images» per la stampa da usare nelle loro «puzzle pages»¹²⁹. Company indaga l'apparato pubblicitario, poster, fotobuste e interventi nella stampa, e constata in generale un certo scarto rispetto a *Blow-up* stesso: l'impianto promozionale suggeriva un film molto più accessibile e appetibile a un pubblico di massa rispetto a quello che effettivamente rappresenta; il disorientamento dello sguardo della pellicola cinematografica lascia cioè il posto alla pura rappresentazione dei «groovy, swinging sixties»¹³⁰. Non a caso, conclude lo studioso, il film fu l'unico di Antonioni a ottenere un successo considerevole anche dal punto di vista commerciale.

Più in generale, la serie fotografico-promozionale dialoga su diversi piani con *Blow-up* in quanto film costruito sulla fotografia: sia intesa come veicolo di una particolare rappresentazione legata al contesto della *fashion photography* degli anni Sessanta, sia nel confronto con le singole sequenze filmiche (come si vedrà nel paragrafo 3.3 di questo capitolo, dedicato alla fotografia di scena della pellicola londinese).

In conclusione, anche la pubblicità fotografica per questo film, distante per il contesto produttivo e le strategie distributive rispetto ai film degli anni Cinquanta e della Tetralogia, oscilla tra la riduzione popolare e il richiamo ai raffinati contenuti del film e al prestigio del suo autore.

¹²⁸ *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, catalogo della mostra a cura di Klaus Albrecht Schröder, Walter Moser, cit. La mostra in questione con il relativo catalogo realizza una riflessione completa e fondamentale sulla fotografia in *Blow-up* e intorno al film. L'esposizione ha toccato altre tappe europee: Winterthur (Fotomuseum, 13/09/14-30/11/14) e Berlino (C/O, 13/12/14-15/04/15).

Cfr. <https://www.albertina.at/en/exhibitions/blow-up/>;

https://www.fotomuseum.ch/en/explore/exhibitions/21667_blow_up_antonionis_film_classic_and_photography;

<https://www.co-berlin.org/en/blow>.

Lo studio di Moser all'interno del catalogo è tradotto nell'altro fondamentale volume: AA.VV., *Io sono il fotografo*, cit. in *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*.

¹²⁹ Roland Fischer-Briand, *This side of the screen. Catalogue Raisonné of the Press Stills Published for Michelangelo Antonioni's Blow-Up*, cit.

¹³⁰ David Company, *Photography and Cinema*, Londra, Reaktion Books Ltd, 2008, p. 118; David Company, *From Ecstasy to Agony: the Fashion Shoot in Cinema*, «Aperture», primavera 2008, pp. 44-46.

3.2 La fotografia di scena e la produzione di *immaginari*: il paratesto negozia la ricezione di *Il deserto rosso*

Nella sezione precedente i set di Antonioni sono stati l'occasione di confermare e approfondire alcuni elementi chiave della fotografia di scena rintracciati nel secondo capitolo: la prassi del mestiere e il suo altalenante riconoscimento, il ruolo promozionale dello scatto e la sua organizzazione pratica e strategica, l'importanza della legittimazione da parte – e della relazione con – regista, attori, troupe e società di produzione e distribuzione. Come si vedrà, *Il deserto rosso* rappresenta l'occasione di esaminare i linguaggi della fotografia di scena del periodo, in particolare il rapporto agli *immaginari* dello spettatore e alla narrazione sull'attore, attraverso due tipologie chiave di fotografia di scena per quanto riguarda la negoziazione di un repertorio di immagini più o meno autonomo rispetto al film: lo *special* e gli scatti di scene eliminate. La stampa periodica risulta poi il territorio privilegiato in cui interpretare la ricezione del film e gli orizzonti culturali ad esso connessi attraverso la fotografia di scena.

3.2.1 Gli *special* circondano il film

Rispetto alla serie ufficiale, il lavoro dei fotoreporter sul set costituisce un elemento rilevante e diverso dell'apparato fotografico di *Il deserto rosso*. Il film del 1964 è infatti un esempio chiave per rilevare quanto lo *special* potesse essere importante: il materiale documentario testimonia diversi di questi interventi. Antonioni stesso con la sua lettera a Rizzoli auspicava di fatto una presenza capillare della fotografia di scena di *Il deserto rosso* nel “regno” editoriale dell'imprenditore. Si può supporre che la volontà di Antonioni di trarre tutto il possibile beneficio dall'apparato di riviste di Rizzoli, e non solo, condizionò la prolifica attività dei fotoreporter nelle location di *Il deserto rosso*. I servizi brevi brevettati in Italia da Praturlon, come già esaminato nel secondo capitolo, nutrivano già da diversi anni le pagine delle riviste generaliste¹³¹. In nessuna delle pellicole antonioniane del periodo, il materiale rivela una pari quantità di *special photographer* sul set. Come certificano i timbri dell'Archivio Michelangelo Antonioni, durante la lavorazione hanno infatti fatto incursioni l'Italy's News Photos, l'Agenzia Pierluigi, riviste come «Grazia», con il reporter Angelo Cozzi, ed «Epoca», attraverso l'obiettivo di Walter Mori. In questi ultimi casi il timbro reca direttamente il nome del periodico «Tutti i diritti riservati Grazia», o di «Epoca», sui fogli conservati presso l'Archivio. Sono presenti anche dei fogli di provini: 6 riportano sul retro il timbro «Foto Angelo

¹³¹ Sugli *special* si veda l'introduzione al par. 2.1.1.

Cozzi»¹³². «Epoca» e «Grazia» non erano peraltro di Rizzoli ma erano riviste di punta di Mondadori¹³³. Questi dati evidenziano il valore e la pervasività dello *special*.

Lo *special* di Mori, in particolare, è ben documentato e rappresenta un caso emblematico. Le stampe marchiate dal fotografo immortalano in parte Monica Vitti all'interno dell'appartamento di Giuliana insieme al bambino, ma soprattutto collocano l'attrice e Michelangelo Antonioni sullo sfondo del molo ricoperto di nebbia o delle fabbriche ravvenati: pongono cioè la coppia iconica della tetralogia all'interno dello stesso immaginario del film. Si prendano ad esempio gli scatti collocati davanti al corpo industriale (4-7 del fascicolo 5 Busta 6A/54, stampe 30 x 24 cm su carta lucida, v. figg. 1a, 1b): si tratta di scatti di set perché Antonioni è presente, ma si camuffano da fotografie di scena¹³⁴. Infatti, Vitti ed Antonioni non sono al lavoro, ma in posa davanti all'obiettivo, abitando il *luogo* del film.



Figg. 1a, 1b Stampe 30 x 24 con timbro Epoca, fotografie di Walter Mori, *special*: Monica Vitti e Michelangelo Antonioni sul set di Ravenna, AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, b. 6A/54, fasc. 5, n. 4 fronte retro

Il bianco e nero è l'elemento che distingue gli scatti dalla *scena* e in qualche modo la *reinquadra* da un'altra prospettiva, così come la costruzione artificiosa li differenzia da estemporanee incursioni nelle pause dal set con ritratti spontanei e curiosi. Il fuori scena come parte di uno *special* non è in questo caso una cronaca della vita sul set, ma una composizione studiata. I tubi contorti prima, e lunghe torri di lavorazione poi, che insieme a solitari pini marittimi fanno da

¹³² AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, cit. V. tab. 9.

¹³³ Cfr. AA.VV., *Album Mondadori 1907/2007*, Milano, A. Mondadori, 2007. Per un approfondimento sulla rivista «Epoca» e il ruolo della fotografia di cronaca nella stessa si veda: Raffaele De Berti, *La fotografia di cronaca alla fine degli anni Sessanta: il caso di «Epoca»*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, Silvana Editoriale, 2020.

¹³⁴ Stampe 30 x 24 cm con timbro «Epoca. Fotografie di Walter Mori», parti dello *special*: Monica Vitti e Michelangelo Antonioni sul set di Ravenna, AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, b. 6A/54, fasc. 5, n. 4-7. V. figg. 1a e 1b e v. *Volume II. I documenti*, B.38 per il servizio completo.

sfondo in questa serie, richiamano l'inizio della sequenza conclusiva del film: un'inquadratura inclinata dal basso verso l'alto che anticipa il momento in cui Giuliana e il figlio tornano nello spazio intorno alla fabbrica. Più in generale, il paesaggio rappresentato nello *special* evoca genericamente la zona industriale di Ravenna, protagonista già della sequenza d'apertura, e in particolare dei titoli di testa: lo stesso spaccato delle lunghe colonne conclude la prima panoramica che ha inizio dai pini marittimi durante i *credits*, poi seguita da altre inquadrature fisse, panoramiche su ciminiere e dettagli del corpo di fabbrica osservate attraverso il teleobiettivo.

L'inserimento del fuoricampo tabù è innestato dalla presenza della figura del regista e non imposta lo scatto in modo diverso dal film, nel senso di un reportage sull'aspetto produttivo, ma piuttosto ne prolunga l'immaginario: colloca cioè gli elementi dell'ambiente lavorativo all'interno della stessa narrazione del film. Le fotografie del servizio condensano alcuni elementi chiave della pellicola: il personaggio situato in un paesaggio industriale, la *distanza* tra le figure umane (i loro sguardi non si incrociano), ma anche gli stessi costumi e trucco. È possibile allora definire queste fotografie come *meta-picture* nell'accezione di Moser: negoziano con lo spettatore elementi essenziali del film, ma li pongono in una nuova prospettiva perché li utilizzano per parlare del contesto creativo e produttivo *attorno* al film, in particolare delle figure "divistiche" di attrice e regista¹³⁵. Da una parte, l'intrusione del regista nella sua stessa costruzione dello spazio rivela gli stilemi su cui essa si gioca esponendo i cliché di *Il deserto rosso* e della relativa fotografia di scena; dall'altra, denuncia il grado di finzione, la messa in scena, con cui gli stessi Antonioni e Vitti, pur non essendo una tradizionale coppia divistica, vengono raccontati sulla stampa. Inoltre, lo spazio del film, congelato e reso correlativo oggettivo di un particolare immaginario, diventa quasi un fondale metafisico: l'occhio dello spettatore può porre il regista nel luogo creato da *Il deserto rosso*.

Sandro Bernardi descrive così la rappresentazione spaziale di questa opera che demolisce definitivamente lo sguardo classico e mescola finzione e realtà: «Qui tutto è vero e nello stesso tempo tutto è falso, tutto è soggettivo e allo stesso tempo oggettivo, tutto è presentato in modo realistico ma è anche stranamente inverosimile, inautentico. I personaggi si muovono in un paesaggio d'autore, di un autore come Morandi, che dipingeva appunto scenari e oggetti morti»¹³⁶. Il paesaggio d'autore che mette in crisi la distinzione tra inverosimile e realistico è allora in qualche modo *trapiantato* nel fuori scena, che costruisce proprio sull'ambiguità tra

¹³⁵ Sulla definizione di *meta-picture* di Moser: *supra*, par. 1.1. *Film Stills. Photographs between Advertising, Art, and Cinema*, in *Film Stills*, catalogo della mostra a cura di Walter Moser, cit., pp. 21-26.

¹³⁶ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 185.

reale e finzione la messa in scena dei personaggi-artisti. Come già sottolineato, però, manca nella serie di Mori la centralità del colore che caratterizza la rappresentazione spaziale del film di Antonioni. Senza quest'elemento determinante il paesaggio di *Il deserto rosso* è veicolato attraverso un immaginario in un certo senso *superficiale* in cui può essere stilizzato agli occhi del lettore della rivista, i tetri profili delle fabbriche circondati da un cielo plumbeo.

Un ulteriore aspetto d'indagine, emblematico in questo caso, è offerto dalla contestualizzazione e ridefinizione talvolta (se non aperta risemantizzazione) che queste fotografie subiscono con la pubblicazione sulle testate. Lo *special* uscì con un'unica fotografia sul numero del 9 febbraio 1964 di «Epoca» (figg. 2a-2b). Aveva pertanto una funzione anticipatoria rispetto all'uscita del film, presentato a settembre al Festival di Venezia: ne raccontava infatti le riprese in corso. Né l'indice né l'articolo citano l'autore degli scatti, stessa cosa per quello del testo, che però è un semplice trafiletto¹³⁷.



Figg. 2a, 2b *I tristi di Ravenna*, «Epoca», 9 febbraio 1964, CSC, Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa *Il deserto rosso*, 1, 1964-1965, RS 11 005 32, Inventario 77898

¹³⁷ *I tristi di Ravenna*, «Epoca», n. 689, 9 febbraio 1964, indice: p. 17, articolo pp. 70-71. CSC, Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa *Il deserto rosso*, 1, 1964-1965, RS 11 005 32, Inventario 77898. V. figg. 2a, 2b. La fotografia pubblicata su Epoca corrisponde alla n. 21 (formato 18 x 24, timbro «Tutti i diritti riservati EPOCA. Fotografia di Walter Mori»), AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, b. 6A/54, fasc. 6.

Antonioni e Vitti in questo caso guardano in camera davanti alle fabbriche, e quindi denunciano, insieme all'uso del bianco e nero, il fuori scena. La distanza tra le figure umane è attestata anche dal diverso piano in cui sono collocate: l'attrice a figura intera e il regista in piano medio, e dalla divisione per pagine, Vitti nella prima, Antonioni nella seconda. La fotografia scelta traduce uno sguardo *frontale*: i personaggi davanti alle fabbriche tematizzano lo spazio del set tramite la sovrapposizione dei due livelli. Risulta infatti significativa la scelta della fotografia all'interno dello *special* realizzato da Mori nel modo in cui traduce la visione di Antonioni: il paesaggio d'autore trapiantato nel fuori scena assume ulteriori risonanze rispetto agli altri scatti, grazie alla posizione frontale dei personaggi Vitti ed Antonioni.

Gianni Celati identifica lo sguardo antonioniano nella «veduta frontale», ossia una «scelta di una bassa soglia di intensità» che lo avvicina a grandi fotografi come Walker Evans e Luigi Ghirri e la loro modalità di esplorare il reale attraverso l'inquadratura¹³⁸. Il rimando pittorico della rappresentazione spaziale di Antonioni menzionato da Bernardi, e individuato dalla serie *special*, rappresenta un ulteriore ponte verso il fotografo italiano: se, come affermato prima, Antonioni porta Morandi nel paesaggio, Ghirri reinquadra le nature morte dell'artista bolognese nei 400 scatti di un'operazione artistica degli anni Novanta¹³⁹. Al pittore, secondo Celati, è accomunato dall'attenzione alla contemplazione, alla pura visione della realtà, attraverso il colore e la luce¹⁴⁰. Nella discussa lettura del critico d'arte Francesco Arcangeli, quelli di Morandi sono «oggetti così tormentati dalla lunga osservazione quotidiana, da mutarsi in densi fantasmi»: la luce penetra nelle cose morandiane, senza provenire dall'esterno e dunque pare propria dalle *cose* stesse¹⁴¹. Ghirri nei suoi *still-life* degli anni Settanta mette al centro gli oggetti e la visione in una tensione costante tra realtà e rappresentazione¹⁴². Parallelamente, Nicoletta Leonardi accosta il lavoro di un altro fotografo essenziale del periodo, Guido Guidi, proprio a *Il deserto rosso* per l'attenzione alla «realtà fisica e materiale» e l'ispirazione dell'autore di scatti è secondo Leonardi nutrita anche dall'interesse per la pittura di Morandi¹⁴³.

La fotografia di *Il deserto rosso* esplora lo spazio tramite il colore, appiattendolo i personaggi sulle superfici con l'uso del teleobiettivo, ed è proprio l'interesse per la materialità degli oggetti

¹³⁸ Gianni Celati, *La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa* (da «Cinema & Cinema», giugno 1987), pubblicato in Marco Sironi, *Geografie del narrare: insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 211.

¹³⁹ *Il senso delle cose. Luigi Ghirri, Giorgio Morandi*, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo Brusati, 2005) a cura di Paola Borgonzoni Ghirri, Reggio Emilia, Diabasis, 2005.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, stesura originaria inedita, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007, p. 371.

¹⁴² Nicoletta Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Milano, Postmedia, 2013, p. 16

¹⁴³ Ivi, p. 91, cfr. pp. 81-108.

e il loro oscillare fra corporeità e astrazione che Leonardi sfrutta per accostare il film alle ricerche dei fotografi italiani tra gli anni Sessanta e Settanta. Walter Mori traduce invece la visione frontale di *Il deserto rosso* e delle sue corrispondenze culturali (presenti e future) tramite uno scatto che *schiaccia* i personaggi, come maschere, sopra al paesaggio delle fabbriche indugiando sulla visione di un luogo senza azione. L'immagine per il periodico "estrae" alcuni elementi riconoscibili dal film per gli occhi del lettore della rivista, ma diverge invece da altri stilemi che saranno ugualmente fecondi per la fotografia d'autore italiana.

Sopra all'immagine si staglia il titolo che esplicita l'intento delle fotografie: *I tristi di Ravenna*. Il sommario della prima pagina accosta l'informazione sulle riprese che si stanno tenendo a Ravenna del «loro primo film a colori» all'annuncio di un imminente matrimonio. Questa didascalia introduce attrice e regista immediatamente come una coppia, lavorativa (il «loro» film) e privata: fonde le due realtà in un unico immaginario. Il sommario della pagina successiva, poi, delinea un profilo preciso degli «attori» rappresentati, questi «tristi di Ravenna»:

Eccoli, nella vita reale di tutti i giorni, così come nei loro film: tristi, imbronciati, di malumore. Anche il paesaggio che li circonda – la squallida periferia industriale di Ravenna con i suoi grandi impianti petrolchimici – sembra aderire perfettamente a questo loro dolente stato d'animo. Michelangelo Antonioni e Monica Vitti, un regista d'indubbio talento e una attrice piena di fascino, s'identificano così bene con i personaggi che portano sullo schermo da rendere adesso assai ardua la distinzione tra ciò che in loro è finzione e quello che invece è reale: tutto si confonde, e anche l'autentico dramma umana può diventare commedia¹⁴⁴.

Queste sono le parole che, facendosi commento delle fotografie pubblicate, incorniciano Antonioni e Vitti all'interno del *pattern* dei film in cui hanno collaborato: semplifica l'immaginario e corrobora lo stereotipo dei personaggi antonioniani con la definizione «tristi, imbronciati, di malumore» e immediatamente l'immagine, che prevale sul testo in queste pagine di apertura, attesta quest'indole dei soggetti rappresentati. La didascalia poi rimarca il legame tra la loro personalità e la periferia industriale di Ravenna, che nello scatto li incornicia ed è in grado di fornire informazioni sul loro stesso modo di essere, proprio come nel film racconta gli stati emotivi dei personaggi di finzione. Il prosieguo del testo esplicita poi il confronto con una punta di ironia.

¹⁴⁴ *I tristi di Ravenna*, «Epoca», cit., v. figg. 2a, 2b.

Lo *special* risulta il terreno privilegiato in cui indagare la rappresentazione divistica della fotografia di scena. Vitti ed Antonioni erano ormai associati nell'immaginario veicolato dalla stampa non soltanto per la collaborazione lavorativa e il rapporto personale, ma anche in quanto vittime degli stessi cliché: cupi, intellettuali e addirittura ostili e antipatici. A ben vedere, si trattava di una rappresentazione ambigua, perché spesso la coppia era al centro di pettegolezzi molto tradizionali, in particolare legati a un ipotetico matrimonio. La narrazione su Vitti e Antonioni si avvaleva soprattutto di stereotipi sulla figura femminile della coppia: nelle riviste oscillava tra una rappresentazione più classica e rassicurante dell'attrice (in cui è collocata anche in certe strategie del piano promozionale della Cineriz) e il pregiudizio comunque superficiale di un'adesione ai personaggi "complessi" che interpretava. A favore del primo ruolo gli indizi principali sono sicuramente proprio la cronaca sulla coppia con Antonioni e le indiscrezioni su un presunto futuro matrimonio: se «Gioia» del 14 novembre 1963 titola *Mia moglie Monica Vitti* e accompagna l'articolo a un'immagine insieme ad Antonioni, nello stesso anno «La settimana radio tv» del 17-23 novembre con *Cercasi un marito adatto per Monica Vitti* gioca sul doppio senso: Antonioni diventa «l'uomo del suo cuore» che deve trovare l'attore per impersonare il marito all'interno del film. Basti poi pensare che il 22 gennaio 1964 diverse testate annunciavano il matrimonio tra i due, ad esempio: «Corriere informazione Milano», «Corriere Lombardo», «L'ora» di Palermo, «Messaggero» di Roma, «Nazione Sera» di Firenze, «Stampa Sera»¹⁴⁵. Al matrimonio come curiosità ricorrente dei rotocalchi, si aggiungono anche altri interessi "frivoli" che confermano una rappresentazione tradizionale, nonostante il presunto snobismo intellettuale dell'attrice: gli articoli si soffermano, oltre che sugli aspetti sentimentali, sugli abiti e l'aspetto fisico¹⁴⁶.

Infine, il meccanismo di identificazione della coppia con i personaggi dei film finisce, a ben vedere, per rientrare nella logica del divismo tradizionale e del racconto sensazionalistico. Un tale impianto narrativo è stato sfruttato ben prima dello *special* di Mori: è il caso di «Il giorno» del 23 dicembre 1960, che titola: *Ha costretto la sua donna a confessarsi sullo schermo* (figg. 3a-3b). I dettagli leziosi sul loro aspetto fisico e sulla loro relazione sono sostenuti da una considerazione fondamentale: «Nell'appartamento di via Archimede continua a recitare la parte di Claudia? Forse è nel film che non recitava: ha portato se stessa sullo schermo per qualche

¹⁴⁵ Da un confronto della rassegna stampa in: CSC, Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa *Il deserto rosso*, 1, 2, 3, 1964-1965, RS 11 005 32, Inventario 77898, RS 11 005 33, Inventario 77899, RS 11 005 34, Inventario 77900; AMA, rassegna stampa, *L'avventura*; AMA, rassegna stampa, *Il deserto rosso*. I due articoli presi ad esempio sono: *Mia moglie Monica Vitti*, «Gioia», 14 novembre 1963; *Cercasi un marito adatto per Monica Vitti*, «La settimana radio tv», 17-23 novembre.

¹⁴⁶ *Infra*, par. 4.2.3.

ora, senza cambiar nulla (o molto poco) del suo personaggio autentico. Nel film è cambiato solamente lui: Antonioni si è fatto sostituire da un attore (Gabriele Ferzetti) perché il regista deve stare dietro la macchina da presa»¹⁴⁷.



Fig. 3a, 3b Bernardo Valli, *Ha costretto la sua donna a confessarsi sullo schermo*, «Il giorno», 23 dicembre 1960, AMA, rassegna stampa – *Il deserto rosso II*, album 7

A ben vedere, la conformità di Vitti e Antonioni ai personaggi dei film antoniani, dunque, appartiene in fondo alla logica di una narrazione stereotipata sulla star che si sovrappone ai ruoli filmici, pur quanto le personalità della pellicola sembrano distanti dall’immaginario divistico da rotocalco degli anni Cinquanta e Sessanta. In questa circostanza, le fotografie che accompagnano l’articolo non sono centrali nella retorica narrativa: si tratta semplicemente di un fuori scena di *L’avventura* e uno scatto nei pressi della casa del regista ai Parioli che rispondono meramente a una funzione cronachistica superficiale, si potrebbe dire illustrativa¹⁴⁸. In ogni caso, l’eccezionalità del divo e la contaminazione tra star e personaggio, che per Morin erano capisaldi del divismo tradizionale, si mescolano con quelle che individua come

¹⁴⁷ Bernardo Valli, *Ha costretto la sua donna a confessarsi sullo schermo*, «Il giorno», 23 dicembre 1960, AMA, rassegna stampa, *Il deserto rosso II*, album 7, v. figg. 3a, 3b.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

caratteristiche centrali dell'inedito divismo degli anni Sessanta: un nuovo eroe errante e dubbioso di un cinema problematico¹⁴⁹.

Gli esempi conducono quindi a collocare il servizio di Mori dentro a uno schema più ampio, costruito dalle riviste sui personaggi Vitti e Antonioni¹⁵⁰. L'«Epoca» mondadoriano, spesso paragonato all'iconico «Life», era un rotocalco popolare che dedicava particolare attenzione all'apparato fotografico in un'ottica anche di spettacolarizzazione: su questo elemento impostava per il lettore l'intrattenimento e la divulgazione¹⁵¹. La fotografia di scena dimostra allora in questo esempio di essere in grado di allestire una rappresentazione e produrre una nuova messa in scena del personaggio-attrice e del personaggio-regista, veicolo del successo dell'articolo e, in qualche modo, prova della sua credibilità. Si rileva come attragga elementi della fotografia di costume: il rapporto ambiguo con la messa in scena, in particolare la costruzione del personaggio-divo, e la centralità della narrazione delle loro vicende personali. Si deve sottolineare, infine, come questo confronto potesse svolgere effettivamente una funzione di promozione del film, soprattutto per un pubblico in parte diverso rispetto a quello abituale dei film di Antonioni: i destinatari dei rotocalchi popolari. La curiosità per la coppia *divistica* era pertanto uno strumento di promozione di *Il deserto rosso* e nelle immagini risulta strettamente connessa al suo immaginario. Il trafiletto non a caso prosegue con alcuni cliché tesi a fornire un quadro del profilo delle pellicole antoniane («riprende e approfondisce i suoi temi prediletti dell'alienazione e dell'incomunicabilità»), dà alcune informazioni sulla produzione di *Il deserto rosso* ma si conclude con una sintesi delle vicende della coppia: l'ipotesi di un matrimonio segreto o futuro e dell'annullamento della prima unione del regista. Sembra quindi che, da una parte, il film sia un pretesto per raccontare le vicende private dei due e che, dall'altra, i cliché che descrivono la vicenda amorosa siano uno strumento efficace per la promozione del film. L'elemento centrale della narrazione è proprio lo *special*: la fotografia si presenta diversa dalla fotografia di scena perché ha una valenza cronachistica (costruisce un'immagine di scena con la presenza di Antonioni) che sfrutta gli elementi chiave del racconto della coppia «divistica» sulle riviste.

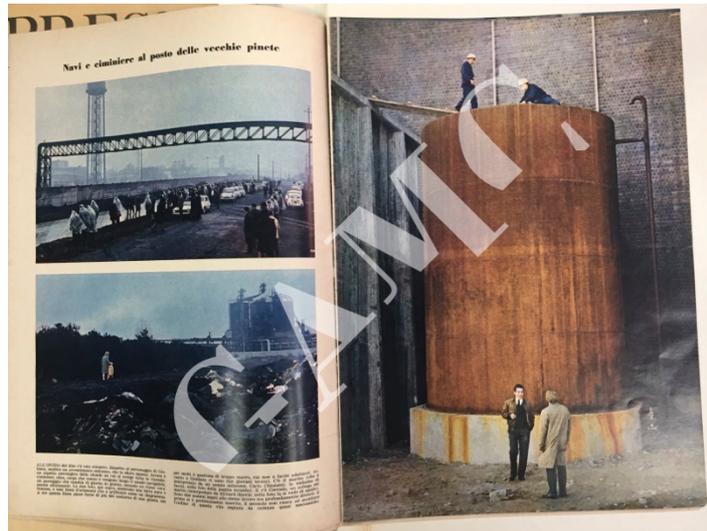
Diverso, ad esempio, è il servizio che «L'Europeo» dedica il 10 agosto 1964 al film. In copertina alla rivista campeggia Monica Vitti, ritratta in una posa che si potrebbe dire «divistica», all'interno di una foto di set durante la lavorazione in Sardegna: in costume e t-shirt su un'imbarcazione, tiene fermi i capelli mossi dal vento. Tuttavia, all'interno, come recita la

¹⁴⁹ Cfr. Edgar Morin, *I divi*, Milano, Garzanti, 1977, p. 156-172.

¹⁵⁰ *Infra*, par. 4.2.

¹⁵¹ Cfr. Raffaele De Berti, *La fotografia di cronaca alla fine degli anni Sessanta: il caso di «Epoca»*, cit.

didascalia in copertina, si trovano dodici pagine a colori per presentare il film. In questo caso le fotografie, in prevalenza di scena, ma anche si gira, realizzano rispetto al film una narrazione anticipatrice basata sul colore, scandita da titoli e didascalie che danno voce allo stesso Antonioni. Il regista rivela dettagli della lavorazione, ma soprattutto restituisce la parola alle immagini (figg. 4a, 4b)¹⁵².



Figg. 4a, 4b Michelangelo Antonioni, *Antonioni presenta il deserto rosso*, «L'Europeo», 10 agosto 1964, n. 33, AMA, rassegna stampa – Il deserto rosso (IV) settembre 1963 - agosto 1965 album 20 (per il servizio completo si veda in *Volume II. I documenti* B.39)

Per quanto riguarda gli altri *special*, sempre in bianco e nero, documentati presso l'Archivio Antonioni, gli interessi di reporter e agenzie si dimostrano eterogenei. Pierluigi realizzò uno *special* in bianco e nero a Budelli, registrando la realizzazione della sequenza della favola. All'archivio ne sono conservati cinque scatti: si tratta di stampe di formato 24 x 30 cm su carta opaca che sviluppano una narrazione della ragazzina che *abita* il luogo muovendosi tra la spiaggia e il mare¹⁵³. Il noto *special photographer* si allontanò dunque dalle atmosfere nebbiose o asettiche di Ravenna per fornire immagini dell'ambiente più solare e *naturale* del film. Tra le stampe dell'Italy's News Photo si rileva un fuori scena di Antonioni accanto alla macchina da presa, ma anche diversi scatti con Vitti protagonista; il timbro Aldo Palazzi Editore sul retro di fotografie di scena e di set in bianco e nero è accompagnato da brevi didascalie manoscritte che descrivono le immagini in chiave promozionale; infine, il timbro di Grazia con il nome Angelo

¹⁵² Michelangelo Antonioni, *Antonioni presenta Il deserto rosso*, «L'Europeo», 10 agosto 1964, n. 33, AMA, rassegna stampa, *Il deserto rosso IV*, album 20, v. figg. 4a, 4b e *Volume II. I documenti*, B.39.

¹⁵³ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, b. 6A/54, fasc. 1, v. *Volume II. I documenti*, B.41.

Cozzi è apposto su diversi scatti che hanno per protagonista Vitti sul molo e in interni; ma anche sopra 6 strisce di provini, ad esempio il foglio 18 che ha per soggetto Giuliana e Corrado nel negozio e altre immagini di Vitti con Antonioni sul quale un pennarello verde ha apposto dei segni a indicare le scelte¹⁵⁴.

La centralità della figura divistica negli *special* è confermata quindi nei servizi di cronaca del set di *Il deserto rosso*. Questo focus sulle figure attoriali, e in particolare su Monica Vitti, verrà approfondito nel quarto capitolo con la serie realizzata da Appetito sul set di *L'avventura*. Il fotografo dimostra infatti di tematizzare il ruolo dell'interprete inseguendo, insieme a Vitti stessa, il topos dell'attrice allo specchio: questo tema dimostra di problematizzare, attraverso la fotografia di scena, il divismo dell'interprete protagonista e in generale il ruolo della star nel cinema di quegli anni.

3.2.2 La fotografia e i fotogrammi perduti: il racconto di un negozio alternativo

Così come gli *special* forniscono un quadro della rappresentazione degli attori, del regista e del film nella stampa, le fotografie di scene eliminate del film, oltre a rivelare informazioni sulla poetica e sulle scelte del regista, possono a loro volta partecipare al discorso sulla pellicola nelle riviste, all'immaginario di *Il deserto rosso* costruito dalle pubblicazioni. Questo è il caso delle immagini del negozio "pollockiano", o meglio *informale*, come già individuato da Sandro Bernardi in occasione della curatela della mostra realizzata a partire dall'Archivio Appetito e il materiale dei set antonioniani (*Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, Milano, BASE, 29 settembre-8 ottobre 2017)¹⁵⁵. Dieci dei negativi conservati presso l'Archivio rivelano le tracce di un negozio alternativo di Giuliana e il colore risulta un dato importante del documento (fig. 5). Anche diverse stampe in bianco e nero e delle 9 x 9 cm a colori dell'Archivio Antonioni documentano questa scena¹⁵⁶.

¹⁵⁴ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie: Italy's News Photos: b. 6A/54, fasc. 6; b. 6A/55, fasc. 1; Aldo Palazzi: b. 6A/50, fasc. 3-4; b. 6A/53, fasc. 3, b. 6A/55, fasc. 1,3, b. 6A/54, fasc. 6; Angelo Cozzi: per GRAZIA: b. 6A/55, fasc. 1, provini: b. 6A/55, fasc. 4. V. esempi: *Volume II. I documenti*, B.42, B.43, B.44.

¹⁵⁵ Archivio Enrico Appetito, faldone 552, digitalizzazioni, nn. 9, 10, 17-22, 32, nc216. Esempi: *Volume II. I documenti*, B.45-B.47.

¹⁵⁶ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, b. 6A/51, fasc. 1, nn. 1-18, 23, 25, 33, 38; b. 6A/51 fasc. 2, n. 29, ripetizioni in b. 6A/52 fasc. 2, b. 6A/53 fasc. 4. 9 x 9 a colori con segni a pennarello sulle inquadrature: b. 6A/55, fasc. 4 n. 016, b. 6A/57 n. 051 (queste ultime due coincidenti ai negativi nn. 32 e nc216 dell'Archivio Appetito).



Fig. 5 Archivio Enrico Appetito, fotografia di scena eliminata di *Il deserto rosso*, digitalizzazione negativo 6 x 6 cm colore, n. 18

In queste immagini di Appetito non si riconoscono più le grandi campiture di colore alla Rothko del film antonioniano, ma getti violenti di pittura che si mischiano tra loro sulle pareti bianche. Chiazze di colore che possono ricordare l'*action painting* di Pollock e che Bernardi accosta piuttosto in maniera privilegiata a Emilio Vedova:

Ma, come diceva un altro grande Michelangelo, “l’arte si fa per levare”, togliendo, nascondendo, invece che mostrando e dicendo. Antonioni lavora nello stesso modo. Nelle fotografie n.7, 8, 9, 13 del film *Il deserto rosso*, vediamo come in un primo tempo Antonioni avesse pensato agli schizzi di inchiostro di Emilio Vedova per descrivere l’arredamento del cosiddetto “negozio di Giuliana”, ma poi avesse ripiegato sui grandi blocchi di colore di Rothko, meno tragici, molto meno drammatici¹⁵⁷.

All’acuta analisi di Bernardi si aggiungono due elementi che emergono dall’esame di materiale documentario diverso dalle fotografie. Innanzitutto, la presenza dei due personaggi maschili, Ugo e Corrado, nel negozio testimonia come la scena presupponesse un intero svolgimento divergente. Le diverse versioni delle sceneggiature inedite e non desunte conservate presso l’Archivio Michelangelo Antonioni raccontano infatti questa differente evoluzione della storia prevista dal regista ferrarese. Tre di queste redazioni ipotizzano la scomparsa di Giuliana dopo aver discusso con Corrado in seguito alla scena d’amore, quindi la sua ricerca da parte dell’uomo e di Ugo nel negozio ravennate, dove trovano i getti di colore, definiti segni di

¹⁵⁷ Didascalie della mostra *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964* (Milano, BASE, 29 settembre-8 ottobre 2017): si ringrazia il prof. Sandro Bernardi per aver reso disponibili questi materiali.

«rabbia o di pazzia»¹⁵⁸. In questa versione Giuliana compare poi nel negozio davanti ai due uomini, e intrattiene un rapporto *tattile* con il colore: si avvicina alle macchie più pregne e tocca le tonalità sulle pareti. Infine, i tre si confrontano sulle loro relazioni: Giuliana allude al pomeriggio passato con Corrado nel suo albergo ma, viste la sua sincerità aliena a qualsiasi ipocrisia e la sua condizione di turbamento, le dichiarazioni della donna vengono facilmente incasellate per comodità nei vaneggiamenti di una persona instabile¹⁵⁹. Dunque, non soltanto Antonioni ha cercato di «levare» attraverso la sola presenza sulle pareti del negozio delle campiture alla Rothko, prive dell'angosciosa tragicità dei getti informali, ma l'autore tagliò, nella versione *realizzata* del copione redatto con Tonino Guerra, le parti di un confronto che avrebbe portato a un eccessivo tentativo di spiegazione dell'estraneità di Giuliana rispetto alla realtà in cui vive. Eppure, le fotografie di scena testimoniano che il regista non aveva soltanto immaginato quel possibile finale del film, ma lo aveva ipotizzato come credibile a tal punto da girare i frammenti in questione, per poi decidere in una seconda fase di concludere la pellicola in un altro modo.

Un ulteriore elemento da evidenziare è la presenza capillare nella stampa di questa versione del negozio: innanzitutto, nella stessa sceneggiatura Cappelli del 1964 (mentre non sono più presenti in quella del 1978), le immagini là numerate come 89 e 90 che chiudono il secondo inserto fotografico immortalano la sequenza del negozio alternativo, ben descritta come «scena tagliata» nelle didascalie¹⁶⁰. Nella prima immagine in bianco e nero Monica Vitti, che guarda Corrado posizionato di spalle rispetto all'obiettivo, è appoggiata al muro con le mani sporche di vernice: i colori sulle pareti sembrano prolungamenti di queste macchie evidenziando quel rapporto tattile con il colore che avrebbe dovuto caratterizzare la tensione di Giuliana verso lo spazio circostante. Nella seconda si materializza anche Ugo, la cui presenza suggerisce il possibile diverso dipanamento della sceneggiatura. Gli articoli del periodo che testimoniano la presenza di questa figura, ossia di Giuliana nel negozio alternativo “alla Vedova” (a volte in compagnia dei due uomini), sono diversi: un esempio è l'*Intervista (con simpatia) a Monica Vitti* di «Le ore» a cura di Bruno Modugno del marzo 1964 ne riporta un'immagine (fig. 6), così come il *pressbook* per la diffusione all'estero «News from Unitalia Film», o «Cinémonde» del 25 agosto 1964, ma anche approfondimenti dopo il vittorioso annuncio alla Mostra di

¹⁵⁸ Scena prevista in tre versioni: AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Trattamenti, soggetti e sceneggiature, b. 8A/16, fasc. 32-33 (fasc. 32 p. 121 citazione); cfr. b. 8A /17, fasc 36 (sceneggiatura di *Il deserto rosso*: di Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra). V. *Voume II. I documenti*, B.49.

¹⁵⁹ AMA, *Il deserto rosso*, sottoserie Trattamenti, soggetti e sceneggiature, cit., b. 8A/16, fasc. 32.

¹⁶⁰ Michelangelo Antonioni, *Il deserto rosso*, a cura di Carlo Di Carlo, Bologna, Cappelli Editore, 1964, figg. 89, 90.

Venezia, quali «Feuille d'avis de Lausanne» dell'11 settembre 1964, «Avanti Italia» dell'11 settembre 1964, «Momento Sera» 12 settembre 1964¹⁶¹.



Fig. 6 Monica Vitti, *Intervista (con simpatia) a Monica Vitti*, intervista a cura di Bruno Modugno, «Le ore», 5-12 marzo 1964, p. 32 Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa, *Il deserto rosso*, 1, 1964-1965, RS 11 005 32, Inventario 77898

La fotografia di scena (eliminata) all'epoca dell'uscita del film nel 1964, esaminata all'interno dell'esame di questo caso esemplare, si presenta allora al contempo come tre oggetti diversi. Essa fa parte del film ma allo stesso tempo si discosta, perché ne documenta una scelta registica; al contempo in un certo senso “doppia” la pellicola cinematografica, ad essa si sovrappone producendo un discorso credibile anche quando ne rappresenta un'alternativa scartata. Risulta infine qualcosa di nuovo rispetto al film, in quanto ha vita propria sulle riviste, e in generale all'interno dei paratesti, che costruiscono una propria indipendente “visione” di *Il deserto rosso* (e, come è stato analizzato nel caso degli *special*, anche degli attori e del regista) un immaginario che prende vita autonoma e che può continuare a creare aspettative diverse¹⁶². La fotografia di scena dimostra in questo caso, come ipotizzato nel primo capitolo, le sue potenzialità testimoniali. Gli scatti di sequenze eliminate possono risultare un valido strumento

¹⁶¹ Monica Vitti, *Intervista (con simpatia) a Monica Vitti*, intervista a cura di Bruno Modugno, «Le ore», 5-12 marzo 1964, p. 32 (v. fig. 6); *Le désert rouge: Monica Vitti en proie au mal du siècle*, «Cinémonde», 25 agosto 1964; *Il Leone d'Oro a Deserto rosso. Ottima mostra equo verdetto* (da uno dei nostri inviati), «Avanti italia» 11 settembre 1964 (l'esempio è riprodotto nel *Volume II. I documenti*, B.48); François Tranchant, *C'est le Grand Prix du Festival de Venise. Monica Vitti dans «Le désert rouge» d'Antonioni*, «Feuille d'avis de Lausanne», 11 settembre 1964. Cfr. CSC, Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa, *Il deserto rosso*, 1, 2, 3, 1964-1965, RS 11 005 32, Inventario 77898, RS 11 005 33, Inventario 77899, RS 11 005 34, Inventario 77900.

Pressbook per la diffusione all'estero «News from Unitalia Film», 1964 cfr. AMA, rassegna stampa, *Il deserto rosso*, Fascicolo 4 (numero 20). Italo Dragosei, «*Deserto rosso* di Antonioni ha vinto il Leone d'Oro», «Momento Sera» 12 settembre 1964, cfr. AMA, rassegna stampa, *Il deserto rosso*, Fascicolo 2 (numero 18). Da notare che gli articoli mettono quasi tutti al centro la figura di Monica Vitti.

¹⁶² Su questo tema è interessante l'esame dell'utilizzo delle fotografie di scena di *L'avventura* scattate da Appetito nel materiale promozionale e di stampa: *infra*, par. 4.3.

per studiare le varianti del film, e in generale l'immagine di scena è un alleato, insieme a ulteriore materiale documentale, per ricostruire le dinamiche della produzione e del set.

3.3 Dentro e fuori alla scena: *Blow-up* tra fotografia sul set e film sulla fotografia

Blow-up rappresenta infine un tributo dovuto, per quanto eccentrico, per chiudere questo primo percorso all'interno la fotografia di scena dei set di Antonioni. La produzione e la poetica del film sono permeati dal rapporto tra i due media e l'esame di questi aspetti consente di collocare la fotografia di scena oltre la singola serie o servizio *special*: nel caso di questo film, lo scatto del set si relaziona emblematicamente su diversi livelli con intenti e ricerche del regista sulla fotografia e con le culture visuali della fotografia di un'epoca.

L'indagine sull'apparato fotografico di *Blow-up* rappresenta allora una tappa chiave nel percorso di ricerca sulla fotografia di scena italiana del periodo vista attraverso le produzioni del regista ferrarese ed è in grado anche di mettere in relazione la pratica italiana con il contesto fotografico internazionale. *Blow-up* è per definizione il film di Antonioni sulla fotografia, ma anche *di* fotografia. Innanzitutto, il regista ferrarese continuò la collaborazione con Carlo Di Palma, cercando stavolta un effetto diverso rispetto a *Il deserto rosso*: «Allora avevo molto lavorato con il teleobiettivo per ottenere delle prospettive appiattite, per comprimere esseri e cose e costringerli ad aderire gli uni agli altri. Questa volta niente di simile. Al contrario, ho tentato di allungare le prospettive, di mettere aria tra gli esseri e le cose»¹⁶³. Come sottolinea Seymour Chatman alcune sequenze sono girate con il teleobiettivo (per esempio la sequenza dello *shooting* a Verushka), ma in genere l'obiettivo grandangolare predomina nelle scene cruciali, producendo effetti di profondità, di concerto con l'uso di pannelli e superfici negli spazi e *sopra* ai personaggi. Inoltre, i colori scelti rimandano alle pagine delle riviste di moda: i colori brillanti della *Swinging London* tra i toni grigi e l'atmosfera uggiosa di Londra¹⁶⁴. Questo contesto culturale della fotografia di moda inglese permea il film a livello produttivo e poetico; inoltre il linguaggio stesso della fotografia viene sfruttato per il discorso sui limiti del reale e della rappresentazione che il regista mette al centro del suo film.

¹⁶³ Michelangelo Antonioni, *Antonioni à la mode anglaise*, Cahiers du Cinéma, n. 186, gennaio 1967, riportato in Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni, Michelangelo Antonioni*, Firenze, La nuova Italia, 1974, p. 17.

¹⁶⁴ Cfr. Seymour Chatman, *Antonioni. Or, the surface of the world*, Londra, University of California Press, 1985, pp. 153-158.

3.3.1 La *Swinging London* e la fotografia di produzione: la cornice della fotografia di scena

La pellicola cattura l'essenza della fotografia di un'epoca, gli anni Sessanta, e un'attitudine che accomuna Italia e Inghilterra, una vocazione all'intrattenimento ed edonistica che caratterizzava in generale i servizi fotografici sulle riviste. Il film racconta, attraverso una giornata del protagonista fotografo, l'*entourage* londinese della fotografia di moda, connessa alla pubblicità e alle *fashion magazine* rivolte a un pubblico di massa. In *Blow-up* la fotografia è centrale anche nella sua realizzazione, nelle dinamiche produttive: non solo diversi fotografi parteciparono indirettamente, cioè come fonte d'ispirazione attraverso l'*immaginario* che hanno creato, ma alcuni collaborarono anche alla lavorazione del film. Antonioni ha infatti perseguito una ricostruzione puntuale dell'ambiente in cui si muovevano i principali interpreti della *fashion photography* londinese, coinvolgendone alcuni anche nella produzione.

Prima dell'inizio dei lavori, inviò loro un questionario di quattro pagine con l'obiettivo di scolpire il più fedelmente possibile il profilo paradigmatico del fotografo di moda attraverso il protagonista. L'intervista dimostra innanzitutto grande interesse verso lo stile di vita di questi professionisti. Prima li interroga circa la soddisfazione raggiunta con il loro lavoro, le ambizioni che nutrono, le influenze delle altre arti, il riconoscimento personale che si auto-accordano: Antonioni chiede loro ad esempio se si sentono degli artisti, se ambiscono alla fama oppure al denaro. In misura maggiore, tuttavia, indugia sulla vita privata: le abitudini e le passioni quotidiane, i vizi, la famiglia e la vita affettiva. Indaga anche il livello di benessere che hanno raggiunto, attraverso domande sui beni che possiedono, testimoni di uno status sociale: come l'automobile o la casa e il quartiere in cui si trova. Si concentra poi sui rapporti personali con le modelle, con mogli e amanti e con gli altri fotografi. Infine, Antonioni si sofferma sui valori e i sistemi di credenze che regolano il loro vivere, e conclude: «È appropriato dire che vivono in un mondo tutto loro, sia fisico che psicologico? È corretto valutare i loro comportamenti secondo i criteri che regolano un mondo cui, forse, non appartengono più?». Il regista realizzò anche una parte di questionario dedicata ai pittori inglesi, i quali comunque hanno ricevuto l'intero test¹⁶⁵.

Ancor prima di questo scambio, fonte d'ispirazione per il produttore del film Carlo Ponti e per il regista ferrarese è stato l'articolo *The modelmakers* pubblicato da «The Sunday Times Colour Magazine» nel 1964, in cui il giornalista inglese Francis Wyndham, attraverso un'intervista alla Black Trinity, cioè i fotografi David Bailey, Brian Duffy e Terence Donovan, indaga la vita

¹⁶⁵ Il questionario è pubblicato interamente in: Michelangelo Antonioni, *Questionario per fotografi*, in AA.VV., *Io sono il fotografo*, cit., pp. 70-77.

seducente e l'approccio al lavoro dei fotografi di moda, piuttosto che il prodotto da loro realizzato. La *Black Trinity* aveva emancipato la fotografia di moda dallo stile classico, uscendo dallo studio per scattare in set urbani, scegliendo macchine 35 mm maneggevoli, nuove modelle e nuovi riferimenti, come la cultura pop, la vita cittadina, l'arte contemporanea e il cinema¹⁶⁶. L'articolo di Wyndham si concentra sulla vita personale e professionale di questi esponenti della fotografia di moda. Il giornalista stesso è stato coinvolto nel progetto: Antonioni inviò anche a lui il questionario¹⁶⁷. Una relazione sulla base del questionario viene redatta anche dal giornalista Anthony Haden-Guest in *Photography: General Notes on Métier*. L'esposizione divide la fotografia del momento in diverse categorie: la fotografia artistica (e pseudoartistica), quella documentaria e infine la fotografia di composizione: «il genere in cui il fotografo impone la sua presenza e il suo stile sul contenuto e fa in modo che la realtà appaia nel miglior modo possibile»¹⁶⁸. È questa la categoria in cui colloca la fotografia di moda. Coerentemente con le domande dell'intervista, il giornalista si sofferma in particolar modo sulle ambizioni, soddisfazioni e insoddisfazioni e sulla «bella vita» dei diretti interessati¹⁶⁹.

Se il materiale preparatorio si orienta dunque verso la ricostruzione del *lifestyle* del tipico fotografo londinese, il film stesso mira innanzitutto a ricostruire questo aspetto: tra feste, concerti rock e sessioni fotografiche con le modelle, mostra l'approccio alla vita quotidiana, anche se poi questo va effettivamente a influenzare il lavoro creativo. Non a caso non vediamo mai nel film il prodotto degli *shooting* del protagonista (nel film senza nome e nella sceneggiatura Thomas) nel campo della moda, ma piuttosto una ricostruzione della sua quotidianità e del suo processo creativo.

Oltre al questionario, Antonioni ha utilizzato una varietà di materiale e coinvolto ulteriormente i fotografi in diverse fasi. La sequenza iconica dello *shooting* alla modella Veruschka, ad esempio, si ispira a un servizio di «Vogue» del 1965 realizzato da Bert Stern con la stessa celebre modella e il noto fotografo di moda David Bailey a impersonare ironicamente se stesso¹⁷⁰. La figura iconica di Bailey è il soggetto di un altro celebre ritratto realizzato da Terry O'Neill nel 1965: ripreso nell'atto di immortalare Moyra Swan, anche in questo caso il professionista diventa il vero focus dello scatto a scapito della modella stessa che, ritratta di

¹⁶⁶ Walter Moser, *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*, cit., pp. 140-141.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 141-143.

¹⁶⁸ Anthony Haden-Guest, *Fotografia: note generali sul métier*, in AA.VV., *Io sono il fotografo*, cit., pp. 85-86.

¹⁶⁹ Ivi, pp. 85-102.

¹⁷⁰ Roberto Roda, *Le fotografie, i fotografi e le modelle di Blow-up* in Id. (a cura di), *Ai margini della realtà. Esercizi di fotografia creativa e concettuale liberamente ispirati al "Blow Up" di Antonioni* (estratto della conversazione, Ferrara, Sala della Musica, 29/03/2012), catalogo della mostra (Ferrara, Casa dell'Ariosto, 2013), Mantova, Sometti, 2013, pp. 25-26.

spalle e persino tagliata, è un mero pretesto. Walter Moser ricorda che O'Neill aveva definito Bailey in azione come «il torero spagnolo El Cordobés» e ritiene che «i suoi ritratti riescono a visualizzare questo aspetto evocando il ritmo dinamico e quasi danzante dei gesti di Bailey»¹⁷¹. È significativo come al centro dei due servizi ci sia comunque il fotografo di moda inteso come personaggio, il suo dinamismo e impeto nel lavoro creativo. Le pose dinamiche ed energiche di Bailey, il suo protagonismo, sono state fonte d'ispirazione per la definizione del protagonista di *Blow-up*.

Diversi fotografi, inoltre, furono coinvolti direttamente e praticamente alla produzione del film. John Cowan prestò il suo loft, e con esso gli scatti al suo interno, per le riprese. Cowan era un noto professionista sulla scena londinese e il suo appartamento rappresentava uno degli spazi più in voga nell'ambiente. Oltre a contribuire, anche lui, all'ispirazione per l'attitudine del personaggio di Thomas e a fare da consulente al regista, è autore delle fotografie che decorano l'interno dell'abitazione¹⁷². Don McCullin ha invece realizzato gli altri scatti attribuiti al protagonista: sia quelli di reportage nell'East End di Londra, sia delle fondamentali immagini realizzate nel Maryon Park durante la sequenza chiave del film. McCullin era all'epoca un fotoreporter affermato che si dedicava principalmente a tematiche sociali¹⁷³. Infine, durante la realizzazione del film Antonioni incontrò anche Donovan e Duffy che gli fornirono suggerimenti e consulenza¹⁷⁴.

Nel film non appaiono né Cowan, né Bailey, né Duffy e neppure Donovan, tuttavia i fotografi fisicamente presenti sono tre: David Montgomery, fotografo statunitense che lavorava a Londra, è colui che nei titoli di testa sta fotografando la modella Donyale Luna sui banchi del mercato dell'Hoxton Market; Reg Wilkins, nella realtà assistente di Montgomery, è nel film l'assistente di Thomas; Chris Dreja, qui bassista degli *Yardbirds*, divenne in seguito fotografo professionista. Il gruppo musicale è protagonista di una scena di un concerto all'interno di un club londinese¹⁷⁵.

Per il personaggio di Thomas, dunque, Antonioni sfrutta le influenze dell'intero *entourage*: il look, l'approccio allo *shooting*, la Nikon F al collo, l'atteggiamento sprezzante e menefreghista che accompagna la sua malcelata insoddisfazione sono ispirati agli interpreti che Antonioni ha intervistato, conosciuto attraverso l'articolo di Wyndham e coinvolto direttamente nel progetto.

¹⁷¹ Walter Moser, *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*, cit., pp. 143-144.

¹⁷² Ivi, pp. 148-149 (Moser fa ampiamente riferimento all'antecedente studio di Philippe Garner, *Fleeting Images: Photographers, Models and Media – London, 1966*, in Philippe Garner, David Alan Mellor, *Antonioni's Blow-Up*, Göttingen, 2010, qui ad esempio: pp. 110-113).

¹⁷³ Walter Moser, *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*, cit., pp. 150-151.

¹⁷⁴ Ivi, p. 146; Roberto Roda, *Le fotografie, i fotografi e le modelle di Blow-up*, cit., p. 24.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 26-27.

Infine, diverse fotomodelle famose appaiono nel film, tra cui la celebre Veruschka. Jill Kennington, inoltre, è presente anche negli stessi *photographic murals* (così indicate nei titoli di testa le fotografie di Cowan) dell'appartamento di Thomas. Le immagini che la ritraggono nella veste di paracadutista e da sub poste nello studio del protagonista e a lui attribuite nella finzione filmica, paiono marginali, secondarie e sfuggenti nelle sequenze, ciononostante la loro presenza è frutto di una scelta meditata perché presentano le caratteristiche emblematiche di quell'ambiente. La fotografia di scena si sofferma sulle stampe dell'appartamento e permette di coglierne gli aspetti più significativi: in particolare gli scatti di Arthur Evans indugiano sulle fotografie che sono in questo caso veri e propri elementi di scenografia. Walter Moser evidenzia efficacemente come queste fotografie di Cowan presenti nel profilmico sintetizzino lo spirito fotografico della *Swinging London*, incarnando le fondamentali qualità di «istantaneità, dinamismo e spontaneità»¹⁷⁶.

La fotografia di moda londinese era a basso budget rispetto a quella statunitense dei grandi nomi: per questa ragione, grazie anche alle nuove macchine fotografiche più leggere e maneggevoli, provò dagli anni Sessanta a uscire dagli studi e calarsi nel contesto urbano. La *Black Trinity*, sul modello dei lavori di alcuni innovatori negli anni Cinquanta, assorbì influenze dal puro fotogiornalismo, dalla cronaca fotografica: lo scatto di moda divenne spontaneo, dinamico, immediato e innovativo. I professionisti sceglievano come location le strade della città e la loro fotografia si caricava così della stessa immediatezza della fotocronaca¹⁷⁷. Questo tipo di rappresentazione emerge nel film nello *shooting* dei titoli di testa, in cui il già citato David Montgomery immortalava la modella Donyale Luna sul tetto di un banco del mercato presso l'Hoxton Market: evidente la ricerca di un'immagine che si cali nel contesto imprevedibile e vitale della città¹⁷⁸. Lo *shooting* di Thomas a Veruschka, seppur in studio, manifesta ugualmente il carattere dinamico, in divenire, del servizio di moda in cui il fotografo partecipa alla sua realizzazione.

In Inghilterra, così come per il paparazzismo italiano, il fotografo non soltanto documentava la scena *glamour*, ma contribuiva a crearla, ne fa parte, concorre all'*evento*. È interessante notare come tra i fotografi di scena che hanno lavorato sul set ci sia stato il paparazzo per antonomasia,

¹⁷⁶ Walter Moser, *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*, cit., pp. 149-150.

¹⁷⁷ Cfr. Astrid Mahler, "Fashion photographers here belong to the moment". *British Fashion Photography of the Nineteen Sixties as Reflected by Blow-Up* in Klaus Albrecht Schröder, Walter Moser (a cura di), *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, cit.

¹⁷⁸ Presso AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Blow-up*, sottoserie Fotografie è presente almeno una fotografia si gira di Arthur Evans immortalava David Montgomery presso l'Hoxton Market durante le riprese della sequenza dei titoli di testa (informazioni sull'autore: cfr. Klaus Albrecht Schröder, Walter Moser (a cura di), *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, cit., p. 109.

Tazio Secchiaroli¹⁷⁹. Come già sottolineato nel secondo capitolo, Secchiaroli aveva rappresentato tra anni Cinquanta e Sessanta l'emblema del reporter scandalistico italiano. La fotografia di moda inglese del periodo era interprete di uno stesso momento storico della pratica, benché in contesti differenti: il boom economico, la sua euforica ed edonistica rappresentazione fotografica, una fotografia vorace, come strumento di consumo. Sono diversi gli esempi in cui il fotografo Thomas è impegnato a reiterare lo scatto, prolungarlo nello *shooting* attraverso una brama voyeuristica. L'*entourage* di paparazzi romani faceva uso della fotografia come mezzo d'assalto, aggressivo e spregiudicato, e si considerava parte di un evento, così come dinamicità e spontaneità erano le caratteristiche chiave della *fashion photography* londinese. L'occhio del paparazzismo, come già sottolineato nel secondo capitolo, era uno sguardo morboso, quasi violento. Il carattere voyeuristico era insito anche nella fotografia di moda, così come viene mostrata in *Blow-up*: l'insaziabilità che portano a reiterare lo scatto con veemente energia è un approccio che caratterizza la pratica di Thomas, nello *shooting* a Veruschka o in quello con il gruppo di modelle. Quest'interpretazione emerge con ancor maggior forza quando Thomas viola la privacy di Jane: dopo essersi accorta che il fotografo l'ha immortalata nel parco in compagnia di un uomo, la donna lo aggredisce addirittura fisicamente per riprendersi gli scatti, mentre lui di tutta risposta continua a fotografare, ritraendola anche in questo gesto. Una dinamica che ricorda i servizi in cui il paparazzo era al centro dell'evento e, in particolare, i suoi incontri-scontri con i divi protagonisti dei reportage che spesso campeggiavano sulle riviste italiane¹⁸⁰.

La fotografia era così declinata in entrambi i casi a favore di un'immagine di consumo e di svago, scandalistica e immediata. Moser ricorda come la stessa immediatezza della fotografia di moda fosse ricercata attraverso stilemi stilistici tipici del fotoreportage, come lo sfruttamento dello scenario cittadino o l'utilizzo di macchine fotografiche di piccolo formato, 35 mm¹⁸¹. In questo periodo, la scelta del reportage cosiddetto "impegnato" rappresentava spesso una scelta di nicchia nel contesto italiano¹⁸². Mentre il reportage sociale in Italia era maggiormente una scelta a margine nell'ottica della fotografia per periodici *mainstream*, in Inghilterra non era difficile osservare la convivenza di queste propensioni in uno stesso fotografo o in una stessa

¹⁷⁹ Cfr. Klaus Albrecht Schröder, Walter Moser (a cura di), *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, cit.

¹⁸⁰ Sul tema si veda nel capitolo secondo il par. 2.3.

¹⁸¹ Walter Moser, *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*, cit., pp. 151-152.

¹⁸² Cfr. Gabriele D'Autilia, *Umanesimo partigiano. Il fotogiornalismo italiano al passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, cit., pp. 20-22

rivista, che magari presentava scatti di moda accanto a pagine di reportage sociale, come per esempio «Man About Town»¹⁸³.

In *Blow-up* troviamo significativamente anche questa dicotomia. Da una parte il fotografo protagonista, Thomas, pur rivestendo il ruolo dell'acclamato fotografico, è essenzialmente un esecutore di scatti di moda, di pubblicità, e vive immerso nell'universo colorato ed edonistico della *Swinging London*. Dall'altro lato, ambisce a realizzare scatti socialmente impegnati: s'immerge perciò nelle zone più marginali e degradate di Londra, cercando l'oscuro contraltare del benessere al fine di tacitare i dubbi sulla vacuità del suo mestiere e d'imporsi come un fotografo-autore. Quest'ambizione svela ed evidenzia l'insofferenza e il costante inappagamento della sua condizione di fotografo di moda.

Vista l'incidenza del mondo fotografico nella produzione del film, l'indagine sugli scatti di *Blow-up* non può quindi limitarsi alle sole fotografie di scena, ma deve considerare anche l'esame di quelle che si sono definite in un certo senso *di produzione*, pur essendo anche parte del profilmico. Gli scatti *filmati*, realizzati nella finzione da Thomas, appartengono in realtà, come già sottolineato, a due noti fotografi del tempo: John Cowan e Don McCullin. Da una parte, Cowan presta le immagini all'interno del loft: il suo apporto è indicato anche nei titoli di testa («*Photographic murals by John Cowan*») e le stampe concorrono a definire il *milieu* sociale del fotografo di moda durante gli anni Sessanta a Londra. Le fotografie realizzate da Thomas nel parco sono invece realizzate da McCullin, con una macchina fotografica 35 mm sulla pellicola Kodak Tri-X: la grana doveva risultare evidente al suo ingrandimento. Fotografie e ingrandimenti furono stampati con orientamento orizzontale e in formato 60 x 50 cm e vennero utilizzati dei negativi di passaggio per favorire il procedimento d'ingrandimento¹⁸⁴. In questa serie, McCullin realizza una sorta di apparato di fotografie di scena fittizie.

Le altre immagini realizzate dal fotoreporter e usate nel profilmico percorrono, all'opposto rispetto a quelle di Cowan, la strada di un altro tipo di reportage: si tratta degli scatti realizzati in bianco e nero da Thomas nelle zone più disagiate di Londra. Questi fanno parte, in realtà, del reportage *East of Aldgate* pubblicato sulla rivista «Man About Town» nel febbraio 1961 e

¹⁸³ Walter Moser, *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*, cit., pp. 151-152.

¹⁸⁴ Philippe Garner, *Gli ingrandimenti di Blow-Up*, in AA.VV., *Io sono il fotografo*, cit., pp. 56-58. Garner racconta nel suo saggio anche il ritrovamento delle immagini originali: «Quando le riprese terminarono [...] se ne persero le tracce per quasi trent'anni, finché nel 1996, durante un'asta a Londra, non spuntò una busta gialla della Kodak tutta spiegazzata che conteneva 21 di queste stampe originali. Delle annotazioni a matita sulla busta indicavano "INGRANDIMENTI APPESSI + PORTFOLIO DI FOTO" (fronte) e "RISTORANTE + SEQ BLOW-UP – TENERE AL RIPARO" (retro)» (p. 56).

realizzato da McCullin nell'East End della città¹⁸⁵. In generale, queste fotografie attivano discorsi differenti rispetto alla fotografia di scena, che fa parte dell'apparato paratestuale del film e ne offre un diverso punto di vista; sono piuttosto immagini fisse incluse all'interno della sequenza cinematografica, introducono l'immagine statica all'interno del movimento, inseriscono nel film il fotoreportage prima, e un'autentica indagine sul senso della rappresentazione poi.

Gli scatti di cronaca sociale assumono una relazione antinomica con le sequenze in movimento in cui il fotografo cerca di catturare con energia ostinata, fin quasi ossessiva, le pose delle modelle, con il caos sonoro e visivo delle scene consacrate agli *shooting* di moda, di cui all'opposto non vengono mai mostrati mai i risultati. La staticità, il bianco e nero e il silenzio delle fotografie d'inchiesta inserite nel flusso filmico rivelano la miseria, la marginalizzazione, la disperazione e il degrado che vive accanto ai colori, all'energia sfrenata, alle pose modaiole della *Swinging London*. Le due tipologie di fotografia svelano allora le divergenti declinazioni della pratica nelle riviste degli anni Sessanta. Gli scatti realizzati da Don McCullin vengono mostrati da Thomas all'amico Ron durante un pranzo in un locale londinese. I discorsi vacui e annoiati dei due amici fanno da contraltare alle immagini realizzate nella finzione dal fotografo: il reportage si oppone al film e alla varietà di colori che ne domina la costruzione, con un bianco e nero che ritrae i senzatetto e i disperati, incontrati durante la notte che Thomas trascorre in un dormitorio pubblico. Così come il silenzio dell'immagine fotografica si contrappone al chiasso delle sequenze in cui Thomas si *muove*. Mentre Thomas lamenta la mancanza d'interesse, il tedio che investe la sua vita a Londra e, in generale, stufo della vita nella metropoli, esprime il desiderio di evadere, di essere «libero»; l'amico ribalta l'affermazione e gli chiede «Libero di fare cosa? Libero come lui?» indicando una fotografia dell'album che ritrae uno degli emarginati incontrati. In questo modo, lo scatto entra a far parte della sequenza in una sorta di campo-controcampo e la sua forza espressiva deriva proprio dallo statuto d'immagine

¹⁸⁵ Laura Rascaroli, *La "sostenibilità" del cinema d'autore: a proposito di Blow-up e Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti* in Alberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit., pp. 208-209. Riguardo all'attività del fotografo e alla rappresentazione della metropoli attraverso i suoi scatti in *Blow-up*, Rascaroli aggiunge: «McCullin, rappresentante emergente del fotogiornalismo, poi diventato famoso soprattutto per i suoi reportage di guerra, amava scattare fotografie ad Aldgate, il suo quartiere londinese, che stava per diventare sede soprattutto di grandi compagnie di assicurazioni, ma che allora mostrava ancora un volto di severa povertà e anche una certa dose di follia di fronte all'emergere di una spinta aggressiva allo sviluppo urbanistico e alla costruzione di nuovi edifici moderni. Attraverso queste immagini di forte impatto fotogiornalistico e di grana completamente diversa da quella delle altre foto scattate dal protagonista nel parco (anch'esse di McCullin), Antonioni focalizza l'attenzione su Londra come città in forte espansione e mutazione socio-urbana». Rascaroli a sua volta fa riferimento all'indagine sull'uso delle fotografie di McCullin nel film in: David Alan Mellor, «Fragments of an Unknowable Whole»: *Michelangelo Antonioni's Incorporation of Contemporary Visualities in London, 1966*, «Visual Culture in Britain», n. 2, 2007, pp. 45-61.

fotografica. Il suo inserimento nell'inquadratura mette in relazione il tedio esistenziale di Thomas e la disperazione del senz'atetto: la sequenza si avvale della contrapposizione, attraverso l'immobilità, il bianco e nero e il silenzio della fotografia.

Si arriva quindi alle vere e proprie fotografie di scena propriamente dette: appare evidente che queste non solo producono un discorso in relazione al film, ma si inseriscono nel contesto *fotografico* generale che include scatti del profilmico, professionisti coinvolti e discorso della pellicola sulla realtà fotografica dell'epoca.

Il primo esempio è uno scatto di Tazio Secchiaroli sul set di *Blow-up* che congela una sequenza iconica del film: lo *shooting* a Veruschka (fig. 7)¹⁸⁶.



Fig. 7 Tazio Secchiaroli, fotografia di scena dello *shooting* a Veruschka, AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Blow-up*, sottoserie Fotografie

Non a caso anche il manifesto si ricollega a questa scena. La sequenza, come già evidenziato, si ispira al servizio di «Vogue» di Stern con Veruschka e Bailey come soggetto. Visto che lo scatto in questione testimonia la ricerca di una fotografia iconica e di forte impatto fotogiornalistico, è significativo che Secchiaroli abbia scattato durante queste riprese: la rappresentazione dello *shooting* è emblema dell'approccio dinamico e irriverente che caratterizza e accomuna la fotografia di moda della Londra anni Sessanta (e di Thomas) e il paparazzismo. Non a caso, Secchiaroli realizza anche le fotografie della scena in cui Jane cerca di recuperare gli scatti assalendo il fotografo in risposta alla sua aggressione fotografica¹⁸⁷. La fotografia esaminata, inoltre, oltre a richiamare la sequenza del film interpella direttamente il servizio di «Vogue» da cui lo *shooting* prende spunto: il suo statuto d'immagine fotografica la rende una credibile illustrazione di una rivista di quegli anni. Il servizio fotografico è una

¹⁸⁶ Tazio Secchiaroli, fotografia di scena dello *shooting* a Veruschka, AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Blow-up*, sottoserie Fotografie (informazioni sull'autore: cfr. Klaus Albrecht Schröder, Walter Moser (a cura di), *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, cit.). V. fig. 7.

¹⁸⁷ Walter Moser, *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*, cit., p. 166.

performance da immortalare e la fotografia in questione potrebbe essere il reportage di un evento: la sessione fotografica di un noto fotografo con una celebre modella.

L'immagine di Secchiaroli cerca di condensare lo spirito di una sequenza basata sul movimento ossessivo, sulla danza erotica dei corpi alla ricerca dello scatto perfetto, in una rappresentazione fissa, ponendosi dal punto di vista opposto di chi nel film ha in mano la macchina fotografica, dello stesso fotografo. Nella scena Thomas guida i movimenti della modella con veemenza: una sorta di danza domina l'inquadratura accompagnata a livello sonoro da musica diegetica, dal rumore frenetico degli scatti e dalle indicazioni del protagonista. La fotografia aderisce sì alla stessa estetica ricercata dai fotografi di moda che hanno ispirato la figura di Thomas, ma allo stesso tempo emerge l'inevitabile scarto rispetto alla pellicola cinematografica: nonostante non ci sia un autentico scostamento rispetto al punto di vista, che corrisponde approssimativamente a quello della macchina da presa, si evidenzia l'inevitabile assenza della frenesia, sonora e visiva, che caratterizza il servizio fotografico nella sequenza filmica.

Tra le immagini di scena realizzate da Evans, c'è una serie sulle modelle messe in posa, come accade nel film a favore dell'obiettivo del protagonista stesso, ma disposte diversamente (fig. 8)¹⁸⁸.



Fig. 8 Arthur Evans, fotografia di set alle modelle, su concessione di BFI National Archive, UK (presente nella mostra *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*)

L'esempio preso ad esame rispetta pienamente lo stile del film e potrebbe essere uno scatto di Thomas, ma provoca un effetto straniante: si riconoscono le *mannequin* e i loro inconfondibili costumi di scena, la composizione dello scatto è però del tutto differente alla *scenografia* per cui stava lavorando il protagonista¹⁸⁹. Le modelle sono nel film in posizioni rigide e

¹⁸⁸ Cfr. Klaus Albrecht Schröder, Walter Moser (a cura di), *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, cit., pp. 90-93. In queste pagine il catalogo presenta le immagini di Evans con soggetto le modelle.

¹⁸⁹ Arthur Evans, fotografia di set alle modelle, BFI, National Archive, UK (informazioni sull'autore: cfr. Klaus Albrecht Schröder, Walter Moser (a cura di), *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, cit, p. 109, p. 91). V. fig. 8.

geometriche dietro dei pannelli semitrasparenti neri; nella fotografia di scena, invece, creano un'altra formazione posizionandosi tutte alla stessa distanza dall'obiettivo. All'interno della serie con le modelle Evans realizza anche dei ritratti singoli. Il fotografo di scena ci offre quindi con le sue fotografie promozionali l'*output* delle sessioni di lavoro di Thomas, un prodotto che non si vede mai direttamente nel film. Inoltre, si tratta in questi casi del risultato di un servizio fotografico che non è mai avvenuto, per questo le sue immagini potrebbero essere considerate in un certo senso pure fotografie di moda per le riviste. Attraverso la serie di scena del film è allora possibile osservare finalmente gli scatti di *fashion photography* dei quali in *Blow-up* si vede solo il processo creativo e l'universo artistico che vi ruota attorno, in un cortocircuito tra la finzione filmica e l'apparato paratestuale.

3.3.2 Relazioni tra sguardo sul set e discorso sulla rappresentazione attraverso la fotografia

Blow-up non racconta soltanto della fotografia di moda del periodo, ma è un film sulla pratica fotografica intesa come riflessione sullo sguardo. Un condensato di queste problematiche è presente in uno scatto di scena del protagonista, tra quelli in cui Arthur Evans articola da diversi punti di vista lo sguardo di Thomas: immortalata il fotografo londinese nel suo appartamento, mentre trova l'indizio chiave tra le fotografie del parco che ha scattato, e che ora ha stampato e appeso (fig. 9)¹⁹⁰.



Fig. 9 Arthur Evans, fotografia di scena di Thomas che osserva gli ingrandimenti nel suo loft, Collezione privata su concessione di Albertina Museum di Vienna (presente nella mostra *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*)

¹⁹⁰ Arthur Evans, fotografia di scena di Thomas che osserva gli ingrandimenti nel suo loft, Collezione privata su concessione di Albertina Museum di Vienna (Albertina Museum, *Antonioni's Classic Film and Photography. Blow-up. Until 17 august 2014* <https://www.albertina.at/en/exhibitions/blow-up/>). V. fig. 9.

Si tratta del momento in cui David Hemmings, mentre è con le due modelle che hanno interrotto la sua indagine sugli scatti, coglie, all'interno di una delle immagini appese nel *loft*, il particolare nascosto dietro all'albero del parco. Questa fotografia di scena congela l'istante dello sguardo del protagonista tra gli scatti realizzati, immobilizza la sua osservazione *mobile* d'immagini statiche, indagando ulteriormente sullo statuto dell'immagine fotografica e, in particolare, della fotografia inserita nel contesto filmico.

Il fotografo di scena può cogliere allora l'"autenticità" della visione del protagonista, che attiva le fotografie all'interno del linguaggio cinematografico e risulta il vero soggetto della sequenza e più ampiamente del film. Lo sguardo di Thomas, la sua capacità di innescare l'immagine fotografica, il discorso sullo statuto della visione e della rappresentazione sono centrali in *Blow-up*. La fotografia di scena cattura l'atto del vedere congelando il tema centrale del film antonioniano.

La pratica fotografica, infatti, non riveste un ruolo fondamentale soltanto nell'ottica del contesto storico-culturale di cui *Blow-up* si vuole fare interprete: il film è una vera e propria riflessione sulla rappresentazione fotografica e sull'atto del guardare in genere. La sequenza in cui Thomas indaga, attraverso gli scatti e i loro ingrandimenti appesi nel suo appartamento, il mistero delle vicende del Maryon Park è rivelatrice del ruolo della fotografia e del suo rapporto con il cinema. Lo scatto è un indizio nel contesto investigativo del giallo, ma si tratta più ampiamente di una traccia per un'indagine più ampia: il raggio di ricerca è ben più esteso di quello sul delitto. Le immagini realizzate nel parco da McCullin e il loro trattamento nella dimensione cinematografica sono in effetti parte di una vera e propria inchiesta sull'oggettività della realtà¹⁹¹.

Il rapporto dell'immagine fotografica di scena con la sequenza e con il film risulta quindi particolarmente ricco: le dinamiche di condensazione, simulacro e congelamento della poetica filmica entrano in relazione anche con l'inserimento nel profilmico dell'immagine fotografica e del suo stesso rapporto con il cinema e la realtà, come nell'ultimo esempio esaminato. Il rapporto tra cinema e fotografia emerge in diversi momenti del film, in particolare nella sequenza dell'indagine sulle stampe appese nell'appartamento. Quando lo sguardo di Thomas si posa sulle immagini e sugli ingrandimenti, la macchina da presa lo segue: emerge allora la dimensione di sospensione temporale propria dell'inserimento di una fotografia nel flusso filmico. Tale arresto diventa maggiore nel momento in cui la soggettiva è dedicata esclusivamente alle fotografie come soggetto nel soggetto. Dapprima, infatti, gli scatti sono

¹⁹¹ Sul tema cfr. Victor I. Stoichita, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano*, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 157-197.

inseriti nel flusso filmico come focus principale, ma conservano la *cornice* dell'ambiente narrativo: le inquadrature raccontano dello sguardo di Thomas che si posa sugli ingrandimenti all'interno dell'appartamento. Ad un certo punto, il loft che ospita le stampe appese scompare, la cornice filmica si nasconde, la visione del protagonista entra direttamente nelle fotografie e le unisce tra loro.

L'immagine fissa inserita nella sequenza del film è in grado di aprire un'altra temporalità: Antonioni è interessato a sospendere la narrazione della quotidianità e ad aprire la dimensione del passato, l'"è stato" barthesiano, che diventa oggetto d'esame. Lo spettatore rivive la medesima sequenza attraverso la realtà fotografica, sfruttata alla stregua della rappresentazione del passato. Dall'altra parte, il linguaggio del film modifica quello fotografico: instaura un rapporto di montaggio che mette in relazione gli scatti nella loro fissità e conferisce loro un valore cinematografico. Pertanto, l'immagine fissa inserisce sì l'immobilità all'interno del flusso filmico, ma al contempo lo sguardo cinematografico modifica la sua staticità: le fotografie sono messe in rapporto, l'inquadratura si avvicina, si allontana, colma il vuoto tra una e l'altra. L'elemento sonoro partecipa e conduce la sequenza nuovamente nel parco: il rumore del vento accompagna l'esplorazione *all'interno* delle fotografie nel momento in cui queste occupano l'intera inquadratura e non sono più mere immagini appese all'interno della casa del fotografo, ma parte di una narrazione cinematografica.

Mentre il reportage sociale di Thomas inserito nella conversazione con l'amico comunicava attraverso il silenzio e resisteva all'essere incorporato nella sequenza cinematografica, la fotografia viene qui assorbita nel flusso audiovisivo pur conservando una *differenza*: quella dimensione di staticità, il bianco e nero e quel *vuoto* narrativo tra uno scatto e l'altro. Inoltre, la sequenza restituisce alle fotografie la possibilità di una sorta di fuoricampo dinamico: i personaggi e le situazioni non cessano di esistere oltre la cornice in cui sono imprigionati, ma continuano a vivere nella relazione con le successive e nel rumore del vento; grazie, cioè, all'atto del guardare che crea una narrazione¹⁹². Le soggettive cinematografiche privano la fotografia della possibilità di uno sguardo infinito e la impacchettano all'interno di un meccanismo regolato dalla durata, stabilita dal regista: un punto di vista altro rispetto sia a quello del fotografo fittizio, sia a quello *libero* del potenziale osservatore. Cessa la loro *collezionabilità* teorizzata da Sontag: la loro visione diviene inevitabilmente orientata dalla

¹⁹² Come ricordato nel capitolo 1, Barthes teorizza la «morte» di ciò che accade nella fotografia al di fuori dalla sua cornice: Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris Gallimard, 1980 (trad. it. Di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, 2003, p. 58); sulla questione: *supra*, par. 1.4.

durata e dal sonoro decisi dal regista, che indirizzano la visione dello spettatore¹⁹³. Antonioni condiziona qui il guardare alla fotografia, così come il suo protagonista fotografo cerca di determinare la storia creando un ordine tra gli scatti e provando a colmare il vuoto tra di essi, ingrandendo le immagini nel tentativo di scardinare il mistero che le domina.

Se la fondamentale lettura di Sandro Bernardi pone l'attenzione sull'essenziale riflessione in merito all'atto del guardare che pervade l'opera di Antonioni, in *Blow-up* è la pratica della fotografia il veicolo di questa indagine¹⁹⁴. Il protagonista è un fotografo ed è attraverso il personaggio stesso, con le sue contraddizioni e la sua ricerca di verità, che il film si fa carico delle questioni che coinvolgono il dispositivo e la sua relazione con l'immagine cinematografica. Dapprima la sua frustrante ricerca di autenticità, sempre mediata da una distanza (il tentativo di fare del reportage sociale), quindi la sua quotidianità davanti a modelle che, nella sua visione, sono soltanto distanti parvenze davanti al suo obiettivo. Infine, il momento epifanico del parco che illude il professionista di poter comprendere la realtà attraverso la fotografia, di essere in grado di spingersi più a fondo rispetto alla realtà stessa attraverso la sua rappresentazione. Si tratta infine di una riflessione che non concerne soltanto la fotografia in sé ma anche la pluralità delle possibilità riproduttive dello scatto, la proliferazione quantitativa insita nella riproducibilità: l'ossessività con cui Thomas realizza i suoi servizi in rapide serie paiono espressione dell'eccesso, di un istinto consumista vorace¹⁹⁵. Rappresentazione e ingrandimento del reale sembrano più autentici del mondo stesso: Thomas ambisce a una rivelazione che non può tuttavia reggere a un mondo che ha ormai perso ogni grado di realtà. Quindi la possibilità di cogliere la verità e di categorizzare il reale si dimostra illusoria. L'inchiesta del protagonista è a ben vedere un'indagine più profonda, sullo statuto dello sguardo e della realtà nel mondo postmoderno: la realtà esplose al suo ingrandimento, inteso come mero inganno. La fotografia è rappresentazione e ingrandimento, dunque accrescimento del grado di illusorietà e finzione che governa la realtà.

Emblematici a questo proposito: l'ingrandimento che ha come soggetto lo strumento del delitto e, ancor di più, quello in cui Thomas scorge il cadavere. In questo passaggio, l'immagine diviene sempre sgranata, una macchia irriconoscibile. La pratica dell'*ingrandimento* è anch'essa significativa per l'autore ferrarese: riconoscibile ad esempio nella sua opera pittorica

¹⁹³ Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977 (trad. it di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004, p. 5, p. 72). *Supra*, cap. 1.

¹⁹⁴ Si fa riferimento a: Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., pp. 111-211.

¹⁹⁵ Un approfondimento sul tema è fornito da: Matilde Nardelli, *Blow-up and the Plurality of Photography*, in Laura Rascaroli, John David Rhodes (a cura di), *Antonioni: Centenary Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

delle *Montagne incantate*, è riconducibile altresì all'interesse per l'arte astratta e informale che ritroviamo in generale nel suo cinema. In *Blow-up*, nella fattispecie, è presente l'amico pittore che dipinge quadri astratti: i suoi dipinti si presentano come un insieme di punti e affascinano Thomas, si tratta di un risultato che assomiglia decisamente alla grana dei suoi ingrandimenti fotografici¹⁹⁶. Barthes in *La camera chiara* osserva: «Se ingrandisco, non faccio altro che ingrandire la grana della carta, disfo l'immagine a vantaggio della sua materia»¹⁹⁷.

La grande attenzione di Antonioni per il rapporto della fotografia con il cinema in *Blow-up* riporta il discorso alle premesse d'inizio capitolo: lo sguardo partecipe dell'autore verso la pratica fotografica è dimostrato già dal suo inserimento nel profilmico, come strumento d'indagine, all'interno dell'incipit di *Cronaca di un amore* e, ancor prima, dallo studio della stessa, in particolare sulle sue implicazioni nell'industria culturale e nell'immaginario cinematografico, in *L'amorosa menzogna*. *Blow-up* emerge allora come una sorta di saggio sulla fotografia e sul suo rapporto con il cinema, in qualche modo anche sulla fotografia di scena stessa. Innanzitutto, emergono elementi come il rapporto tra fissità e montaggio e l'oscillare tra incorporazione e differenza, che caratterizza anche la fotografia di scena in quanto simulacro del film; quindi, le dinamiche narrative del passaggio da un medium all'altro o nella commistione dei due, così come la relazione con la durata e il tempo che regola lo sguardo e l'esperienza di visione dello spettatore/osservatore.

In favore dell'analisi teorica della pratica fotografica sul set si può cioè interpretare e applicare la riflessione del regista per il medium fotografico anche alla fotografia di scena: *Blow-up* fornisce in quest'ottica delle piste d'esame e verifica le chiavi di lettura metodologiche della pratica.

3.4 Conclusioni. Una prova di verifica sul campo

I set di Antonioni si dimostrano un contesto ideale in cui verificare le eterogenee categorie della fotografia di scena nei decenni Cinquanta e Sessanta e per approfondire i diversi punti di vista sulla sua pratica. Oltre ad essere coinvolto nell'apparato fotografico, Antonioni godeva

¹⁹⁶ In realtà opere di Ian Stephenson: *Life Abstraction*, 1957 e *Screen*, 1965: Cfr. Roberto Roda, *Come fabbricare visioni. Appunti per il lavoro di ripresa*, in Id. (a cura di), *Ai margini della realtà. Esercizi di fotografia creativa e concettuale liberamente ispirati al "Blow Up" di Antonioni*, cit., p. 42.

¹⁹⁷ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 101.

peraltro della reputazione di autore elitario, rappresentando un caso particolare ed emblematico per quanto riguarda l'aspetto promozionale.

Lo schema metodologico elaborato al termine della ricognizione dei primi due capitoli è pensato per l'esame della singola fotografia di scena e, come già ricordato, propone categorie d'indagine che possono essere attivate o meno a seconda dello scatto in esame, del film di riferimento, dei documenti a disposizione e dell'ottica di approfondimento. Si tratta dunque di un modello concepito per un approccio sperimentale che può essere sfruttato come base di partenza per produrre nuove proposte d'analisi. I documenti esaminati inerenti alla fotografia di scena nel cinema del regista di questo periodo permettono di seguire alcune di queste piste per un'indagine sì globale ma comunque seminale, che conduce cioè ad aprire all'esame più puntuale del quarto capitolo e delle conclusioni sulle fotografie di scena di *L'avventura*. Nei successivi capitoli si affronta infatti una serie chiave: appartiene alla prima pellicola della Tetralogia, situata peraltro nel passaggio agli anni Sessanta, e la si può consultare quasi interamente in un archivio dedicato a un singolo professionista, Enrico Appetito. Lo studio degli scatti di questo film prende avvio dall'osservazione delle singole tipologie di fotografia di scena e dalle dimensioni da queste attivate, fino ad arrivare allo sfruttamento delle stesse nella stampa e nei materiali promozionali, e dunque al ruolo odierno dell'archivio.

In questo capitolo vengono allora variamente interpellate singole questioni in modo da sviluppare una ricerca sui molti aspetti della fotografia di scena, prendendo in considerazione: dapprima, le dinamiche del mestiere e della filiera produttiva, quindi, il ruolo della fotografia di scena nel produrre e negoziare immaginari del film e, infine, la verifica dei rimandi poetici dello scatto sul set con i contesti di produzione e con la poetica, attraverso l'esempio di un'opera che si presta in particolar modo all'indagine, *Blow-up*. La metodologia approntata nelle precedenti ricostruzioni, teorica e storica, deve confrontarsi con i documenti a disposizione e lo stato iniziale dello studio sulla fotografia di scena. Risulta quindi un canovaccio piuttosto che un rigido *modus operandi*. In conclusione, lo schema elaborato permette di rilevare i molteplici aspetti che caratterizzano la fotografia di scena (oggetto promozionale, paratesto, opera autonoma) e di legare tra loro i filoni di ricerca.

Di seguito, si riprendono quindi le divisioni del modello processuale, variamente attivato nelle singole analisi delle fotografie di scena del capitolo (in particolare, vengono esaminati singolarmente alcuni scatti di scena di *Il deserto rosso* e *Blow-up*), per tracciare i collegamenti tra le diverse parti dell'indagine sui set antonioniani, che costituisce una verifica delle caratteristiche della fotografia di scena tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Tipologia: fotografia di scena, fotografia di set, fotografia di produzione, fotografia glamour.

Interrogare i documenti permette innanzitutto di accertare la convivenza delle diverse tipologie all'interno delle logiche promozionali: per ogni film sono stati realizzati scena, fuoricena e *special*. Nella ricostruzione delle dinamiche pratiche all'interno della filiera produttiva emergono inoltre le prassi di lavoro di professionisti e agenzie individuate nel secondo capitolo: l'alternarsi di diversi fotografi e l'attività crescente degli *special photographer*. Si rileva poi l'importanza dei diversi generi di scatto all'interno delle attività promozionali delle case di produzione e, soprattutto, di distribuzione: sfruttavano le diverse tipologie e accordavano sempre più importanza ai fuori scena, anche nei casi del fotografo ufficiale, e agli *special*.

Inoltre, si attesta in più casi un orizzonte condiviso della fotografia di scena con lo scatto *glamour*: l'immagine realizzata sul set (negli esempi da *Cronaca di un amore* a *Il grido*, passando per le strategie di Cineriz e Cino Del Duca, fino al divismo di Antonioni e Vitti in *Il deserto rosso*) conferisce un'essenziale centralità al divo, in questo caso le protagoniste dei film antonioniani e il regista stesso, quando parte sia dello *special* sia della serie ufficiale.

La costellazione di fotografi presenti nelle singole produzioni determinava allora la realizzazione di un materiale eterogeneo che includeva le diverse tipologie di fotografia di scena e quelle affini. Un sondaggio più approfondito è possibile per lo *special* di *Il deserto rosso* realizzato da Walter Mori, di cui si sono rintracciate le stampe e l'utilizzo in due pagine di «Epoca»: il servizio fotografico mescola il suo linguaggio con il film ma anche con l'immaginario di riferimento, costituendo così un oggetto carico di tensioni e rimandi.

Infine, la ricerca su *Blow-up* inserisce le fotografie di scena all'interno di un contesto produttivo che impiegava in vario modo gli scatti. La fotografia di produzione, che va in questo caso ben oltre il genere più noto dei sopralluoghi, dimostra così di avere un ruolo centrale nella pellicola e rispondere a istanze similari a quella di scena, influenzandola e attivando nuovi riferimenti oltre al film.

Destinazione originaria o occasionale individuabile: serie scelta, strumento per la produzione, riviste, fotobuste, brochure, cineromanzo, altro

La prima parte di questo capitolo, dedicata alla fotografia di scena all'interno dell'industria cinematografica, individua i diversi intermediari che, nel caso dei film di Antonioni, intercorrevano tra lo scatto e la pubblicazione o esposizione della fotografia. La casa di produzione assoldava il fotografo e sceglieva la serie; la casa di distribuzione, in particolare attraverso l'ufficio stampa, selezionava e produceva il materiale promozionale e lo inviava poi a riviste e istituzioni in Italia e all'estero. L'indagine sulla filiera permette quindi di rintracciare

le diverse destinazioni degli scatti ad uso promozionale: all'interno delle strategie assumevano un'importanza centrale le riviste, alla luce sia della presenza sempre più significativa degli *special photographer* sul set (che, come certificano i timbri, i periodici spesso commissionavano direttamente), sia della richiesta all'interno della serie ufficiale delle fotografie fuori scena e si gira, per le quali una destinazione centrale erano proprio i rotocalchi. Come si evince dai piani e dagli scambi della Cineriz, le riviste erano un luogo d'impiego essenziale per la promozione realizzata dalla casa di distribuzione. Inoltre, dalle ricognizioni sulle strategie promozionali è possibile individuare come destinazioni, oltre alle classiche fotobuste, selezioni mirate per gli esercizi, in particolare in occasioni speciali come i festival e le prime: veri e propri eventi mondani che avevano un valore non marginale nella pubblicità della pellicola. Nel caso di *Il deserto rosso* si citavano addirittura fotomontaggi in vetrine cittadine urbane, a riprova della pervasività della fotografia di scena nell'apparato pubblicitario.

Funzione (originaria e/o occasionale): strumento promozionale, strumento della produzione; veicolo della poetica filmica/strumento critico; testimonianza (Rapporto con la memoria condivisa, archeologia del set, documento storico)

Nella comparazione delle fonti realizzata in questo capitolo, la fotografia di scena sui set di Antonioni mostra innanzitutto la sua funzione promozionale: in primo luogo proprio perché la ricerca di fotografie e negativi custoditi negli archivi si confronta con un materiale eterogeneo e sparso in diversi poli. Il quadro lacunoso e disorganico racconta di un'occupazione considerata, nel momento della realizzazione del film e della serie, quasi esclusivamente per le sue finalità pratiche e in particolare promozionali. I documenti amministrativi di case di produzione e distribuzione manifestavano un riconoscimento incostante per il fotografo, il quale faceva a tutti gli effetti parte della troupe ma spesso non godeva, in particolare negli anni Cinquanta, dell'inserimento del proprio nome nei titoli di testa.

La presenza nella stampa delle immagini di fotografi di scena e *special photographer* risponde a una funzione certamente promozionale, ma che si intreccia con una vocazione cronachistica e persino documentaria dei periodici, interessati a raccontare le curiosità, le vicende e i processi creativi sul set. Al ricercatore di oggi, poi, le fotografie di scena dei film di Antonioni esibiscono una gamma di possibilità documentarie, segnatamente: della cultura visuale del periodo e degli immaginari connessi al film (individuata in particolare nello *special* di Mori o nelle fotografie della scena eliminata di *Il deserto rosso*, ma anche nella scelta dei soggetti dei film precedenti) e delle scelte registiche (gli scatti del negozio alternativo ma anche, per confronto e differenza, gli esempi di *Blow-up*).

Per quando riguarda il film inglese, inoltre, si può anche osservare la funzione pratica per la produzione negli scatti del profilmico, esempio diverso dai più diffusi sopralluoghi di fotografie che venivano utilizzate dalla troupe per realizzare il film. L'importanza della fotografia a livello poetico e di produzione è in questo caso essenziale: la fotografia di scena può allora essere veicolo della poetica del film, ma anche rapportarsi agli scatti che venivano sfruttati nella scenografia. Questi oggetti di produzione risultano un ibrido: l'immagine fotografica inserita nel filmico risulta una sorta di fotografia di scena fittizia che ha una funzione produttiva per *Blow-up*, ma attiva oggi, all'occhio dell'osservatore contemporaneo, istanze simili alla fotografia di scena.

Rapporto con la poetica del film: soggetto dello scatto in rapporto al film, punto di vista, rapporto con il campo e il fuoricampo cinematografico, rapporto con la temporalità, rapporto con l'immaginario dello spettatore

Il coinvolgimento di Michelangelo Antonioni rispetto alla fotografia si esprime su diversi livelli: innanzitutto, l'autore introduce in diversi suoi film una riflessione sullo statuto dell'immagine fotografica, dagli scatti nello studio del detective in *Cronaca di un amore* fino agli ingrandimenti nel loft di Thomas in *Blow-up*; quindi, le fonti raccontano di un regista partecipe nella realizzazione della fotografia di scena, oltre che in quella di produzione e, infine, di un Antonioni vigile rispetto all'organizzazione del piano promozionale. *Blow-up* può essere addirittura visto come un saggio sulle dinamiche fotografia-cinema e la sua riflessione può essere efficacemente estesa alla fotografia di scena. L'indagine sui rapporti delle serie di scena e degli *special* con la poetica dei film antonioniani si presenta allora particolarmente rilevante e feconda; è stato infatti possibile rintracciare diversi modelli esemplari.

Il deserto rosso si configura come l'occasione di individuare alcune caratteristiche del linguaggio dello scatto sul set del periodo, in particolare in rapporto agli *immaginari* e alla ricezione dello spettatore.

Lo *special* di Mori a Ravenna risulta esemplare e ben documentato (tra le stampe e il servizio in «Epoca») e permette di esplorare: 1) il soggetto dello scatto in rapporto al film (il collocamento di regista e attrice nello spazio diegetico); 2) il punto di vista (frontale); 3) il rapporto con il campo e il fuoricampo cinematografico (una commistione tra il campo delle inquadrature della fabbrica e il fuoricampo tabù); 4) la relazione con la temporalità (il congelamento in uno spazio stereotipico); 5) il rapporto con l'immaginario dello spettatore, ossia la centralità di stilemi industriali che rappresentano un paesaggio iconico del film, in grado di immergere le figure “divistiche” di Monica Vitti e Michelangelo Antonioni in uno stilizzato

universo della Tetralogia, nonché di esporre le dinamiche di condensazione della fotografia di scena ponendole però in uno scenario decostruttivo, che mescola reale e finzionale.

Le fotografie della scena eliminata nel film, corrispondenti cioè a un negozio alternativo in cui Giuliana ha colorato i muri con getti violenti, offrono poi un altro modello di analisi. Innanzitutto, il soggetto dello scatto in rapporto alla pellicola rappresenta una scena potenziale, mai girata, che allude però a un luogo, il negozio, inserito in un'altra versione, quella alla Rothko, nel definitivo *Il deserto rosso*. In secondo luogo, il punto di vista di queste fotografie non è paragonabile a delle precise inquadrature perché si tratta della documentazione di traiettorie alternative. Per quanto riguarda poi le dinamiche con il campo e il fuoricampo cinematografico, negli scatti viene evocato un campo diegetico virtuale (e il suo fuoricampo virtuale), che attraverso il confronto con le fonti, le sceneggiature dell'Archivio Antonioni, è possibile ricostruire nella sua potenzialità. Quindi, l'esame del rapporto con la temporalità evidenzia il ruolo di testimonianza, in assenza della riproduzione audiovisiva della scena. Infine, l'osservazione degli articoli di stampa che raccontano il negozio alternativo attraverso le immagini conduce a riflettere sull'influenza autonoma di queste fotografie rispetto al repertorio dello spettatore e alla creazione di un immaginario a sé stante. Questi scatti appaiono così come un simulacro decostruttivo, anche capace di produrre nuove narrazioni.

Le fotografie di scena di *Blow-up* esaminate mostrano poi il legame con le culture visuali della fotografia di un'epoca e con la poetica del film. Lo scatto di Evans alle modelle potrebbe essere un'immagine prodotta nella storia filmica dal fotografo protagonista, evoca così una sorta di fuoricampo diegetico in fotografia: il prodotto degli *shooting* di moda del professionista londinese non visualizzati nel film. Lo scatto a Thomas che osserva gli ingrandimenti appesi nel suo appartamento esibisce invece una relazione dinamica con il punto di vista del protagonista, dello spettatore e del regista: l'atto del guardare appare centrale e evoca il discorso sul senso della rappresentazione che permea il film. La questione della temporalità emerge in maniera esemplare dallo scatto di Secchiaroli che immobilizza il frenetico servizio fotografico a Veruschka e stabilisce un discorso sulla tensione tra fissità e movimento, tra silenzio e chiasso, tra congelamento ed effimero fluire. L'immaginario dello spettatore è il filo conduttore che connette questi scatti, e in generale la fotografia nel contesto di *Blow-up*: l'apparato promozionale prodotto in occasione della distribuzione gioca sulla costruzione di un repertorio connesso ai «*groovy, swinging sixties*», ma non può che chiamare in causa anche le dinamiche intermediali che coinvolgono il film londinese.

La commistione tra, da una parte, elementi di riduzione dei film antonioniani a spettacoli appetibili alla massa e, dall'altra, aspetti di richiamo per un supposto target elitario, dall'altra,

caratterizza i piani pubblicitari dei film presi in considerazione, in particolare è rintracciabile nelle strategie di Cineriz e Cino Del Duca, ma anche in altri dettagli esemplari, come le didascalie alle stampe di *Il grido*, la scelta dei soggetti privilegiati per le fotografie di scena di *Cronaca di un amore* e la pervasività di agenzie di fotocronaca e di *special photographer* sui set.

Eventuale rapporto con una o più serie e con il contesto: A) collocazione in: serie realizzata dal fotografo di scena, serie scelta, etc.; in istituzioni diverse: riviste, brochure, archivio, mostre, sala cinematografica, serie promozionale iconica, etc.; B) rapporto con eventuale: supporto, altre immagini della serie, testo, pubblico di riferimento, etc.

I diversi documenti analizzati provano la presenza della fotografia di scena in diversi contesti, e il suo mutare in rapporto alle istituzioni che la veicolano o inglobano: da «Epoca», in cui è incluso lo special di *Il deserto rosso* di Mori, agli eventi mondani in cui la Cineriz la impiegava, passando per le diverse strategie di promozione cinematografica del periodo.

La scelta del caso di *L'avventura* come occasione per sviscerare tutte le questioni citate risponde non soltanto alla volontà di approfondire un film chiave, primo della Tetralogia e situato a cavallo tra i decenni in esame, ma anche alla necessità di indagare e approfondire tutti questi aspetti: le tipologie di fotografia di scena, il suo ruolo nel materiale promozionale e nella stampa, il suo rapporto con il film, i pubblici di riferimento, i paratesti e, infine, le logiche dell'archivio contemporaneo e della sua attività espositiva. Si tratta di un archivio di un singolo fotografo di scena, coinvolto nell'attività espositiva e nella valorizzazione della pratica, e di cui è stato possibile individuarne le immagini in destinazioni come le riviste e le brochure promozionali, così come confrontarle con *special* e sopralluoghi e, infine, considerarle all'interno di un percorso espositivo che mette al centro la fotografia di scena, la mostra presso BASE di Milano curata da Sandro Bernardi.

Capitolo quarto.

L'avventura e l'Archivio Enrico Appetito

Collocato sulla soglia degli anni Sessanta e della Tetralogia, *L'avventura* è il film chiave per indagare i cambiamenti e le istanze della fotografia di scena del periodo. Offre inoltre l'occasione per analizzare lo scatto di scena partendo dall'archivio di un singolo professionista. Com'è già stato sottolineato negli studi imprescindibili di Federico Vitella, in questo film il formato 1,85:1 viene sfruttato da Antonioni per mettere in crisi il personaggio all'interno di un luogo in cui lo sguardo dello spettatore può vagare¹. Per questa ragione risulta ancora più interessante esaminare la fotografia di scena realizzata, nel caso del fotografo ufficiale Appetito, per lo più in un formato medio e quadrato. Accanto al formato, è importante considerare il "colore" del film. Il direttore della fotografia è Aldo Scavarda, già operatore di macchina nelle pellicole antonioniane fotografate da Serafin, utilizzò la pellicola Du Pont 100 Asa, stampò in positivo e sostiene di aver perseguito una fotografia che mantenesse il bianco e il nero, pur senza essere contrastata, e di non aver utilizzato filtri, ma di aver piuttosto sfruttato la luce (nonostante un parco lampade esiguo date le difficili condizioni economiche) per scolpire i volti in maniera plastica e morbida². Anche in questo caso, dunque, cruciale è il confronto con la fotografia di scena.

Lo scatto del film doveva inoltre partire dallo sfruttamento di queste condizioni di produzione e dalle complicate condizioni di lavorazione per sintetizzare lo sguardo del film attraverso immagini di scena e di set che raccontassero la visione antonioniana con un nuovo linguaggio. Infine, la serie è attraversata dalle istanze di cambiamento proprie di quel periodo e manifesta anche i sintomi dell'ambiente socioculturale in cui *L'avventura* veniva realizzato e si presentava al pubblico.

Tutto questo fa del film un'occasione essenziale per gettare luce sul rapporto tra fotografia e cinema, nei film di Antonioni, ma non solo.

¹ Sul tema si approfondisce nel sottocapitolo 4.2.1. Sul formato panoramico di *L'avventura*, come si vedrà, cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Torino, Lindau, 2010, pp. 211-213 e Federico Vitella, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, Pisa, ETS, 2018, pp. 170-176.

² Cfr. *Conversazione con Aldo Scavarda*, intervista a cura di Vittorio Giacci, maggio 2000, in Vittorio Giacci (a cura di), *L'avventura. Ovvero, L'isola che c'è*, Lipari, Edizioni del Centro studi, 2000, pp. 61-65.

4.1 La preparazione di *L'avventura*: fotografia di scena e promozione prima dell'uscita in sala

Prima di focalizzare l'attenzione sulla serie del fotografo ufficiale, attraverso l'esame del materiale dell'Archivio Enrico Appetito, è fondamentale soffermarsi sui primi utilizzi della fotografia di scena per *L'avventura*: lo strumento dello scatto è stato variamente impiegato prima dell'uscita in sala, durante la lavorazione del film, e in questa fase già si trovano temi e tensioni che pervadono il materiale realizzato da Appetito.

I sopralluoghi erano di norma gli scatti utilizzati per primi, sfruttati sulla "soglia" della produzione e durante la stessa. L'Archivio Michelangelo Antonioni conserva, oltre alle stampe timbrate da diversi professionisti, già menzionate nel terzo capitolo, una consistente serie di sopralluoghi, di cui non è indicato l'autore³. Si tratta di 165 esemplari che rivolgono lo sguardo ai luoghi siciliani: il mercato, le botteghe, e gli edifici, come chiese e ville. Sono presenti anche due cartoline della Villa Niscemi di Palermo⁴. Di particolare interesse risultano gli studi per luoghi che non si sono concretizzati come location del film: in particolare il mercato di Palermo e la Valle dei Templi di Agrigento⁵. Queste immagini descrivono idee tangenziali e consentono di ricostruire un'archeologia della progettazione preliminare, più che del set⁶. Le piccole stampe 7,5 x 10,5 cm che ritraggono i templi sembrano una successione di studi di inquadrature: in particolare, due sguardi dal basso verso l'alto collocano il tempio di Giunone all'interno dello scenario naturale, evocando i personaggi persi o dispersi all'interno del paesaggio di Lisca Bianca (v. figg. 1a-1b)⁷.

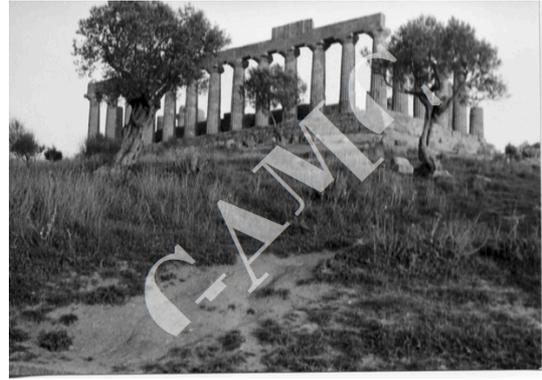
³ Sui timbri, le agenzie sul set e le retribuzioni di *L'avventura* si veda il capitolo 3 (par. 3.1).

⁴ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, b. 6A/20, b. 6A/23. Alcuni dei sopralluoghi, in particolare quelli relativi al mercato, sono stati pubblicati in Vittorio Giacci (a cura di), *L'avventura. Ovvero, L'isola che c'è*, cit., pp. 171-181.

⁵ La sceneggiatura edita (Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra) da Cappelli (Antonioni Michelangelo, *L'avventura*, introduzione di Tommaso Chiaretti, collana a cura di Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1977) prevede a pp. 133-134 una scena al mercato: «*Quartiere vecchio di città. Esterno. Sera*». Il frammento si concentra con interesse sulle dinamiche del mercato: «Le bancarelle sono disposte in modo che dalle botteghe giungono fin quasi al centro del già ristretto spazio della strada come per mettere proprio sottomano al passante frutta, pesci, frutti di mare, carne, ortaggi, piatti di roba cucinata e condita». Tra parentesi Antonioni specifica poi: «Gli episodi e i gags della sequenza saranno precisati meglio e accresciuti, nel corso di altri sopralluoghi al mercato di Palermo» (p. 133).

⁶ Sulla formula «archeologia del set»: *supra*, 1.5; *infra*, par. 4.2.2, cap. 5.

⁷ Sopralluoghi per *L'avventura* su stampe 7,5 x 10,5, AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, b. 6A/20, nn. 108, 110. Sono le inquadrature del tempio di Giunone analizzate. Anche le nn. 80, 81, 111 sono sopralluoghi presso la Valle dei Templi: per le altre immagini v. *Volume II. I documenti* C.1.



Figg. 1a, 1b Sopralluoghi per *L'avventura* su stampe 7,5 x 10,5, AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, b. 6A/20, nn. 108, 110

Federico Vitella, nella sua fondamentale monografia su *L'avventura* che attraversa questioni produttive e poetiche, descrive efficacemente l'interesse per il mito e il richiamo alla «Sicilia come metonimia del mondo classico e veicolo di accesso al patrimonio mitologico della cultura greco-romana»⁸ che permeano l'ispirazione di Antonioni per *L'avventura*. Se lo scenografo Piero Poletto ha dovuto inserire finto vasellame e imitazioni di rovine di antiche costruzioni che alludessero al passato ellenico delle Eolie, non stupisce l'attenzione durante i sopralluoghi per l'area archeologica più importante della regione, la Valle dei Templi. Infine, il *locus amoenus*, all'interno del quale la rovina dell'antico è collocata in queste immagini, risponde alla medesima logica della rappresentazione di una natura partecipante che permea le sequenze a Lisca Bianca rivelando il riferimento al mito⁹. In conclusione, la ricerca sul parco archeologico, che non è stata una location del film, ha con tutta probabilità influenzato in generale la rappresentazione della Sicilia.

Sul versante promozionale è possibile individuare alcuni articoli di presentazione al film, risalenti a prima della sua diffusione, cioè anteriori alla stessa presentazione a Cannes, che rivelano una particolare attenzione all'immagine di set come veicolo accattivante di cronaca della produzione del film. *L'avventura* venne presentato nelle sale italiane nel settembre del 1960, con numerose inquadrature accorciate rispetto all'edizione presentata a Cannes il 15 maggio dello stesso anno, occasione in cui scaturì quella che Federico Vitella definisce «una delle più aspre battaglie che la manifestazione ricordi»¹⁰.

⁸ Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., p. 152.

⁹ Ivi, pp. 152-153.

¹⁰ Ivi, p. 5. Sulle vicende di *L'avventura* a Cannes e della presentazione in autunno: pp. 128-138.

L'articolo *Voglio diventare un regista violento* di «Settimo giorno» del 10 marzo 1960 mette al centro la figura di Antonioni (v. figg. 2a, 2b)¹¹. L'intervista al regista si concentra infatti sulla sua carriera e sulle sue aspirazioni, riflette sul suo cinema e su quello italiano in generale. Le immagini, invece, sembrano voler sfruttare le vicende sul set per creare curiosità intorno a *L'avventura* e sono esplicitate da didascalie che raccontano le traversie della produzione del film: i fuori scena dell'articolo sono destinati dunque a una narrazione *a margine* del film.



Figg. 2a, 2b Michelangelo Antonioni, *Antonioni ci parla del suo lavoro. Voglio diventare un regista violento*, intervista a cura di Franco Calderoni, fotografie di Maurizio ed Evaristo Fusar, «Settimo giorno», Anno XIII, n. 11, 10 marzo 1960, pp. 34-35 e 36-37, AMA, rassegna stampa, *L'avventura*, album 6, fasc. 1.

Immediatamente al di sotto del titolo vengono indicati i nomi dei fotografi: «Foto di Maurizio ed Evaristo Fusar», quest'ultimo era un reporter specializzato in servizi su riviste, anche dai

¹¹ Michelangelo Antonioni, *Antonioni ci parla del suo lavoro. Voglio diventare un regista violento*, intervista a cura di Franco Calderoni, fotografie di Maurizio ed Evaristo Fusar, «Settimo giorno», Anno XIII, n. 11, 10 marzo 1960, n. 11, p. 34-37 fotografie di Maurizio ed Evaristo Fusar, AMA, rassegna stampa, *L'avventura I*, album 6.

set¹². Nelle prime pagine sono i colori saturi ad attirare l'attenzione del lettore: le rocce di Lisca Bianca sono il fondale su cui spicca la figura carismatica dell'attore. Se al centro troviamo quattro dei protagonisti in tenuta da gitanti, oltre a Vitti, Lea Massari, Gabriele Ferzetti e Dominique Blanchard, le due fotografie che li incorniciano hanno come unico soggetto Monica Vitti. La sua figura è raccontata dai colori: i capelli biondi, il rosso delle labbra nella prima foto, il celeste dell'abito e l'orlatura rossa dei sandali nella seconda. Lo sguardo in camera e la posa studiata non richiamano il personaggio di Claudia, ma piuttosto, insieme allo sfondo con il mare, le rocce, gli yacht, fanno pensare a una diva immortalata in uno scenario idilliaco tipico di quella vita meravigliosa e *altra* della star tradizionale. Il cappello di paglia, il trucco, gli abiti *glamour*: tutto concorre alla stessa impressione, così come la stessa fotografia centrale in compagnia degli altri attori evoca una gita esclusiva.

Francesco Pitassio sintetizza le riflessioni di Morin e di Barthes sul divo, sottolineando come i due studiosi abbiano individuato proprio nel trucco e nella fotografia elementi dirimenti della rappresentazione divistica che in qualche modo spersonalizzano la star, la uniformano a dei canoni seriali, ma al contempo la rendono eccezionale, superiore.

In questa combinazione di standardizzazione e individualizzazione risiede il potere del divismo, la sua specificità mitopoietica [...]. Infatti, il trucco e la fotografia spersonalizzano il corpo attoriale, mentre allo stesso tempo vi insufflano una sovraperonalità¹³.

Monica Vitti, allora, più che essere rappresentata come Giuliana o nel ruolo del personaggio-attrice Monica Vitti, interprete sofisticata, musa antonioniana e diva della crisi della modernità, indossa negli scatti di «Settimo giorno» una maschera più vaga, universale: quella della star da rotocalco¹⁴. Nelle successive due pagine, un paio di ulteriori immagini in bianco e nero accompagnano l'articolo.

¹² Evaristo Fusar. Fotogiornalista, <http://www.evaristofusar.it/>.

¹³ Francesco Pitassio, *Il piacere del mito: Edgar Morin, Roland Barthes e la riflessione sul divismo cinematografico*, in Veronica Prevadelli (a cura di), *Forme del mito e cinema americano*, Roma, Roma TrE-Press, 2019, p. 18. Si riferisce al già citato studio di Edgar Morin, *Les stars*, Parigi, Seuil, 1957 (trad. it. di M. Castino, *I divi*, Milano, Garzanti, 1977) e a Roland Barthes, *Le Mythe, aujourd'hui*, in Id., *Mythologies*, Parigi, Seuil, 1957.

¹⁴ Sui cambiamenti nel divismo italiano e sul divismo della crisi, della modernità, interpretato in questo caso da Monica Vitti, si veda oltre che Edgar Morin, *I divi*, cit., p. 156-172, anche: David Forgacs, Stephen Gundle, *Mass culture and italian society from fascism to the cold war*, Bloomington, Indiana University Press, 2007 (trad. it. di M.L. Bassi, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, Il mulino, 2007, pp. 97-119); Stephen Gundle, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, New Haven, Londra, Yale University Press, 2007 (trad. it. di M. Pelaia, *Figure del desiderio: storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2009), Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 157-162; Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 193-207.

La prima prosegue la narrazione sull'attrice, di spalle si specchia: si tratta di un gesto che, come si vedrà nell'esame degli scatti di *Appetito*, ricorre nella serie ufficiale¹⁵. La fotografia è accompagnata dalla didascalia «Monica Vitti controlla il trucco allo specchio prima di girare. La lavorazione de *L'avventura* è stata molto lunga e faticosa». Mentre la parte testuale, a margine dello scatto, si concentra al contempo sulle tormentose vicissitudini della lavorazione del film e ancora su quel trucco che rappresenta la maschera della diva, l'immagine mette al centro soltanto il suo corpo, in particolare il volto, catturato nell'azione emblematica dello specchiarsi.

La seconda fotografia è un fuori scena: Antonioni si prova una maschera da sub sullo yacht. Il regista viene collocato all'interno del contesto del film, come se facesse parte del gruppo: lo scatto fa eco alle domande dell'intervista che molto si gioca sul senso di appartenenza di Antonioni alla stessa classe borghese indagata nei suoi film e sull'autobiografismo della sua poetica. La didascalia anche in questo caso prima descrive l'immagine e poi fornisce informazioni sui problemi della troupe con il maltempo di Lisca Bianca e la mancanza di fondi. Le fotografie, le didascalie e l'intervista testimoniano l'intenzione di promuovere il film attraverso un gioco di specchi tra finzione e realtà: entra così in campo il racconto della produzione del film, ma anche, e soprattutto, il carisma dell'interprete femminile che si sviluppa su una fluttuazione dal personaggio del film a quello di attrice, passando per il ruolo più o meno realistico di diva tradizionale.

Le disavventure della produzione su Lisca Bianca e il volto carismatico di Monica Vitti si confermano i soggetti, sia per le illustrazioni sia per la narrazione, più adatti a veicolare la promozione del film nei periodici prima della sua uscita: emergono infatti in ulteriori esempi di fotografie a corredo di articoli¹⁶. «Rotosei» dell'11 marzo 1960 titola *L'avventura di Antonioni* e, attraverso un'intervista al regista, vuole stupire il lettore con le rocambolesche vicende che hanno coinvolto la troupe durante le riprese nell'arcipelago siciliano¹⁷. In testa all'articolo, uno scatto della squadra che monta l'attrezzatura al di sopra delle aspre rocce dell'isola occupa tre quarti della pagina, quindi nelle pagine successive accompagnano il testo:

¹⁵ *Infra*, 4.2.3 *Lo sguardo fuori scena: Monica Vitti allo specchio*.

¹⁶ Federico Vitella sottolinea come Monica Vitti, nonostante un compenso ben inferiore di quello degli altri attori principali, divenne ben presto il focus della promozione del film: «Si pensi poi al rilievo assunto da Monica Vitti nei titoli di testa (quarto cartello assoluto e secondo cartello dedicato al cast, dopo quello di Ferzetti, ma prima di quello della Massari), nei manifesti pubblicitari (spazio considerevole, sempre associata a Ferzetti, in un caso con la Massari, in un altro senza), nel trailer promozionale (trattata come attrice principale e doppiata in modo che presenti in prima persona il film), a dispetto della sua debolissima forza contrattuale» Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit. p. 196.

¹⁷ Gaetano Carancini, *L'avventura di Antonioni*, «Rotosei», anno IV, 11 marzo 1960, n. 11, AMA, rassegna stampa, *L'avventura I*, album 6. V. *Volume II. I documenti*, C.2.

un piano americano di Antonioni al lavoro, una fotografia di scena che ritrae Monica Vitti dall'alto sopra una roccia affacciata sul mare e, infine, un primo piano calato nella diegesi che immortala il volto di Claudia.

«L'Espresso» dedica al film un approfondimento ben prima della sua presentazione al Festival di Cannes: il servizio data 3 gennaio 1960 ed è in effetti una cronaca della situazione di difficoltà della troupe, non una presentazione del film. *L'avventura di Antonioni. Il Robinson Crusoe del cinema italiano* esibisce due fotografie di set: una piccola immagine del regista al lavoro e una di Blanchard, Vitti ed Antonioni che, coperti da lunghi impermeabili, approdano da una piccola imbarcazione¹⁸. In questo caso, i fuori scena hanno una funzione autenticamente cronachistica: sono la documentazione iconografica di una notizia, anche se nelle immagini, così come nel testo, continua a permanere un certo potere promozionale della narrazione sulle tormentose vicende di lavorazione.

Gli esempi interrogati testimoniano dunque un'attenzione delle case di produzione e distribuzione verso la promozione sulle riviste italiane e verso una sorta di adattamento popolare del film e dei suoi paratesti che può essere ricondotto anche alla strategia imprenditoriale di Del Duca¹⁹. Inoltre, questi articoli convergono su un'attenzione alle curiosità della cronaca sul set e alla personalità di Monica Vitti che riecheggiano anche all'interno delle ricerche di Appetito nella sua serie fotografica.

4.2 *L'avventura* nell'Archivio Enrico Appetito

Nel terzo capitolo sono stati rintracciati i nomi di coloro che hanno partecipato all'esecuzione della fotografia di scena di *L'avventura* e a Enrico Appetito (1936-2003) spetta il titolo di fotografo ufficiale. L'Archivio Enrico Appetito di Roma conserva i negativi della serie del film e consente quindi un'indagine sull'obiettivo di un singolo professionista di scena; permette quindi di rintracciare nella serie motivi conduttori, problemi e punti di vista.

L'Archivio Enrico Appetito rappresenta un luogo esemplare per comprendere la storia, le dinamiche, gli ostacoli e le opportunità per le attuali attività di conservazione e promozione della produzione di un fotografo di scena degli anni Cinquanta e Sessanta. Non solo infatti è

¹⁸ Marialivia Serini, *L'avventura di Antonioni. Il Robinson Crusoe del cinema italiano*, «L'Espresso», 3 gennaio 1960, AMA, rassegna stampa, *L'avventura IV*, album 9: V. *Volume II. I documenti*, C.3.

¹⁹ *Supra*, par. 3.1. Si veda il saggio già citato nel terzo capitolo: Isabelle Antonutti, *Cino Del Duca. Un editore tra Italia e Francia*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

uno scrigno custodia dei negativi di un singolo professionista, ma si tratta di un fondo che si è creato, da una parte, durante l'attività del fotografo stesso e, dall'altra (per quanto riguarda la digitalizzazione), grazie alle nuove funzioni dell'istituzione, ossia la promozione di mostre, di eventi e di volumi realizzati con gli scatti dei film.

Appetito è già stato segnalato nel terzo capitolo come uno dei protagonisti degli anni Cinquanta e Sessanta. La figlia Tiziana Appetito, responsabile dell'archivio, ne ricostruisce i ricordi: l'inizio della professione a 17 anni, l'apprendistato da Osvaldo Civirani, quindi i periodi di lavoro per l'agenzia di Pierluigi e per la Roma Press Photo. Infine, individua nella fine degli anni Cinquanta il momento in cui si mise in proprio con un laboratorio personale²⁰. Il fotografo aveva orbitato quindi in questi anni nei principali centri di fotografia di scena, tra fotografia di scena e fotocronaca²¹. Un colloquio intrattenuto con il cugino Gianni Appetito contenuto nella recente tesi magistrale di Fabio Appetito tratteggia il profilo culturale di Enrico: una carente attenzione all'ambiente scolastico si accompagnava in lui a una conoscenza storico-artistica piuttosto scarsa; l'ispirazione del professionista derivava allora dalla solida preparazione nel mestiere appresa invece sul campo²².

Risulta difficile ricostruire il percorso individuale del reporter del set a partire dalla sua autonomia, perché presso l'Archivio Appetito non sono rimasti contratti dell'epoca e, come sottolinea Tiziana Appetito, i laboratori del padre cambiavano spesso nome e sede²³. È possibile collocare il nome di Hermes Photos negli anni Sessanta: questa denominazione è stata individuata a partire dal confronto dei timbri dell'Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara con quello rinvenuto alla Cinémathèque française di Parigi e dal paragone tra le stampe di questi due poli conservativi e gli stessi scatti conservati presso l'Archivio Appetito. Come già ricordato nel capitolo terzo, infatti, 181 fotografie conservate all'Archivio Michelangelo Antonioni recano il timbro «Foto Appetito di E. Appetito» e altre 162 sono timbrate da Hermes Photos, con l'indirizzo in piazza Buenos Aires 5 a Roma. Cinque di queste hanno anche il «copy

²⁰ Tiziana Appetito, *Sulle orme di mio padre*, intervista a cura di Antonio Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Enrico Appetito*, catalogo della mostra (Cesena, Cinema San Biagio, 2012), a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2012, pp. 9-10. Cfr. *infra*, IV. *Appendice ai capitoli quarto e quinto*. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». *Colloquio con Tiziana Appetito, responsabile dell'Archivio Enrico Appetito*.

²¹ Si veda il cap. 2, par 2.2, per l'importanza e il profilo delle agenzie citate.

²² Fabio Appetito, *Enrico Appetito: attimi in scena*, tesi di laurea magistrale del corso di Storia dell'arte, relatrice: Ilaria Schiaffini, Università Sapienza di Roma, 2017/2018, p. 3 (la tesi è stata fornita da Tiziana Appetito durante una visita all'Archivio, febbraio 2020).

²³ Cfr. *infra*, IV. *Appendice ai capitoli quarto e quinto*. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». *Colloquio con Tiziana Appetito*, cit.

by Marcello Geppetti»²⁴. Le stampe timbrate Hermes Photos (agenzia già incontrata nel consuntivo di *L'avventura* stesso, conservato all'Archivio centrale dello Stato, con uguale indirizzo ma la dicitura «Photo Hermes Roma») corrispondono in gran parte ai negativi conservati presso l'Archivio Enrico Appetito. Inoltre, il timbro individuato all'Iconothèque della Cinémathèque française a Parigi sul retro dell'immagine di Giulia in compagnia del pittore, marchiata da: «Copyright by: APPETITO PHOTOREPORTAGES. Piazza Buenos Aires, 5 ROMA», certifica la corrispondenza dell'indirizzo con quello di Hermes Photos²⁵. Per concludere il riepilogo, Tiziana Appetito ricorda una collaborazione tra Geppetti e il padre²⁶. All'interno degli Annuari del cinema curati da Ferrau sono indicati i nomi di alcune agenzie di fotografia di scena ma non è stata individuata la Hermes²⁷. Nei volumi della seconda metà dei Sessanta, viene però individuata l'agenzia E. Appetito, in via Reno 24²⁸. La storia e le dinamiche dei laboratori di fotografia di scena più piccoli risultano un terreno ancor meno intellegibile rispetto alle vicende, già scarsamente accessibili, delle grandi agenzie di fotocronaca e immagine di scena di quegli anni: il percorso di Appetito pare dunque oggi un terreno lacunoso e solo in parte ricostruibile.

Per ciò che concerne le serie sui set più importanti, oltre ad Antonioni, durante gli anni Cinquanta e Sessanta ha lavorato su set come *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone e *Casanova '70* di Monicelli, in questo caso insieme a Leo Massa e Sergio Strizzi. Nel 1966 inizia la collaborazione pluridecennale con Sordi con *Scusi lei è favorevole o contrario?* e nel '68 quella analoga con Tonino Cervi scattando la serie del film *Oggi a me... domani a te*²⁹.

L'Archivio Enrico Appetito si è formato durante l'attività stessa del fotografo che, mentre documentava un film, ordinava gli scatti e conservava il proprio lavoro. Il rapporto privilegiato con una dimensione di fermento creativo è preservato anche oggi dall'Archivio, che mantiene l'impronta laboratoriale ed è orientato a un'operatività promozionale, a stimolare la diffusione

²⁴ Timbro completo: «Hermes Photos, Piazza Buenos Ayres 5, Roma». AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, cit. Si veda la digitalizzazione dei timbri in *Volume II. I documenti* B.13, B.14, B.15.

²⁵ Cinémathèque Française, Iconothèque, *L'avventura* (1959), Photographies de plateau, riferimento: PO0004420. Si veda la digitalizzazione del timbro in *Volume II. I documenti*, B.16.

²⁶ Cfr. *infra*, IV. *Appendice ai capitoli quarto e quinto*. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». *Colloquio con Tiziana Appetito*, cit.

²⁷ Le fonti delle interviste ai protagonisti (collezione CliCiak) non presentano riferimenti a Hermes. Anche gli Annuari del cinema italiano consultati (Gino Caserta, Alessandro Ferrau (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, Roma, Centro studi di cultura, promozione e diffusione del cinema, 1950/1951; 1953/1954; 1955/56; 1957/1958, 1959/60; 1960/1961; 1963/1964; 1965/1966; 1967/1968; 1969/1970) non riportano indicazioni all'agenzia.

²⁸ Gino Caserta, Alessandro Ferrau (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, Roma, Centro studi di cultura, promozione e diffusione del cinema 1967/1968, p. 22; 1969/1970, p. 24.

²⁹ Si veda la filmografia di Enrico Appetito in: *Fotografi di scena del cinema italiano. Enrico Appetito*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit., pp. 13-19, v. IV. *Appendice ai capitoli quarto e quinto. Filmografia di Enrico Appetito*.

degli scatti. Tale inclinazione viene sottolineata in più occasioni da Tiziana Appetito, che ricorda:

Allora si può dire che l'archivio sia nato da solo. Si andava sul set e poi si inviavano in laboratorio i rulli che venivano numerati e messi nelle veline. Si teneva un quadernetto, all'epoca era scritto a mano, con una numerazione dei film che erano in lavorazione e nell'armadio. Quindi papà ha sempre tenuto l'archivio, era custode d'archivio e poi proprietario perché i produttori lasciavano a lui i negativi. Quindi diciamo che è nato da quando mio padre ha iniziato a fare il fotografo di scena³⁰.

Presso il Sistema Informativo Unificato delle Soprintendenze Archivistiche i dati registrati dell'Archivio sono in seguenti³¹:

Estremi cronologici: 1960 - 2003
Consistenza: scatti 500.000 circa
Storia archivistica: L'archivio è stato dichiarato di interesse particolarmente storico dalla Soprintendenza archivistica del Lazio il 5 febbraio 2016
Descrizione: L'archivio è costituito da oltre 500.000 scatti realizzati da Enrico Appetito e, per una piccola parte, dai suoi collaboratori (il nipote Fabrizio Appetito, Francesco Bellomo, Franco Vitale). Il complesso archivistico comprende negativi, positivi e, in alcuni casi, lastre di vetro relativi a oltre cinquecento produzioni cinematografiche e televisive, tra le più rappresentative della filmografia italiana.
La documentazione è stata prodotta da: Appetito Enrico.
La documentazione è conservata da: Associazione Enrico Appetito.

Dopo il riconoscimento di interesse particolarmente storico nel febbraio 2016 da parte del Ministero dei beni culturali, l'Archivio si sta dotando di una nuova inventariazione che rispecchi gli standard degli archivi fotografici. La catalogazione attuale risponde alle esigenze contingenti delle attività di promozione e valorizzazione disposte dall'archivio³². L'istituzione

³⁰ *Infra, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito, cit.*

³¹ Sistema Informativo Unificato delle Soprintendenze Archivistiche, *Appetito Enrico, fondo*, <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=417096>.

³² *Infra, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito, cit.*

dedicata al fotografo ha promosso diverse mostre: oltre a quelle delle fotografie dei film antonioniani, le più rilevanti sono gli eventi con le immagini di scena dei film di Sordi (come *Sordi segreto. Un italiano a Roma*, Roma, Vittoriano, 2004), l'esposizione relativa a Sacco e Vanzetti con gli scatti dal film di Giuliano Montaldo (*Sacco e Vanzetti. Novanta/Quaranta*, Roma, Cinecittà, 2017) e quella dedicata al film di Damiano Damiani *Il Giorno della Civetta. Il set, il fuori set e i ritratti di Enrico Appetito* (Roma, Auditorium Parco della musica, 2016)³³. Di *L'avventura* si conservano 3 faldoni di negativi, per un totale di 1761³⁴. Il faldone 547 («rullo 51») contiene 641 negativi fotografici numerati (da una vecchia numerazione si arriva al 3152), mentre il faldone 548 (sempre rullo 51) conserva i negativi da 662 a 1179. Nel rullo 51 si trovano prevalentemente negativi di fotografie di scena, ma anche di fuori scena. Le immagini riguardano diverse location: i set romani, Lisca Bianca, la stazione di Milazzo, la villa dei Montaldo, la caserma, il farmacista di Troina, Noto e la pensione Trinacria, la strada verso Noto, il San Domenico Palace. Dal n. 3020 al n. 3157 vengono catalogati come «plasticoni» (dalle camicie d'archivio trasparenti), nella digitalizzazione «PL», negativi sia di scena sia di fuori scena: in particolare varie immagini del set romano, presso la villa dei Montaldo, a Lisca Bianca, nelle ambientazioni di Noto, presso il San Domenico all'interno della festa finale³⁵. Il faldone 549 contiene il «rullo 50S» e il «rullo 51A». Dal numero 1 al 56 per la prima sezione, da 1 a 454 è la numerazione della seconda: in quest'ultima si tratta di fuori scena e di qualche si gira. Nelle digitalizzazioni le numerazioni non corrispondono a quelle dei negativi e sono così organizzate: rullo 51 (623 elementi), 51A (320 elementi), 50S (37 elementi). Nel rullo 51 prevalgono le fotografie propriamente di scena, mentre negli ultimi due quelle di set: sono dunque maggiori gli scatti di scena realizzati da Appetito, che ha comunque osservato con attenzione anche lo spazio della produzione³⁶.

I negativi di *L'avventura* sono stati digitalizzati con gli scanner Flextight X5 e Epson V850, la digitalizzazione è dovuta sia a esigenze di archiviazione, sia all'attività operativa di selezione e invio degli scatti, in particolare in occasione delle mostre, ma anche di distribuzione per volumi, saggi e cataloghi³⁷. In questo modo i documenti conservati vengono trasferiti

³³ Ivi. Pagina Facebook dell'Archivio Enrico Appetito: <https://it-it.facebook.com/pages/category/Art/Archivio-Enrico-Appetito-601302983342371/>.

³⁴ *Infra, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito*, cit. Nella numerazione all'interno dei faldoni di negativi ci sono dei salti.

³⁵ Ivi: «In quanto erano stati archiviati in delle camicie d'archivio trasparenti chiamate plasticoni, e seguivano un salto di numerazione»

³⁶ Si veda anche la tabella riassuntiva n. 1 del par. 4.4.

³⁷ *Infra, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito*, cit. La selezione degli scatti da parte di studiosi e curatori avviene per praticità direttamente sulle digitalizzazioni. I negativi sono stati visionati per trovare eventuali ulteriori elementi sulle piste di ricerca già definite.

dall'analogico al digitale fino ad arrivare alla stampa: la fruizione contemporanea delle immagini fotografiche conservate nell'Archivio Appetito passa dunque attraverso il digitale. Se il negativo è considerabile l'*originale*, Joanna Sassoon ricorda come sia la fedeltà sia l'autenticità debbano essere messe in questione con la digitalizzazione, la quale comporta uno spostamento della riflessione, dello sguardo, dalla materialità verso la superficie dell'immagine: «*The process of digitizing involves a more complex cultural process of translation – or a change between forms of representation*»³⁸. Ma la fotografia di scena è per definizione un territorio instabile che si sposta in diversi supporti materiali, culturali e comunicativi e il nuovo processo di digitalizzazione pare soltanto l'ultima tappa di questo percorso.

Oggi non si può non pensare lo scatto di scena come parte di una nuova istituzione che è l'archivio di fotografia di scena (o l'archivio in generale), e in questo modo “giustificare” le modifiche culturali, oltre che materiali, e i nuovi processi a cui è sottoposta, tra cui rientra anche la digitalizzazione stessa. Come indaga in profondità Tiziana Serena, sulla scorta dell'idea di archivio come dispositivo foucaultiano, nel fondo contemporaneo lo statuto della fotografia come oggetto storico convive con la sostanza regolata dai meccanismi e dalle funzioni della nuova struttura a cui appartiene, i suoi materiali, processi e classificazioni³⁹. La complessità della questione obbliga a tenere sempre in considerazione questa duplice natura della fotografia di scena nell'archivio storico e l'influenza che la nuova istituzione esercita in tutte le sue manifestazioni (dall'uso per la ricerca alla mostra, passando per l'illustrazione dei volumi).

L'attività espositiva è stata una fondamentale spinta per la digitalizzazione del materiale di *L'avventura*. Le principali occasioni espositive a partire dalle fotografie di Appetito sui set di Michelangelo Antonioni sono state: alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea (Gnam) di Roma (*I 400 scatti di Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Il segreto dell'arte contemporanea sui set 1959-1964*, curata da Antonio Passa e Marco Maria Gazzano, 2015-2016); allo spazio Base di Milano (*Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, curata da Sandro Bernardi, 2017) e, infine, *La dolce Vitti* (Roma, Teatro dei Dioscuri al Quirinale, a cura di Nevio De Pascalis, Marco Dionisi, Stefano Stefanutto Rosa, 2018), un'esposizione che non ha avuto come soggetto la fotografia di scena ma l'ha utilizzata

³⁸ Si veda sul tema il saggio: Joanna Sassoon, *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction*, in Elizabeth Edwards, Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, Londra New York, Routledge, 2004 (citazione a p. 198).

³⁹ Cfr. Tiziana Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come “possibilità necessaria”*, in Francesco Faeta, Giacomo Daniele Fracapane (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, atti del convegno SISF (Noto, 2010), Messina, Norisco, 2013.

come strumento per raccontare la grande attrice della tetralogia⁴⁰. Per quanto riguarda la ricerca bisogna citare nuovamente il lavoro svolto da Vitella: insieme a un ventaglio di altri documenti, il ricercatore sfrutta le potenzialità di testimonianza storica della fotografia di scena di Appetito, collocata al tempo presso l'Archivio Storico del Cinema di Piero Servo, per ricostruire le location della produzione di *L'avventura*⁴¹.

A proposito della collaborazione con Antonioni, il titolo chiave è dunque *L'avventura* in cui Appetito è stato fotografo ufficiale, riconosciuto anche nei titoli di testa⁴². Come già visto nel capitolo terzo, la presenza nei *credits* costituisce una spia significativa del riconoscimento del fotografo; non a caso, l'indagine tra gli incipit dei film antonioniani degli anni Cinquanta e Sessanta rispecchia il crescente rilievo del professionista di scena. Come nota Valentina Re nel suo studio sulla *soglia* del cinema: «È interessante annotare come l'ordine di apparizione dia indicazioni eloquenti rispetto alla paternità del film e alle gerarchie nella troupe»⁴³. Negli anni di *L'avventura*, Appetito ha seguito nel 1957 delle commedie come *Susanna Tutta Panna* di Steno e *Un ettaro di cielo* e nel 1961 *La ragazza in vetrina* di Luciano Emmer⁴⁴. Nei due film degli anni Cinquanta non è indicato il fotografo di scena nei *credits* iniziali, mentre nel 1961, dopo il lavoro sul set di Antonioni, Appetito è presente nei titoli di testa all'interno del cartello dei tecnici e per ultimo, dopo l'assistente di montaggio. Come già ricordato nel terzo capitolo, per quanto riguarda *Il deserto rosso*, invece, sono accreditati Glauco Cortini e Sergio Strizzi, ma anche l'Archivio Enrico Appetito conserva una ridotta serie di negativi⁴⁵.

Tiziana Appetito ricorda che la macchina fotografica usata in quegli anni da Appetito era la Rolleiflex, prima che il fotografo si dedicasse alla Nikon a partire dagli anni Settanta⁴⁶. Le fotografie di Monica Vitti allo specchio risultano una preziosa testimonianza in merito: la biottica si riflette accanto al volto dell'attrice negli scatti nn. 44-50S, 83-51A, 364-51A, 477-

⁴⁰ Fabiana Verolini, *I 400 scatti di Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Il segreto dell'arte contemporanea sui set 1959-1964*, Mibac, https://storico.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_879560942.html; *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, pieghevole della mostra (Milano, BASE, 29 settembre-8 ottobre 2017) a cura di Bernardi Sandro, Flore (FLOrence REsearch), repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze: <https://flore.unifi.it/handle/2158/1101228>; *Prorogata la mostra 'La Dolce Vitti'* (Luce Cinecittà): <https://cinecitta.com/IT/it-it/news/45/8769/prorogata-la-mostra-la-dolce-vitti.aspx>.

⁴¹ Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit.

⁴² *Supra*, 3.1.

⁴³ Valentina Re, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Udine, Campanotto, 2006, p. 68.

⁴⁴ Cfr. la già citata filmografia di Enrico Appetito in: *Fotografi di scena del cinema italiano. Enrico Appetito*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit., pp. 13-19 (*IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto*)

⁴⁵ *Infra*, *IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto*. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». *Colloquio con Tiziana Appetito*, cit. Si rimanda anche al cap. 3 sul materiale relativo a *Il deserto rosso*.

⁴⁶ *Infra*, *IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto*. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». *Colloquio con Tiziana Appetito*, cit.

51A, 1106-51A, 1107-51A⁴⁷. La Rolleiflex era una macchina medio formato sufficientemente agile, con mirino a pozzetto; veniva utilizzata, insieme alla Hasselblad, dalla maggior parte dei fotografi di scena del periodo. Anche i fotoreporter sfruttavano le sue potenzialità e, accanto alla sua omologa per principianti Rolleicord, era tra le più consuete nelle mani dei paparazzi dell'epoca⁴⁸. Le Rollei era dunque la preferita durante gli anni Cinquanta sia tra i fotogiornalisti sia tra i fotoamatori, costruendosi una fama iconica⁴⁹. Secondo il manuale *Il libro Rolleiflex* del 1953 le ragioni del successo sono imputabili al formato e all'ottica⁵⁰. Oltre a essere un dispositivo agile che consentiva al fotografo spostamenti ben più rapidi degli ingombranti banchi ottici, le sue dimensioni permettevano di produrre immagini di qualità:

Il sistema unito alle generose dimensioni (6x6), fornisce un'immagine ricca di informazioni, notevolmente superiore a quella prodotta dai mirini ottici o dai reflex piccolo formato; la visione del grande reflex quasi ci costringe ad una composizione rigorosa e l'immagine è quasi un «provino» della foto che si sta per scattare⁵¹.

Osservando i fuori scena che immortalano nello specchio la macchina fotografica di Appetito è possibile anche ipotizzare il modello del suo apparecchio: l'assenza dei bottoni zigrinati per regolare l'otturatore e il diaframma, posti tra obiettivo nel mirino e obiettivo di presa conduce a pensare che sia una Rolleiflex T (del 1° tipo: 1958/1966) e Tiziana Appetito conferma l'ipotesi⁵². La T ha un'ottica di ripresa Tessar f. 3,5/75 mm e un'ottica del mirino Heidosmat f. 2,8/75 mm. Il Tessar è il primo obiettivo utilizzato dalle Rolleiflex, poi affiancato da Xenotar e Planar: si tratta di un obiettivo a quattro lenti con una luminosità di 3,5 e lunghezza focale di 75 mm, anche se già «vecchio» nel 1958, le ottiche Rolleiflex presentavano indiscutibile qualità⁵³.

Con questa Appetito realizza negativi 120 e 135 (con l'utilizzo dell'adattatore). I 120 sono in formato 6 x 6 cm e con l'uso di un commutatore di formato si potevano realizzare 16 pose 4,5

⁴⁷ V. figg. par. 4.2.3.

⁴⁸ Sulla diffusione della Rolleiflex tra fotografi di scena e fotoreporter si veda anche cap. 2, par. 2.3.3.

⁴⁹ Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, p. 259.

⁵⁰ Walther Heering, *Il libro Rolleiflex. Compendio per la Rolleiflex e la Rolleicord*, ed. a cura della ERCA S.p.A., Milano, trad. it. di Volpicelli Moneta, Seebruck am Chiemsee, Heering Verlag, 1953, p. 12.

⁵¹ Angelo Derqui, *Rolleiflex. Guida Catalogo delle fotocamere biottica reflex e degli accessori*, Fusignano, Grelli Fotografia, 1991, p. 55

⁵² Cfr. *ivi*. In particolare, sull'assenza di bottoni zigrinati nella Rolleiflex T a p. 178: «Perde [...] i due caratteristici dischi zigrinati dei tempi e dei diaframmi sostituiti da un'unica levetta-cursore che si sposta sulla montatura dell'ottica di ripresa selezionando gli accoppiamenti tempi/diaframmi visibili sulla ghiera ottica del mirino sia come indici di esposizione sia come valori evidenziati nella finestrella». Si veda anche la preziosa catalogazione del sito di amatori delle macchine fotografiche Rollei, https://www.rolleiclub.com/thedarkroom/?page_id=3288 e il manuale del 1953: Walther Heering, *Il libro Rolleiflex*, cit. Infine, si confronti con: *Infra, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito*, cit..

⁵³ Walther Heering, *Il libro Rolleiflex*, cit., p. 12, p. 23.

x 6 cm⁵⁴. Tiziana Appetito a riguardo delle digitalizzazioni che non corrispondono all'*aspect ratio* dei formati 6 x 6 cm, 4 x 4 cm, 4,5 x 6 cm e 24 x 36 mm sottolinea che si tratta di casi eccezionali, nei quali, invece di usare la matita grassa sulla velina, il fotografo modulava l'inquadratura direttamente tagliando il negativo e poi correggendolo in fase di stampa⁵⁵. Si tratta di pellicole Kodak: 120 e 135 in bianco e nero per *L'avventura*, mentre per *Il deserto rosso* pellicola 120 a colori⁵⁶.

La selezione degli scatti, realizzata a partire dalle digitalizzazioni, mira a confermare i nuclei tematici individuati per il professionista di scena a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta. L'esame delle fotografie certifica uno sguardo autonomo di Appetito sul set e testimonia le dinamiche chiave per la serie che segue il set in quegli anni. L'indagine di questo capitolo si divide pertanto in:

- Fotografie di scena,
- Fotografie cronaca del set (soprattutto fuori scena ma anche immagini di scene eliminate),
- Fuori scena che raccontano il personaggio-attrice Monica Vitti attraverso il topos dello specchiarsi,
- L'uso nel materiale promozionale e nella stampa della serie di Appetito.

A questo scopo si fa riferimento alle categorie individuate nei capitoli precedenti, in particolare si applica lo schema metodologico elaborato alla luce dell'indagine del primo e del secondo capitolo, una griglia d'esame che permette di attivare diverse categorie a seconda della tipologia di scatto analizzato, della sua funzione originaria e attuale⁵⁷.

⁵⁴ *Infra*, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito, cit.. Nei manuali della Rolleiflex per le 16 pose il formato viene indicato praticamente come un 4 x 5,5 cm: cfr. Angelo Derqui, *Rollei. Guida Catalogo delle fotocamere biottica reflex e degli accessori*, cit., pp. 59-60, p. 67; cfr. Walther Heering, *Il libro Rolleiflex*, cit. Si vedano anche i siti di amatori: Rolleiclub, https://www.rolleiclub.com/thedarkroom/?page_id=3288 e il corrispondente italiano: Rollei Club italia, <http://www.rolleiclubitaly.com/legacy/commutatore%20di%20formato.htm>. L'adattore Rolleikin 2, costituito da cinque pezzi di ricambio e tre mascherine per il formato, consentiva di inserire la pellicola 135, il 35 mm da 24 x 36 mm, utile per risparmiare pellicola, per effettuare riprese in serie e per le pellicole invertibili per la proiezione: Cfr. Walther Heering, *Il libro Rolleiflex*, cit., pp. 59-61.

⁵⁵ E nel caso degli esempi presi in esame si tratta di pellicole 120. *Infra*, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito, cit..

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Si fa riferimento allo schema metodologico (*supra*, 2.4), alle indagini del primo e secondo capitolo sulla definizione della fotografia di scena e la ricostruzione di utilizzi, funzioni e destinazioni tra anni Cinquanta e Sessanta nel cinema italiano. Restano riferimenti centrali per l'analisi dell'immagine fotografica anche in rapporto all'utilizzo come fonte storica: Cfr. Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*, Milano, Mondadori, 2005; Cfr. Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Parigi, Seuil, 1982 (trad. it. di vari, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 2001).

4.2.1 *L'avventura congelata: lo sguardo del fotografo di scena sul film*

La fotografia propriamente di scena di Enrico Appetito, che colloca cioè agli occhi dello spettatore-osservatore il solo spazio diegetico all'interno dell'inquadratura (corrispondendo o meno a una sequenza del film), si dimostra un territorio particolarmente efficace in cui verificare le modalità di *condensazione* o la versione-*simulacro* di un film come *L'avventura*⁵⁸. «Le inquadrature dischiudono gli spazi, dispiegando e sondando superfici. È per questa ragione che dei film di Antonioni restano in mente soprattutto inquadrature, sequenze di immagini»⁵⁹. La sintesi di Rainer Winter sul cinema antonioniano permette di evidenziare le potenzialità della fotografia di scena rispetto a *L'avventura*: in riferimento all'imporsi dell'immagine sulla diegesi, lo scatto sul set si pone come uno strumento privilegiato per veicolare il contenuto dei film di Antonioni. Nonostante la fotografia di scena non sia in grado di restituirne le sequenze, condivide infatti con la pellicola del regista la stessa *virtualità*:

Mentre nel cinema classico l'inquadratura è una finestra invisibile aperta sull'universo diegetico, nel caso del regista ferrarese ci troviamo di fronte immagini che combinano realtà, sogno, immaginazione e ricordo. L'oscillazione fra attualità e virtualità porta alla creazione di "immagini-cristallo"⁶⁰.

La formula di Deleuze, che viene ripresa da Winter per collocare Antonioni nell'alvo della modernità all'interno del sistema delle arti di Rancière, rispecchia un'analogia connessione del film antonioniano con la fotografia di scena: il rapporto intimo con il potenziale, con il rimando ad altre immagini.

Il tentativo di delegittimazione del soggetto e lo spaesamento dello sguardo sono rintracciabili già dalle prime opere di Antonioni, i documentari del Dopoguerra; così come i film di finzione conservano, nell'esplorazione dello spazio, proprio un afflato documentaristico⁶¹. Anche seguendo quest'interpretazione, è possibile tracciare un filo tra la fotografia di scena e le

⁵⁸ Si rimanda al primo capitolo e alla definizione di fotografia di scena.

⁵⁹ Rainer Winter, *Politica ed estetica nell'opera di Antonioni. Un'indagine sulla scorta di Jacques Rancière*, in Aberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Milano, Il Castoro, 2015, p. 217. Nel saggio Winter inserisce l'opera di Antonioni all'interno del regime estetico elaborato da Jacques Rancière. Si veda Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Parigi, La Fabrique editions, 2000 (trad. it. di F. Caliri, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, Derive approdi, 2016)

⁶⁰ Rainer Winter, *Politica ed estetica nell'opera di Antonioni*, cit.

⁶¹ Sul tema si veda: Leonardo Quaresima, *Making love on the shores of the river Po: Antonioni's documentaries*, in Laura Rascaroli, John David Rhodes (a cura di), *Antonioni: Centenary Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

ricerche dell'autore: lo scatto in questione conserva sempre lo statuto di testimonianza e indirizza anche uno sguardo documentaristico sul set e sulle scelte registiche⁶².

L'obiettivo di Enrico Appetito al servizio di *L'avventura* congela le sequenze filmiche in immagini in grado di restituire le tensioni del film attraverso lo strumento della serie fotografica. Le fotografie di scena sono più numerose di quelle di set, si gira e fuori scena, e provano anzitutto il tentativo del fotografo di esplorare il trattamento dell'immagine di Antonioni per veicarla al pubblico. L'esame degli scatti, rivela infatti come Appetito si concentri su elementi cardine del cinema antonioniano, e di *L'avventura* in particolare, identificati da Sandro Bernardi nella rappresentazione di uno spazio che si fa luogo e nel discorso sulla moltiplicazione degli sguardi⁶³. Si nota, infine, come la poetica di *L'avventura* non venga condensata soltanto nel singolo scatto fotografico: lo sguardo di Appetito si relaziona da una parte con la memoria condivisa di chi ha già assistito alla proiezione e, dall'altra, con l'interesse della sua stessa serie, condizionata dalle aspettative di una pellicola firmata da Michelangelo Antonioni e progettata per promuovere il film.

4.2.1.1 Lisca Bianca fotografata

Un esame particolare tra gli scatti che mettono al centro il paesaggio lo merita la fotografia n. 122 del rullo 51 (v. fig. 3) che riprende la corrispondente sequenza con fedeltà: Sandro, di spalle, domanda ai compagni l'esito della prima ricerca di Anna nella parte alta di Lisca Bianca, mentre le figure sbucano davanti a lui nella distesa di paesaggio prima delle acque (Sequenza VI - La scomparsa di Anna, parte d - Esterno pomeriggio. Parte alta di Lisca Bianca, inquadratura 106, 28 m 31 s)⁶⁴. Si tratta forse di un'altra prova rispetto alla scena montata, o di una ripetizione a favore della macchina fotografica: cambiano lievemente la direzione di Corrado e le mani di Sandro, quando Claudia alza le braccia sconsolata al quesito del compagno di Anna: «L'avete trovata?». L'obiettivo del fotografo si situa accanto alla macchina da presa, leggermente a destra, più vicino alla schiena dell'uomo (v. figg. 3-4).

⁶² Sul valore di documento della fotografia di scena si veda il cap. 1, par. 1.5.2.

⁶³ Si veda: Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.

⁶⁴ Il riferimento alla suddivisione in sequenze e inquadrature segue in tutto il capitolo la puntuale scomposizione analitica del film realizzata da Federico Vitella: *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Torino, Lindau, 2010 (pp. 31-47). Il riferimento ai minuti è dell'edizione DVD edito da Medusa (Italia, 2003) che presenta la versione italiana del film presentata nel settembre 1960 (133 minuti), con alcuni tagli rispetto a quella integrale del film presentata a Cannes (143 minuti, presente nel DVD Criterion Collection, Janus Film, USA, 2014): cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 125-139. Le fotografie dell'Archivio Enrico Appetito esaminate in questo capitolo sono riprodotte in dimensioni estese nel *Volume II. I documenti*, C.6-C.66.



Fig. 3 Enrico Appetito, fotografia di scena di *L'avventura*, formato quadrato, digitalizzazione negativo 6 x 6, Archivio Enrico Appetito, digitalizzazione n. 122-51



Fig. 4 *L'avventura*, inq. 106, min. 28⁶⁵

Partire dall'immagine di Lisca Bianca per esaminare le fotografie di scena di Appetito è fondamentale: in questo scatto il professionista colloca il suo sguardo sul paesaggio in maniera paradigmatica. Dal formato 1,85:1, che nel film «capitalizza la dilatazione orizzontale del campo piegandola alla produzione del senso», l'immagine dei gitanti persi nella vegetazione diventa nella riproduzione fotografica quadrata (nella digitalizzazione del negativo, ma può essere usata in maniera differente quando inserita nella stampa o nella sala) e in questo modo pare focalizzare maggiormente l'attenzione sui corpi dei protagonisti⁶⁶.

⁶⁵ Si inseriscono *screenshot* di *L'avventura* (1960, prod. Cino Del Duca, Société Cinématographe Lyre, della versione Medusa, Italia, 2003, immagini realizzate dal servizio servizio di video on demand *Amazon Prime Video*, <https://www.primevideo.com/>), Rarovideo (Minerva Pictures), come citazione (e in bassa risoluzione) per agevolare il confronto con le fotografie, secondo l'art. 70 della *Legge sul diritto d'autore* (L.d.a., n. 633/1941).

⁶⁶ Come già sottolineato, sullo sfruttamento del formato nella costruzione di *L'avventura* si veda: Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 211-213 e Federico Vitella, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, cit., pp. 170-176

Federico Vitella nel suo studio sul formato panoramico ben sintetizza l'uso destabilizzante che Antonioni ne fa in questo film: oltre alla valorizzazione del paesaggio, individua la «[...] messa in campo di molteplici (micro)centri di interesse narrativo, più o meno irrelati gli uni rispetto agli altri»⁶⁷. In questo tipo di rappresentazione, il personaggio non è più il «baricentro»⁶⁸. Proprio nelle sequenze delle ricerche di Anna nella parte alta di Lisca Bianca, Vitella individua l'esempio chiave dello sfruttamento del formato panoramico: di concerto con l'utilizzo di focali medio-corte e la disposizione delle figure umane su linee sfuggenti, l'uso del formato permette al paesaggio di assumere un ruolo di primo piano all'interno delle inquadrature⁶⁹. Nel *quadrato* di Appetito la centralità del paesaggio non viene meno, ma assume una rilevanza diversa: se manca la dilatazione orizzontale che apre a molteplici focus di attenzione, il quadro mette in risalto, comunque, la fusione dei personaggi con le forme dell'ambiente naturale. A differenza del film, le porzioni di cielo e di terra in alto e in basso bilanciano lo scenario laterale senza figure umane. Inoltre, anche se indirizza lo sguardo al centro, dove sono spesso collocati i personaggi, come nella n. 122-51, il formato quadrato 6 x 6 cm fornisce un'immagine molto estesa: non comprime lo spazio naturale e include anche maggiori porzioni di spazio verticale⁷⁰. Le figure umane assumono una particolare rilevanza nell'immagine fissa, ma questa messa in luce gioca comunque a vantaggio di una tematizzazione del paesaggio, in cui i loro profili si mescolano. Infatti, tra il bianco della sabbia e il grigio della vegetazione si confondono la pelle chiara dei personaggi e i loro vestiti in toni grigiastri, mentre tra di loro si pone una distanza, un intervallo. Sandro, immobilizzato dallo scatto, si staglia poi come uno dei massi in primo piano, ergendosi senza volto verso la distesa e il profilo del mare. L'assenza del sonoro preclude all'osservatore i discorsi dei personaggi e la musica extradiegetica di Giovanni Fusco, la possibilità cioè di cogliere un'espressione, un'intonazione della voce, un movimento: il sentimento dei soggetti, che data la loro distanza dall'obiettivo

⁶⁷ Ivi, p. 173.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 176.

⁷⁰ I vantaggi del formato 6 x 6 cm vengono esaltati in Walther Heering, *Il libro Rolleiflex*, cit., pp. 14-17.

fotografico paiono miniature nel paesaggio, risulta assente⁷¹. I dettagli dell'ambiente sono di uguale nitidezza nella profondità di campo: il luogo viene rappresentato nello scatto con la stessa «*pictorial depth*» che Chatman individua negli intenti antonioniani⁷².

Sandro viene guardato da occhi dispersi nel paesaggio, a sua volta l'osservatore dello scatto non vede il suo sguardo, ma (come lo spettatore/la macchina da presa) è posizionato in una semi-soggettiva che si concentra più sul luogo che sulla visione effettiva del protagonista, intento a rivolgersi agli amici. Significativo è anche il momento della storia in cui si colloca la costruzione spaziale di questa immagine: le prime ricerche di Anna. La natura diventa il soggetto privilegiato in un dialogo tra presenza e assenza, la fotografia condensa così in modo diverso quegli sguardi «irrelati», i raccordi e i movimenti sfalsati che producono l'effetto di spaesamento nel film⁷³. La figurazione fissa evoca la rappresentazione spaziale di *L'avventura* congelando un personaggio periferico, che *sparisce*, si fonde nel paesaggio: la natura magmatica allude a una pluralità di sguardi che nasconde le certezze e al contempo apre un varco verso l'ignoto e il potenziale⁷⁴.

La terra, il mare e il cielo, “popolati” dalla figura umana, sono inclusi anche nello scatto n. 121-51: un'immagine in qualche modo speculare alla precedente, la n. 308-51 (v. fig. 5). Anche se cronologicamente antecedente alla già esaminata n. 122-51, è interessante far procedere l'analisi dallo sguardo sull'isola a quello sulle acque. I gitanti, prima della scomparsa di Anna, si stanno rinfrescando nel mare nei pressi di Lisca Bianca, a distanza tra loro: Giulia, Sandro e Anna, nuotano proprio davanti a uno degli scogli delle Eolie, dal profilo molto simile all'isola della seguente sparizione. L'immagine è stata catturata durante le riprese della parte in cui il gruppo decide di farsi un bagno prima di approdare su Lisca Bianca (Sequenza V - *In crociera*

⁷¹ Sulla componente musicale di *L'avventura* si veda: Roberto Calabretto, *Giovanni Fusco musicista per il cinema di Antonioni*, in Alberto Boschi, Gianfranco Casadio, Alberto Achilli (a cura di), *Le sonorità del visibile: immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, atti del convegno (Ravenna, 1999), Ravenna, Longo, 1999. Calabretto sottolinea che in *L'avventura* «la stessa “musica” presente nel film, fatta di suoni disarticolati e sganciati da qualsiasi organizzazione sintattica, confluisce naturalmente nel rumore, che del film è uno degli elementi strutturali più importanti. Opportunamente registrato dal regista [...] in alcune sequenze esso si integra perfettamente all'immagine divenendo, per usare un'accezione fenomenologica, oggetto sonoro» (p. 63). Anche la musica di Fusco non corrisponde a funzioni tradizionali e anche in *L'avventura* l'essenzialità della partitura per un piccolo *ensemble* di legni (pp. 64-72), in particolare nelle scene della ricerca di Anna: «Fusco inserisce un ostinato di base con delle scale, monotone e ossessive eseguite da alcuni legni, e dei suoni isolati e disarticolati, non aggregabili all'interno di un sistema sintattico, che talvolta emergono dal contesto. [...] Lo scorrimento del tempo [...] viene annullato con una monotonia ossessiva e sfibrante che però è pienamente efficace. La musica sembra registrare i motivi della realtà e della coscienza dei protagonisti» (pp. 72-73).

⁷² Seymour Chatman, *Antonioni or, The Surface of the World*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 116.

⁷³ Sui raccordi e movimenti di macchina di *L'avventura*: cfr. Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., pp. 162-163.

⁷⁴ Ivi, pp. 159-168. Si veda anche il saggio di José Moure che si sofferma sull'identificazione della poetica antonioniana con uno sguardo verso il vuoto: cfr. José Moure, *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, Parigi, L'Harmattan, 2001.

alle Eolie, parte b - Interno-esterno mattina. Tratto di mare intorno a Lisca Bianca, inquadratura 62, min. 15)⁷⁵.



Fig. 5 Enrico Appetito, fotografia di scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazione negativo 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, digitalizzazione n. 308-51



Figg. 6a, 6b *L'avventura*, inq. 62, min. 14

Nella scena si ha l'impressione che Anna stia scappando da Sandro: la ragazza si allontana a nuoto, tradendo già il tentativo di stabilire una distanza, poco prima di inventarsi di aver avvistato uno squalo. Nello scatto di Appetito i personaggi sono posizionati a una lontananza maggiore rispetto alla costruzione dell'immagine filmica e sono caratterizzati da una fissità che non gli è propria: perché se in questa fotografia Anna (Franco Indovina che, come si vedrà nell'indagine sugli scatti di set, fuori scena e si gira, avrebbe sostituito Lea Massari nel *crawl*) è in posa e guarda l'obiettivo, nel frammento filmico la protagonista iniziale non si ferma neanche per un istante ma prosegue rapida la sua fuga (v. fig. 5-6b)⁷⁶. Sembra quindi una "falsa"

⁷⁵ Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., p. 34, p. 58.

⁷⁶ Sui fuori scena di Appetito si veda in questo capitolo, par. 4.2.2 e 4.2.3. Sul *crawl* in cui Indovina sostituisce Massari si veda la parte introduttiva della sceneggiatura edita da Cappelli: *L'avventura dell'avventura*, in Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, cit., p. 28.

fotografia di scena che rivela una situazione di pausa, in cui i personaggi sono in posa: ma all'occhio meno attento dello spettatore (il volto di Indovina è molto piccolo e difficilmente leggibile) pare collocarsi all'interno dello spazio diegetico. Pertanto, l'immagine si situa sulla soglia tra la fotografia di scena e il fuori scena. Due fotografie dell'Archivio Appetito testimoniano uno sguardo più affine alla scena: le nn. 328-51 e 344-51 riprendono i *residui* dei movimenti dell'inquadratura cinematografica: le bracciate di Anna, Corrado prima di spalle e poi girato verso Giulia, la quale nel frattempo galleggia nell'acqua.

In questo scatto, invece, i corpi immobili sono tutt'uno con il paesaggio: dentro lo spazio marino, a distanza tra loro, sembrano configurarsi come degli scogli, presenze vaghe che non dominano il luogo ma che con esso si fondono. L'isolotto roccioso appare, e incombe, sullo sfondo. Rispetto alla sequenza che sacrifica per la larghezza un frammento di cielo, il formato più compatto della fotografia recupera la formazione spazio marino-isolotto-cielo che scandisce, in maniera speculare, anche la fotografia, precedentemente analizzata, della parte alta dell'isola. Inoltre, anche la distanza che si pone tra i personaggi concorre all'impressione di figure immerse e indistinte dallo spazio naturale. Rispetto alla scena, infine, lo scatto perde il rumore delle bracciate dei personaggi sulla superficie marina e l'assenza del sonoro contribuisce all'impressione di un congelamento delle figure nelle acque.

Similmente all'esempio precedente, dunque, l'immagine di scena ripropone quella particolare fusione tra l'uomo e la natura, tra lo sguardo umano e l'indefinito dello spazio naturale che le inquadrature e il montaggio di *L'avventura* perseguono. Come lo stesso Sandro Bernardi afferma, in *L'avventura* Anna pare essere «assorbita» dal paesaggio naturale, o sembra averlo «attraversato» perché la sua scomparsa nell'inconoscibile coincide con il mutamento del tempo che diventa burrascoso, violento, ostile⁷⁷. Anche nelle due fotografie di scena esaminate, protagonista del quadro è l'ambiente, nel rispetto della proposta antonioniana di una narrazione che non piega lo spazio alle esigenze narrative. Appetito sintetizza e testimonia allora in queste immagini l'incrinarsi della centralità della figura umana all'interno delle sequenze di *L'avventura*, riafferma e conferma attraverso uno sguardo esterno, parallelo al film, come nella pellicola le «incertezze sono collegate all'intervento di nuovi personaggi, che sono i luoghi del film»⁷⁸.

La fotografia di scena nello spazio marino non riprende esattamente il momento narrativo: non solo la posizione e la postura dei personaggi in quest'immagine non corrisponde alla rispettiva inquadratura, ma non ci sono indizi dell'episodio dello squalo, che è il momento più rilevante

⁷⁷ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 164.

⁷⁸ Ivi, p. 111.

del frammento diegetico in cui si situa. Eppure, questo scatto evoca immediatamente per lo spettatore l'immaginario di *L'avventura*. Lorenzo Cuccu riconduce i film antonioniani a:

(...) un fluire di immagini, minuziosamente e implacabilmente scrutate dall'occhio della camera, nel quale le situazioni drammatiche si disperdono e affogano e il comportamento dei personaggi non viene selezionato, modellizzato, in funzione drammaturgica, ma registrato ed osservato nei gesti più quotidiani e, apparentemente, insignificanti⁷⁹.

La fotografia di *Appetito* è in grado di richiamare immediatamente questa vocazione, privilegiando nel singolo scatto l'esplorazione dell'immagine più che il dettaglio narrativo. Il fotografo di scena, mirando a sublimare nell'immagine fissa le istanze filmiche, si colloca in una posizione privilegiata per cogliere, sottolineare, *dislocare* le ricerche sul «mistero dell'immagine» realizzate da Antonioni in questa pellicola e nell'intera sua opera⁸⁰. Enrico Appetito segue lo sguardo di Antonioni e lo visualizza nel suo farsi: in queste foto si può supporre una collaborazione con il regista piuttosto stretta e, comunque, si può certificare una visione affine del fotografo incaricato, capace di materializzare l'inquadratura filmica già in fase di lavorazione.

Appetito sembra dunque in grado di cristallizzare in queste immagini gli aspetti chiave del film: il ruolo centrale che assume il paesaggio da *L'avventura* in poi, l'incrinarsi della centralità della figura umana nella costruzione dell'immagine quanto nella narrazione, ma anche una condizione liminare tra persona e natura, i cui contorni paiono qui mescolarsi, sovrapporsi. «(...) Che cos'è *L'avventura*, se non una riscrittura moderna dell'esperienza greca del panico?» si domanda Bernardi; una proposta che si connette all'idea pavesiana di un mito che sta nel paesaggio e in ciò che sta dietro di esso⁸¹. Federico Vitella sottolinea poi efficacemente come sia concretamente possibile, su diversi piani, accostare *L'avventura* al racconto metamorfico della mitologia greco-romana, innanzitutto per quella Sicilia del film che lo studioso definisce «*metonimia del mondo classico*»⁸². La seconda delle fotografie esaminate evoca precisamente gli stessi elementi che Vitella individua come i principali *topoi* della metamorfosi mitologica presenti alla scomparsa della protagonista. Il *locus amoenus* della distesa marina tra le isole come punto di ristoro dei gitanti; il tuffo in mare quale momento di denudamento della vittima;

⁷⁹ Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973, p. 33.

⁸⁰ Per i riferimenti del regista al «mistero dell'immagine»: cfr. Michelangelo Antonioni, *Fare un film per me è vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2009.

⁸¹ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., pp. 92-93.

⁸² Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., p. 152.

la già evidenziata fusione tra figura e sfondo, cioè il mezzo campo lungo che privilegia lo spazio; infine, la struttura della fotografia che incornicia i personaggi nel mare dando importanza all'elemento collocato nell'ultimo piano dell'immagine, l'isolotto⁸³. Così come nelle inquadrature antonioniane di *L'avventura* gli sfondi non sono mai casuali, una centralità ben evidenziata da Chatman nel suo studio, allo stesso modo la fotografia di *Appetito* sfrutta il profilo minaccioso dell'isola che si erge alle spalle degli attori⁸⁴. Emblema della scomparsa di Anna (esplicitato dalle parole dell'indolente Patrizia: «Io le isole non le ho mai capite. Con tutto questo mare attorno, poverine...»), è l'elemento dominante a livello visivo e narrativo nella sequenza sul motoscafo (a cui appartiene la scena del bagno in mare) e apre il macrosintagma di Lisca Bianca. Analogamente, *Appetito* sfrutta il fondale per tematizzare la condizione dei personaggi avvolti nell'ambiente naturale. L'importanza di questo sfondo gioca su fattori diversi nella fotografia di scena e nell'inquadratura del film: Anna nella pellicola si dirige verso l'isola, mentre qui è *bloccata nella distanza* dagli altri personaggi.

Questi scatti propriamente di scena realizzati a Lisca Bianca testimoniano la capacità di *Appetito* di congelare la poetica antonioniana in immagini di scena che elaborano il discorso del film attraverso le qualità del linguaggio specifico della fotografia di scena.

4.2.1.2 Monica Vitti a Noto

Prerogative simili ai precedenti di scena, sono da rintracciare nei ritratti a Claudia assalita dagli sguardi dei siciliani nella piazza di Noto, immagini in grado di stabilire peraltro un nesso con i fuori scena. Nei primi due scatti selezionati, i nn. 1245-51 e 1276-51 (v. figg. 7-8), una luce teatrale illumina il volto della protagonista, assorta e rivolta con lo sguardo altrove: i capelli biondi e l'incarnato morbido e lucente di Vitti si oppongono alla pelle scura, agli occhi incavati e alle chiome corvine degli uomini.

Si tratta di un mezzo primo piano e un piano medio in cui Monica Vitti è sempre posta al centro dell'inquadratura. Le figure umane, nitide, contrastate e congelate nella fissità dello scatto, paiono figurini in un luogo svuotato, su di un palcoscenico metafisico delineato dalle sfocate mura di Noto in cui si intravede la targa «Unione siciliana cristiano sociale». Claudia e la popolazione maschile siciliana sono spettri all'interno di uno di quei *temps morts* dei film antonioniani, ma questa volta ne assumono le fattezze tramite il trattamento fotografico⁸⁵. Le

⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 149-155

⁸⁴ Cfr. Seymour Chatman, *Antonioni or, The Surface of the World*, cit., pp. 68-69.

⁸⁵ Sui *temps morts* nella tetralogia, di cui parla subito la critica francese, si veda Seymour Chatman, *Antonioni or, The Surface of the World*, cit., pp. 125-127.

occhiate soffocano Claudia e risultano opposte al suo atto del guardare che apre invece verso l'esterno, il possibile.



Figg. 7-8 Enrico Appetito, fotografie di scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazioni negativi 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 1245-51, n. 1276-51



Figg. 9a, 9b *L'avventura*, inq. 342, min. 91

La scena di riferimento immortalava uno di quei momenti *dopo* la storia: quando Sandro e Claudia si separano mentre lui chiede informazioni alla Locanda Trinacria e la macchina da presa continua a seguire la protagonista, rendendo significativa la pura visione e pregnante il vagare del personaggio dentro al luogo, tramite le tensioni che si producono per mezzo degli sguardi. I due scatti, allora, congelano la stasi di uno di quei momenti «post-diegetici» che restituisce centralità all'elemento spaziale⁸⁶. Si ricordi che lo statuto della fotografia di scena problematizza per definizione il fluire filmico, trasportandolo in un'apparente fissità, costituita in realtà da temporalità diverse (l'osservazione del fruitore, il rapporto con la serie, le condizioni di trasmissione, eccetera)⁸⁷. A questo proposito, risulta interessante l'aneddoto

⁸⁶ La definizione «post-diegetico» è in *ivi*, p. 125.

⁸⁷ Il discorso sulla temporalità della fotografia di scena è stato già approfondito nel par. 1.5.

raccontato da Chatman nel suo fondamentale *Antonioni or, The Surface of the World*: il regista ferrarese gli aveva rivelato che una galleria d'arte voleva fare una mostra degli *stills* delle sue composizioni di *temps morts*. Le sequenze post-diegetiche dei film antonioniani hanno una naturale risonanza nelle composizioni fisse. Lo studioso statunitense paragona inoltre quest'ipotesi all'esposizione di *Le montagne incantate* di Antonioni, in cui viene tematizzata la pratica dell'ingrandimento e dell'immagine fissa portatrice di un orizzonte di possibilità più ampio e libero⁸⁸.

Nella terza immagine presa in considerazione, n. 3007-PL (fig. 10), Monica Vitti è laterale rispetto all'obiettivo e la presenza di quattro uomini in secondo piano, meno nitidi, posti sulla scalinata, aumenta la sensazione di oppressione che lo sguardo del siciliano in primo piano conferma.



Fig. 10 Enrico Appetito, fotografie di scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazione negativo 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 3007-PL



Figg. 11a, 11b *L'avventura*, inq. 341, min. 91

⁸⁸ In nota al cap. 6 di Seymour Chatman, *Antonioni or, The Surface of the World*, cit., p. 256.

Le prime due fotografie alludono a una precisa costruzione della sequenza (tra 1 h 30 m e 1 h 31 m inquadratura 342), in cui effettivamente gli uomini formano un semi-cerchio attorno a Claudia. Non solo però è diversa la composizione dei passanti attorno alla protagonista, ma il piano risulta anche più ravvicinato (un primo piano contro il piano medio e il semi-piano medio degli scatti). Infine, lo sfondo, ripreso da un punto di vista più a sinistra, è a fuoco.

La terza, 3007-PL, evoca invece il precedente movimento della donna tra le maschere inquietanti che la osservano a 1 h 30 m (inquadratura 341), mentre la macchina da presa segue prima lei, e poi il suo sguardo verso l'alto, verso la terrazza della piazza dove si annidano altre occhiate. Lo scatto costruisce anche in questo caso una composizione diversa degli uomini siciliani, con un punto di vista situato a destra della cinepresa e con lo sfondo, gli uomini sulla scalinata, non a fuoco.

A differenza delle fotografie, nella sezione di riferimento della sequenza dell'arrivo a Noto (Sequenza XXII - Al Trinacria, parte a - Esterno giorno. Strada dell'albergo Trinacria a Noto, inqq. 341-342, minn. 1.30- 1.31), gli edifici in ultimo piano sono più omogeneamente a fuoco: l'immagine risulta tutta nitida e la luce meno contrastata, lo "stacco" risulta dunque una scelta stilistica di Appetito per raccontare la sequenza.

L'assenza di sonoro, il bisbigliare disturbante dei passanti che accompagna i passi di Claudia, contribuisce poi a una sembianza scultorea delle figure, congelate nel puro atto del guardare⁸⁹. Bisogna sottolineare che tutte e tre le fotografie non corrispondono a precise inquadrature della sequenza equivalente (per soggetti, movimenti e gesti, composizione), ma il fotografo ha costruito lo scatto in modo da evocarla. In particolare, le prime due immagini di scena sono vere e proprie interpretazioni fotografiche del frammento filmico, *simulacri*: Monica Vitti collocata fisicamente al centro, nel punto in cui convergono gli sguardi delle facce scure e consunte a semicerchio intorno a lei, il volto morbidamente scolpito dalla luce, con occhi pensosi e rivolti altrove, lo sfondo che isola gli esseri umani tramutandoli in *maschere*.

La fotografia riassume le dinamiche del desiderio, in questo caso tra gli uomini siciliani e Claudia, attraverso l'elemento della visione congelato nello scatto: una metafora che pervade i movimenti di macchina, il montaggio, le sequenze del film⁹⁰. Vitella definisce lo sguardo di Claudia come «riflessivo soprattutto negli episodi in cui trovano sfogo le dinamiche del

⁸⁹ Sull'effetto scultoreo della fotografia di scena si veda il già discusso riferimento: Barbara Grespi, *Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano*, in Enrico Menduni, Lorenzo Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, RomaTrE-Press, 2018, p. 426.

⁹⁰ Per quanto riguarda la riflessione sulle dinamiche del desiderio in *L'avventura* si veda: Millicent Marcus, *Trinacria: la forma del desiderio in L'avventura*, in Aberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit.

desiderio degli altri personaggi»⁹¹: questo modo di guardare complesso e dubbioso, in grado di *scardinare* le pulsioni e i rapporti di desiderio attivati dai comportamenti altrui, viene allora ripreso negli scatti di Appetito.

Le tre fotografie di scena di Appetito qui esaminate alludono pertanto alla moltiplicazione dei punti di vista, alla costruzione del *temps mort*, allo straniamento della donna all'interno del contesto siciliano e al suo sguardo che problematizza le questioni legate al desiderio. Inoltre, anticipano il gioco sulla centralità divistica dell'attrice che emerge con forza nella costruzione fotografica, il territorio privilegiato in cui i rotocalchi alimentavano i miti tra pellicola e carta stampata: lo scatto sembra tematizzare, attraverso la centralità del suo volto e del suo sguardo, anche il fascino e il carisma di Monica Vitti. Non a caso, come si vedrà, uno di questi verrà selezionato per la brochure del festival di Cannes prodotta dall'Unitalia Film⁹². I mutamenti e le incongruenze del lancio divistico di Monica Vitti in *L'avventura* saranno centrali nell'indagine sui fuori scena di Appetito⁹³.

4.2.1.3 Uno sguardo angoscioso

Per concludere l'analisi delle fotografie propriamente di scena di Appetito, la fotografia n. 1140-51 (v. fig. 12) riprende in maniera interessante l'angosciosa corsa di Claudia lungo il corridoio dell'Hotel San Domenico verso la stanza di Patrizia, in seguito all'infelice attesa di Sandro nella stanza (Sequenza XXVII. La pietà, parte e – Interno alba. Corridoio e camera di Patrizia al San Domenico, inquadratura 429, 2 h 03 m).



Fig. 12 Enrico Appetito, fotografia di scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazione negativo 4,5 x 6, Archivio Enrico Appetito, n. 1140-51

⁹¹ Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 170-171.

⁹² *Infra*, 4.3.1.

⁹³ *Infra*, 4.2.3.



Fig. 13a, 13b *L'avventura*, inq. 429, min. 124

Mentre Antonioni riprende la protagonista con un'angolazione orizzontale, ad un'altezza leggermente ribassata e decentrata sul lato destro, in piano; l'inquadratura di Appetito osserva invece dal basso dall'angolo a destra (v. figg. 12-13b). Il punto di vista crea un effetto di profondità, scandito dall'alternarsi tra luce ed ombra. Di norma questo tipo di visione è associato a uno stato di inquietudine del personaggio o della narrazione: Appetito può aver cercato di tradurre con questa inquadratura la dinamica della sequenza. Si tratta di uno sguardo che rimanda al film di genere, in particolare al noir statunitense, a quelle che Janey Place e Lowell Peterson definiscono: «bizzarre composizioni di figure dislocate in maniera irregolare nell'inquadratura, a creare un mondo che non è mai stato stabile né sicuro, e che minaccia sempre di cambiare in modo drastico e inatteso»⁹⁴. Claudia sembra qui intrappolata in un vorticoso corridoio, dove gli elementi del soffitto e i fasci di luce dalle finestre si ripetono creando un effetto di profondità quasi angosciante, istituiscono uno spazio insicuro e instabile: il punto di vista e lo spazio traducono nello scatto il turbamento concitato della protagonista. Come già evidenziato nel terzo capitolo, Gianni Celati associa l'opera di Antonioni alla pratica fotografica di grandi come Walker Evans e Luigi Ghirri per l'uso della «veduta frontale».

Nel film di Antonioni come nei film di Wenders la veduta frontale consente indugi senz'ansia, che spesso sono proprio tempi morti sul filo della narrazione. La veduta frontale sfrutta le simmetrie ortogonali, e perciò risulta un modo ordinato e semplice di guardare le cose. Nelle foto di Walker Evans come nel film di Antonioni (con cui mi viene da associarle), la veduta frontale è essenzialmente la scelta di una bassa soglia di intensità, d'un modo di narrare che evita le eccitazioni, e riporta tutto ad un pacato uso della rappresentazione. E ciò a differenze

⁹⁴ Lowell Peterson, Janey Place, *Some Visual Motifs of Film Noir*, «Film Comment», gennaio-febbraio 1974, p. 68, citato in Leonardo Gandini, *Il film noir americano*, Torino, Lindau, 2001, p. 107. Sull'argomento si veda lo stesso saggio di Gandini, pp. 107-136; sullo spazio claustrofobico e onirico del noir si veda anche: Renato Venturelli, *L'età del noir: ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Torino, Einaudi, 2007 in particolare: pp. 46-64, pp. 81-85.

della veduta obliqua o di scorcio, che ha sempre un'aria di instabilità, e perciò introduce aspettative che annientano la forma semplice del guardare, l'indugio e la sosta senz'ansia⁹⁵.

Per Celati la visione frontale antonioniana è l'occasione di associare il regista a una determinata interpretazione fotografica e rimanda soprattutto alla capacità di Antonioni di *osservare* lo spazio: in questo caso esplicitata da un'inquadratura fissa in cui Claudia in corsa si avvicina sempre di più a partire dal punto di fuga dell'immagine, il film racconta il triste epilogo della vicenda attraverso il movimento della protagonista e il rumore dei tacchi sul pavimento, cioè semplicemente ponendo gli *occhi* sullo spazio. *Appetito*, dal canto suo, restituisce il turbamento, scovando, parzialmente, l'espedito adatto negli stilemi del cinema di genere. Questi diversi singoli esempi lasciano intravedere la molteplicità di possibilità della fotografia di scena di restituire una sequenza, di parlare del film e della sua poetica tra riproposizione e scarto, tra movimento e fissità. Si tratta di tre differenti articolazioni dello sguardo che *Appetito* si è concesso sul set e che la scena ha offerto al fotografo; gli esempi dei fuori scena e si gira confermano queste piste e le approfondiscono.

4.2.2 La cronaca del set: raccontare la produzione e le scene non montate attraverso gli scatti

La serie di scena di *Appetito* testimonia sia aspetti conosciuti sia motivi inediti della difficile lavorazione di *L'avventura* e del processo creativo di Michelangelo Antonioni. Gli scatti di *Appetito*, oltre a costituire in generale la testimonianza di un contesto socioculturale, sono il documento dello spazio di lavoro e delle scelte registiche di *L'avventura*. Come già sottolineato in fase di definizione della fotografia di scena, i fuori scena e i si gira possiedono, in modo particolare, la facoltà di raccontare la lavorazione e il processo creativo che ha condotto al film come prodotto finito⁹⁶. Queste immagini, per giunta, oltre a certificare le strategie chiave per la promozione già individuate negli articoli di lancio, dimostrano di essere pervase anche dai temi già individuati nelle fotografie propriamente di scena (e quindi dalle ricerche antonioniane). Anche le fotografie propriamente di scena, inoltre, possono comunque rivestire lo stesso ruolo di testimonianza di quelle che immortalano lo spazio del set: si pensi a quelle di scene potenziali, cioè gli scatti di sequenze eliminate in fase di montaggio.

⁹⁵ Gianni Celati, *La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa* (da «Cinema & Cinema», giugno 1987), in Marco Sironi, *Geografie del narrare: insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 211.

⁹⁶ *Supra*, cap. 1, cap. 2.

4.2.2.1 Le fotografie di set

La componente produttiva di *L'avventura* è stata, come già evidenziato, un terreno di difficoltà, paralisi e traversie. Gli scatti di set di Appetito, i si gira e fuori scena, realizzati nella location che ha sfidato maggiormente la troupe, Lisca Bianca, costruiscono una vera e propria cronaca della produzione. Nella prima parte del capitolo sono già stati esaminati i casi in cui le sue impervie rocce fungono da espediente per il lancio promozionale del film in articoli precedenti all'uscita in sala, all'interno sia dei testi sia delle illustrazioni nelle riviste⁹⁷. La fotografia scattata fuori dalla scena dimostra di essere un valido documento, e di produrre una vera e propria «archeologia di set»: un termine che non a caso appartiene agli esperimenti di Enrico Ghezzi e Michele Mancini, i quali nel 1983 andarono con una troupe a riscoprire i luoghi di Lisca Bianca in cui era stato girato *L'avventura*⁹⁸.

Si prenda ad esempio lo scatto n. 273-51A che immortalava i lavoratori inerpicati su una roccia dell'isola, con i fari e la macchina da presa. L'inquadratura è fortemente angolata dal basso verso l'alto e il punto di vista si colloca lontano dai soggetti, posti nella sezione più alta del quadro (v. fig. 14). Questa composizione produce un effetto di dominanza dell'elemento paesaggistico e permette allo sguardo dell'osservatore di vagare sui profili delle rocce che, collocate accanto agli elementi propri della produzione cinematografica, denunciano le condizioni impossibili di lavorazione. L'immagine produce pertanto un discorso sulla complessa situazione delle riprese in quella particolare location. Eppure, nonostante lo scatto

⁹⁷ *Supra*, par. 4.1.

⁹⁸ Michele Mancini e Enrico Ghezzi concepirono nel 1983 una serie intitolata *Archeologia del set* con due *Falsi ritorni* su set siciliani, ad Aci Trezza per *La terra trema* e sull'isola dove fu girato *L'avventura*. «La parte legata ad Antonioni partiva dunque in modo molto chiaro come una spedizione archeologica, quasi geologica, sul set de *L'avventura*: Michele aveva coinvolto un gruppo di ragazzi dell'Accademia di Palermo dove insegnava e li aveva portati sull'isola a cercare quello che restava del set, a ritrovarne ogni più minima traccia. Noi alla fine scegliemmo di ri-immmergerci nel set ributtando fuori tutto quello che facevamo, come nella preparazione di un grande film che non importava se facesse o non si facesse: l'archeologia era presa a priori come costitutiva del cinema, allora non sapevo ancora quanto ciò fosse vero, ma col tempo ne sono stato confortato. Avevamo comunque un budget ridottissimo, che ci ha impedito di ottenere un elicottero per realizzare delle riprese aeree che ho poi girato solo anni dopo.» Anche Antonioni collaborò al progetto, dalla sua esperienza di quasi dieci giorni sull'isola derivò il corto *Inserito girato a Lisca Bianca*.

In occasione della già citata mostra curata da Sandro Bernardi a partire dalle fotografie di Appetito: *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964* (BASE Milano, 29 settembre-8 ottobre), Emiliano Montanari e Ghezzi hanno realizzato il ciclorama *return to white EYELAND (dall'oltreCinema)*, con la collaborazione tecnica di Makinarium: «Separando i filmati originali di quel primo viaggio – ma anche altri girati da ghezzi in successivi ritorni sull'isola di Lisca Bianca – in due bande di immagini che si muovono l'una à rebours dell'altra tendendo al centro dov'è proiettato il corto realizzato nel 1983 da Antonioni stesso su invito di ghezzi e Mancini, Montanari ha allestito quella che definisce “una spazializzazione di oltre 57 anni di percorsi, di furti, di ritorni; 112 minuti di immagini condensate nei 7 minuti e 30 del corto di Antonioni usati come unità di fratturazione, in un paradosso spazio-temporale circolare che non si chiude mai, che fallisce la sua circolarità”». Da: Enrico Ghezzi, *Cinema in fuga*, incontro a cura di Claudio Panella, 15 dicembre 2017, <https://www.filmidee.it/2017/12/cinema-in-fuga/>. Sull'esposizione a Base di Milano si ritorna nel cap. 5.

documenti il fuori scena, allude anche alla costruzione spaziale del film: inserisce la troupe *dentro* al paesaggio, *immergendola* nell'elemento naturale.



Fig. 14 Enrico Appetito, fotografia fuori scena di *L'avventura*, digitalizzazione negativo tagliato su base pellicola 120, Archivio Enrico Appetito, n. 273-51A

Al pari dell'esempio di scena, questo scatto tematizza il trattamento dello spazio di *L'avventura* con uno sguardo fortemente angolato dal basso verso l'alto che risponde alla stessa visuale della scena del film relativa ai soccorritori. Le forme delle figure umane costruiscono delle trame che prolungano le frastagliate sagome delle rocce, disegni creati anche dal cromatismo che dal bianco delle pietre bruciate dal sole arriva fino all'ombra nera degli anfratti. Tra questi profili lo sguardo dell'osservatore può vagare. Gli elementi naturali costituiscono il vero focus dello sguardo mentre lo spazio di costruzione della scena filmica, composto dagli strumenti del mestiere, sembra un pretesto: l'ambiente è al centro dell'immagine, prevale sulla stessa narrazione sul set, alla stregua delle sequenze filmiche in cui il luogo domina sulla diegesi.

Il punto di vista del fotografo, si colloca inoltre fuori dalla scena, ben al di là dalla prospettiva dei soggetti immortalati: pare evocare così lo stesso discorso del film, individuato già negli scatti di scena, sulla perdita dell'oggettività dello sguardo e sulla moltiplicazione dei punti di vista.

Il fuoricampo tabù, cioè lo spazio della macchina da presa e della produzione che si materializza agli occhi dello spettatore nelle immagini di set, è osservato attraverso uno sguardo furtivo⁹⁹. Le figure di spalle, ignare dell'obiettivo del fotografo, lasciano intendere una visione fugace e

⁹⁹ Sul fuoricampo tabù evocato dalla fotografia di scena si approfondisca: cap. 1, par. 1.4 *La fotografia di scena e il fuoricampo*. Il concetto di fuoricampo tabù da: Cfr. Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Parigi, Gallimard, 1969 (trad. it. di C. Bragaglia, Prassi del cinema, Milano, Il Castoro, 2000 pp. 28-41).

cronachistica di una sorta di reporter, oppure l'osservazione nascosta di un *voyeur*, riconducibile a un punto di vista disseminato nello spazio, lo stesso luogo «abitato da mille occhi sconosciuti, che guardano i personaggi» nella pellicola cinematografica¹⁰⁰. Come nel film, infatti, nella fotografia «non solo vediamo i personaggi guardati da un altro, ma di fronte al lampeggiare dell'alterità *ci sentiamo guardati e ci vediamo nell'atto del guardare*»¹⁰¹.

Al pari di uno scatto puramente di scena, l'immagine di set di Appetito condensa allora tematiche di *L'avventura* nonostante ne coinvolga anche lo spazio produttivo. Così produzione e messa in scena si richiamano e sovrappongono: il professionista di scena sviluppa nella fotografia una sorta di metadiscorso, come già si era verificato nel caso degli esempi di fotografie citate ed esaminate relative a *Cronaca di un amore*, *Il deserto rosso* o *Blow-up*¹⁰².

Diversi altri esempi confermano una ricerca di questo tipo nella serie di Appetito. L'interesse cronachistico del professionista si concentra sulle complicate condizioni di ripresa anche nello scatto n. 265-51A (v. fig. 15): la troupe installa l'attrezzatura, tra cui il grande pannello per la luce, sopra a un costone a strapiombo sul mare.



Fig. 15 Enrico Appetito, fotografia fuori scena di *L'avventura*, formato quadrato, digitalizzazione negativo 6 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 265-51A

Lo strumento di lavoro appare in condizioni precarie all'interno di questo scenario aspro ed immensurabile. Lo sguardo della Rolleiflex si posiziona sempre a distanza in modo da collocare l'elemento-troupe all'interno del paesaggio: il cielo, le rocce e la distesa d'acqua avvolgono da

¹⁰⁰ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 126.

¹⁰¹ Ivi, p. 130.

¹⁰² *Supra*, cap. 3.

ogni lato il soggetto, centrale nell'inquadratura ma indagato in mezzo campo lungo. Il brulicare del personale senza maglietta, con la pelle arsa dal sole e i cappelli di paglia per proteggersi dai raggi cocenti, testimonia l'inevitabile fatica affrontata durante la lavorazione all'interno della località eoliana. Mentre l'immagine n. 390-51A (v. fig. 16) disperde i lavoratori nella rada vegetazione di Lisca Bianca, la n. 274-51A (v. fig. 17) li riprende alla stessa altezza, indulgiando sulla difficoltà di installare i praticabili sui diversi livelli di superficie scoscesa. Quest'ultima è definibile come un si gira. Lo sguardo del fotografo si mostra in questo caso più partecipe, congruo a far parte del gruppo che da entrambi i lati osserva Lea Massari e Gabriele Ferzetti recitare al centro della scena. La costruzione dell'immagine allude a un fuoricampo diffuso, che si staglia attorno allo spazio della scena, punto di fuga degli sguardi. Appetito sviluppa anche in questo caso un discorso sul processo di messa in scena e sul gioco di rimandi tra i luoghi della creazione e della finzione: il primo denuncia la finzione del secondo, ma rivendica anche il suo ruolo imprescindibile. Il set viene mostrato attraverso la visione del fotografo, il quale immortala non a caso lo sguardo della troupe convogliato interamente nella direzione della scena.



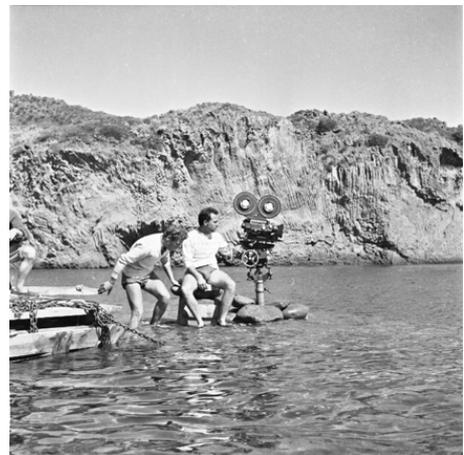
Figg. 16-17 Enrico Appetito, fotografie fuori scena e si gira di *L'avventura*, Archivio Enrico Appetito, n. 390-51A (formato quadrato, digitalizzazione negativo 6 x 6 cm), n. 274-51A (digitalizzazione negativo pellicola 120 tagliato)

La n. 0055-51S (v. fig. 18) racconta invece ciò che accade sul set nell'ottica del classico scatto fuori scena sulle riviste. Si tratta di un'immagine che cerca di rivelare indiscrezioni e curiosità: la compagnia, insieme a Ferzetti (al centro), guarda in macchina sorridente, colta in un momento di pausa sotto l'ombra di un piccolo ombrellone. L'immagine n. 621-51 (v. fig. 19) ritrae Monica Vitti completamente avvolta da un grande cappotto, collocandola all'interno della narrazione dell'"impresa" della realizzazione di *L'avventura*, tra disagi e disavventure. La n.

19-51A e la n. 232-51A (v. figg. 20-21) mostrano anche le precarie modalità di ripresa in acqua, con il supporto della macchina da presa incastrato tra dei massi.



Figg. 18-19 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, Archivio Enrico Appetito, n. 55-51S (formato quadrato, digitalizzazione negativo 6 x 6 cm), n. 621-51 (formato rettangolare, digitalizzazione negativo 4,5 x 6 cm)



Figg. 20-21 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, Archivio Enrico Appetito, n. 19-51A (digitalizzazione negativo tagliato su base pellicola 120), n. 232-51A (formato quadrato, digitalizzazione negativo 6 x 6 cm)

Infine, la n. 271-51A (v. fig. 22) condensa la messa in quadro del film e il fuori scena: Monica Vitti, non a fuoco e in primo piano, è aggrappata a uno masso di Lisca Bianca, in modo da echeggiare la scena in cui la protagonista osserva una roccia mentre cade in acqua, durante il primo giorno delle ricerche di Anna (Sequenza VII – La vana ricerca, parte a - Esterno

pomeriggio. Parte alta di Lisca Bianca, inqq. 128-129, min. 31). Ma dietro di lei, al centro del quadro, si trova la troupe che monta con difficoltà le assi nell'aspro paesaggio.



Fig. 22 Enrico Appetito, fotografia fuori scena di *L'avventura*, digitalizzazione negativo tagliato su base pellicola 120, Archivio Enrico Appetito, n. 271-51A

Le fotografie fuori scena di Lisca Bianca testimoniano allora la ricerca di una narrazione sulle difficili condizioni di lavorazione, che si inserisce però nella costruzione visiva del film e ripete gli stilemi delle fotografie propriamente di scena.

In secondo luogo, la cronaca della lavorazione convive in diversi scatti di set di Appetito con la decostruzione della tensione della messa in scena filmica: come già più volte sottolineato, Grazioli mette in luce quanto nelle fotografie di scena che immortalano il set si crei una compresenza di elementi finzionali e reali, che stridono agli occhi dell'osservatore-spettatore e si scontrano con la costruzione della diegesi. Negli scatti di set il fuoricampo tabù viene infatti svelato e tale manifestazione porta con sé una messa in questione dei cliché filmici¹⁰³. L'esempio più chiaro all'interno della serie di Appetito è rappresentato gli scatti che coinvolgono Franco Indovina nei panni di Anna. Lea Massari venne sostituita per la scena in cui doveva allontanarsi da Sandro a nuoto perché era meno veloce di Ferzetti e serviva una controfigura che potesse precederlo: per questo ruolo venne scelto l'aiuto regista¹⁰⁴. Si tratta

¹⁰³ Il tema del valore decostruttivo in rapporto al fuoricampo tabù è stato approfondito con l'*excursus* del primo capitolo. In particolare: cfr. Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia, Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento: le fotografie e la storia II. La società in posa*, Torino, Einaudi, 2006, p. 277.

¹⁰⁴ Come già evidenziato, l'episodio è raccontato nell'introduzione alla sceneggiatura edita da Cappelli (*L'avventura dell'avventura*, in Antonioni Michelangelo, *L'avventura*, introduzione di Tommaso Chiaretti, cit., p. 28): «Franco Indovina, che batte il crawl meglio di tutti, e che è più snello degli altri, viene costretto al sacrificio: un costume da bagno femminile due pezzi, una cuffia e via. Tutto va benissimo».

allora di immagini della preparazione delle riprese che svelano il *trucco*, tematizzano la messa in scena. La digitalizzazione n. 81-51A (v. fig. 23) mostra Indovina che indossa la cuffia di Anna, l'immagine n. 267-51A (v. fig. 24) lo cattura mentre si infila il costume e la n. 292-51A (v. fig. 25) coglie Antonioni nell'atto di allacciarglielo.



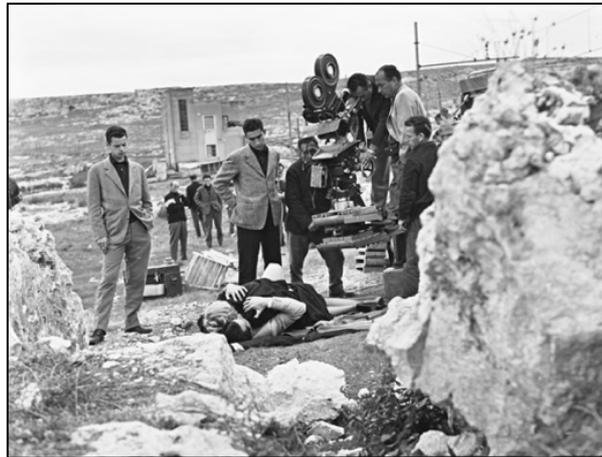
Fig. 23 Enrico Appetito, fotografia fuori scena di *L'avventura*, digitalizzazione negativo 6 x 6 cm tagliato, Archivio Enrico Appetito, n. 81-51A



Figg. 24-25 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, formato quadrato, digitalizzazioni negativi 6 x 6, Archivio Enrico Appetito, n. 267-51A, n. 292-51A

Il fuori scena rientra in questo caso nel racconto dei momenti di quotidianità della troupe e delle piccole curiosità aneddotiche che possono attirare la stampa e suscitare l'interesse del lettore della rivista. Al contempo, però, lo svelamento dell'*escamotage* produce un effetto di decostruzione: per lo spettatore che ha visto il film, vedere l'aiutoregista indossare i panni di Anna è straniante. Le immagini fuori scena scardinano, per lo spettatore, l'identificazione dell'attrice con il personaggio rappresentato. Così come l'immagine che coinvolge la macchina

da presa, Antonioni e la troupe davanti alla coppia di amanti, n. 316-PL (v. fig. 26), squarcia il velo della finzione con l'effetto dissonante dell'accostamento tra intimità e spazio di lavoro¹⁰⁵.



Figg. 26-27 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazioni negativi 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 316-PL, n. 185-51A

Il regista è in piedi e osserva dall'alto la coppia, intento a dirigere il lavoro degli attori, apice di un sistema di sguardi che dalla troupe e dalla macchina da presa confluisce nello spazio della messa in scena, mimando la stessa fruizione dello spettatore. La finzione non è solo svelata, ma amplificata dallo stridere tra intimità e rappresentazione, tra spazio privato e atto del guardare. La riproduzione del negativo n. 185-51A (v. fig. 27) reitera tale costruzione, posizionando

¹⁰⁵ A riguardo è interessante l'aneddoto della sceneggiatura Cappelli (*L'avventura dell'avventura*, in Antonioni Michelangelo, *L'avventura*, introduzione di Tommaso Chiaretti, cit., p. 34) che pare raccontare la tensione dello scatto di set: «Amore a ripetizione. La scena d'amore a Santa Panagia è stata estenuante. È durata per una decina di giorni. Ogni mattina la troupe si trovava pronta al passaggio del treno, che doveva scuotere i due amanti. Per dieci giorni i ferrovieri hanno guardato con crescente curiosità quei due che facevano all'amore sempre alla stessa ora, circondati da tanta gente».

questa volta il regista dietro la macchina da presa, prolungamento ideale del suo sguardo, mentre l'obiettivo si *nasconde* dietro una cornice di rocce non a fuoco.

Per Giorgio Tinazzi *L'avventura* è un film permeato dal tema dell'erotismo e Claudia è una sorta di spettatrice in quelle scene che ne rivelano l'instabilità¹⁰⁶. Le fotografie di scena sono in grado di rievocare questo soggetto, collocando però il regista stesso nel ruolo di testimone. Come abbiamo già approfondito, la spettatorialità di Claudia nei momenti in cui è messo in scena il *desiderio*, non è passiva ma ne rappresenta una sorta di problematizzazione, uno sguardo alieno e dubbioso. Così la presenza del regista in quest'immagine sembra tematizzare la costruzione diegetica attraverso l'enfasi dell'atto del guardare e la partecipazione di un elemento esterno e avulso.

Infine, le inquadrature "corali" che *mischiano* la folla finzionale con un pubblico reale producono un sovrapporsi di realtà e artificio, per cui si incrociano ancora una volta sguardo rappresentato, sguardo della messa in scena, sguardo della cronaca e sguardo dell'osservatore. Il primo esempio, la n. 1206-51 (v. fig. 28), mostra la gente del posto che segue le riprese davanti alla facciata della cattedrale di Noto; nell'immagine 304-51A (v. fig. 29), invece, gli sguardi aggressivi e inquietanti degli uomini verso Claudia sono decostruiti dalla presenza di un ulteriore livello di platea: la troupe e quelli che paiono i veri abitanti del borgo barocco.



Figg. 28-29 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, Archivio Enrico Appetito, formato rettangolare, digitalizzazioni negativi 4,5 x 6 cm, n. 1206-51, n. 304-51A

¹⁰⁶ Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Firenze, La nuova Italia, 1974, pp. 83-84.

4.2.2.2 Le fotografie di scene potenziali

Nel novero degli scatti che costruiscono un'archeologia del set di *L'avventura* fanno parte anche quelli che ritraggono le riprese di sequenze o inquadrature realizzate nel corso della lavorazione ma non inserite nel montaggio del film. Come già evidenziato in fase di definizione delle declinazioni della professione, le immagini che immortalano scene eliminate sono a tutti gli effetti fotografie propriamente "di scena", piuttosto che scatti di set: sono infatti pensate quale simulacro e condensazione dell'opera filmica e non vengono realizzate allo scopo di documentare il lavoro di produzione¹⁰⁷. Questi ritratti di scena acquisiscono però la facoltà di ricostruire un'archeologia del set e, più ampiamente, del processo creativo, raccontando le piste della sceneggiatura, gli spunti delle riprese e i ripensamenti.

Nel caso di *L'avventura*, testimoniano la produzione del film e, allo stesso tempo, costituiscono simulacri di scene alternative e potenziali, di visioni effimere frutto di processi creativi o di pragmatiche dinamiche di produzione. Appetito ha realizzato queste fotografie senza sapere che le corrispondenti sequenze sarebbero state assenti nel montaggio finale: è nell'ottica dell'esecuzione di uno scatto di scena che il fotografo ha scelto l'inquadratura. L'intento originale non era raccontare l'aspetto produttivo o i ripensamenti registici, ma quello di fornire un'efficace rappresentazione della poetica del frammento narrativo o dell'intero film.

All'interno del corpus fotografico conservato dall'archivio, emergono con certezza le documentazioni di due scene conosciute e inserite nella sceneggiatura, ma potrebbero essere altri gli scatti che celano piste alternative in dettagli tra lo spazio scenico e l'impianto produttivo.

La prima narrazione offerta dalle immagini di Appetito è presente nella stessa sceneggiatura edita: si tratta di una scena di semplice raccordo che rivela, tuttavia, indizi nuovi sulla rappresentazione della relazione tra Claudia e Sandro. «Strada casa di Sandro. Esterno. Pomeriggio» consiste in un primo scambio di battute tra i futuri protagonisti. Quando l'amica e il compagno finalmente la raggiungono Claudia sbuffa, cercando di far capire ad Anna di essere stanca di aspettare:

Sandro: Ho l'impressione che lei non sappia star sola.

Claudia riunisce in uno sguardo Sandro e Anna.

Claudia: Mi sembra che anche lei...

Intanto l'autista ha preso dalla macchina nera la valigia di Anna per trasbordarla.

Claudia prende la sua per fare altrettanto, ma Sandro la trattiene.

Sandro: Non sia anche servizievole.

¹⁰⁷ Si fa riferimento alla distinzione del cap. 2, par. 2.1.

Claudia: Come devo essere, sgarbata?

Sandro: Certo, sgarbata, intrattabile... Non glielo ho mai detto, Anna?

Anna nel frattempo è salita¹⁰⁸.

In queste prime battute il profilo di Claudia è sovrapposto a quello di Anna, per contrasto, ma anche attraverso un tentativo di identificazione. Il racconto è poi completato da una scena in automobile con un mancato incidente: Sandro spegne i fari ispirato da un commento fugace di Claudia.

Quando Sandro accende i fari, la luce bianca e violenta che va a polarizzarsi sui paracarri, toglie improvvisamente a Claudia la vista della campagna attorno. Allora si volta verso Sandro come dispiaciuta.

Claudia: Era più bello prima.

Sandro, per accontentarla, gira con una mano la chiavetta dei fari e li spegne. Il paesaggio ricade in una penombra fitta ma suggestiva¹⁰⁹.

La sceneggiatura prevede quindi che i primi scambi tra Claudia e Sandro precedano la scomparsa di Anna. Inoltre, la loro interazione evoca subito foschi presagi: riaccesi i fari il conducente si accorge di una curva troppo vicina e li porta quasi direttamente a schiantarsi contro un muro, che solo la scoperta di una breccia evita, fino a finire nel cortile di una fattoria¹¹⁰.

Le fotografie di scena visualizzano il raccordo prima dell'incidente e lasciano intuire che sia stato effettivamente girato e quindi inizialmente previsto. Le fotografie sono infatti scattate presso piazza San Bartolomeo nell'Isola Tiberina a Roma, dove è situata la casa di Sandro, ma non corrispondono all'arrivo delle due donne né al vagare di Claudia lasciata sola: i personaggi sono immortalati intorno all'auto mentre Sandro sistema le valigie e poi si appresta a partire. Gli scatti consentono allora di *vedere* uno svolgimento alternativo del film e di visualizzare un percorso ipotetico di *L'avventura* in cui emergono sottili variazioni nel ruolo di Claudia e del suo rapporto con il personaggio interpretato da Gabriele Ferzetti. Dall'esame delle fotografie scattate nel centro storico romano si può osservare la progressione della scena: considerando il trattamento degli scatti propriamente di scena, precedentemente analizzati, si può ipotizzare che Appetito si sia posizionato accanto alla macchina da presa oppure, qualora abbia scelto un altro

¹⁰⁸ Antonioni Michelangelo, *L'avventura*, introduzione di Tommaso Chiaretti, cit., pp. 58-59.

¹⁰⁹ Ivi, p. 59.

¹¹⁰ *Ibidem*.

punto di vista, il senso del frammento elaborato da Antonioni sia molto simile alla sua interpretazione fotografica¹¹¹.

Nelle immagini n. 76-51 e n. 78-51 (v. figg. 31-32) Claudia sbuffa con evidenza, indirizzando la sua insofferenza verso Anna, e nell'ultima delle due appare anche Sandro dalla porta del palazzo; mentre nelle fotografie n. 70-51 (v. fig. 30) e 82-51 (v. fig. 33) il protagonista maschile si confronta direttamente con il personaggio interpretato da Vitti: la coppia Sandro-Claudia è collocata al centro della scena (v. figg. 30-33). Negli scatti in cui è presente, Lea Massari è di spalle. Le fotografie di scena non solo visualizzano un'ipotetica sequenza, ma anche la sua potenziale influenza all'interno della costruzione del film: la precoce centralità del personaggio interpretato da Monica Vitti e la sua sovrapposizione progressiva a quello di Anna. Se in assenza di questo raccordo si può dire che nelle sequenze romane Claudia venga in larga parte ignorata (dalla macchina da presa e dagli altri personaggi), la sceneggiatura e gli scatti di scena pongono la protagonista al centro dello sguardo fin da subito. Sandro paragona Claudia ad Anna, anticipando i riferimenti allo scambio di abiti e di ruoli che dalle vicende di Lisca Bianca in poi permea la costruzione del film¹¹².



Figg. 30-31, Enrico Appetito, fotografie di scena di *L'avventura*, formato quadrato, digitalizzazioni negativi 6 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 70-51, n. 76-51

¹¹¹ Si rimanda all'indagine del 4.2.1 sulle fotografie propriamente di scena.

¹¹² Sul mutamento del ruolo di Claudia da un'iniziale marginalità a una sostanziale centralità e sulla sovrapposizione Anna-Claudia si veda Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 193-207.



Figg. 32-33 Enrico Appetito, fotografie di scena di *L'avventura*, formato quadrato, digitalizzazioni negativi 6 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 78-51, n. 82-51



Fig. 34 Enrico Appetito, fotografia di scena di *L'avventura*, formato quadrato, digitalizzazioni negativi 6 x 6 cm, n. 83-51

La seconda scena visualizzata da scatti dell'Archivio Enrico Appetito è quella della richiesta di informazioni verso Noto: nella sceneggiatura Cappelli, Sandro ferma la corriera in seguito dell'intervista nell'emporio (poi diventato farmacia) di Troina, dove gli viene riferito che la donna avvistata si era diretta nella piazza per prendere l'automezzo verso il borgo barocco. Due immagini, la n. 1196-51 e la n. 1308-51 (v. figg. 35-36), visualizzano Sandro e Claudia che corrono verso l'autobus facendo cenni affinché si fermi. Presso l'Archivio Antonioni si trovano inoltre dei provini a contatto (v. fig. 37), in cui appare la n. 1308-51 dell'Archivio Appetito: la striscia aggiunge elementi perduti presso l'Archivio Appetito e permette di ricostruire ulteriormente lo sviluppo del frammento girato tramite gli scatti di scena. Si trovano infatti le

immagini dei protagonisti che chiedono informazioni al gruppo di viaggiatori siciliani presi ad affollare il mezzo¹¹³.



Figg. 35-36 Enrico Appetito, fotografia di scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazioni negativi 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 1196-51, n. 1308-51



Fig. 37 Enrico Appetito, fotografie di scena di *L'avventura*, striscia provini a contatto di negativi 4,5 x 6 cm, Archivio Michelangelo Antonioni, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, b. 6A/23, n. 77

¹¹³ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, b. 6A/23, n. 77.

Le fotografie provano allora le riprese della scena, presente nella sceneggiatura edita da Cappelli, e già individuata da Vitella¹¹⁴.

Dall'interno. Strada per Z e campagna adiacente. Esterno. Pomeriggio avrebbe permesso ai protagonisti di avere informazioni circa la levatrice, a cui avrebbero fatto poi visita nella scena successiva, non presente nel film e non girata¹¹⁵. Queste fotografie di scena suggeriscono dunque possibili percorsi alternativi pensati in fase di ripresa, tesi ad approfondire la ricerca di Anna ancora in questa fase “finale” della ricerca, in cui poi nel film è privilegiata la mera narrazione della relazione tra Claudia e Sandro, in un certo senso dimentichi della scomparsa della donna.

Una fotografia, la n. 1130-51 (v. fig. 38) immortalava poi la successiva scena nella stalla: Monica Vitti in piedi con il completo a pois e i capelli arruffati. Le riprese nella location sono confermate anche dall'introduzione alla sceneggiatura Cappelli: «Monica doveva girare in una stalla dal tetto scoperchiato. Cominciò, e il seguito fu rimandato di qualche giorno. Nel frattempo il proprietario, per fare un piacere alla *troupe*, fece coprire il tetto: con i denari che gli erano stati dati per l'affitto del luogo»¹¹⁶. Il frammento non è però poi presente nella sceneggiatura edita, è un documento dell'Archivio Antonioni, un foglio dattiloscritto con appunti a mano all'interno di una delle cinque rielaborazioni della sceneggiatura conservate, a raccontarne una versione, immediatamente successiva alla scena della corriera:

INTANTO CLAUDIA SI È AVVICINATA ALLA PORTA DELLA FATTORIA
E GUARDA ALL'INTERNO.

CLAUDIA: Ma è una stalla! Proprio qui hanno firmato l'armistizio?
(nдр. annotazioni a mano): «sotto una tenda», «Qui attorno probabilmente»
SANDRO SI AVVICINA A LEI ANNUENDO CON UN CENNO ALLA
LAPIDE COME A DIRE EVIDENTEMENTE.

CLAUDIA: Ma tu hai fatto la guerra?

SANDRO: (leggero) Come no. Quattro mesi. Con gli americani, nel '44. Sono stato anche ferito.

CLAUDIA: Nel 44 avevo sette anni. Mio padre era imbarcato su una nave ospedale, e ricordo che...

SANDRO: Non so come fai a dire a sette, a otto, a nove anni... Io non mi ricordo niente¹¹⁷.

¹¹⁴ La scena è stata eliminata già per l'edizione di Cannes (edizione lunga: 143 minuti) Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., p. 129.

¹¹⁵ Antonioni Michelangelo, *L'avventura*, introduzione di Tommaso Chiaretti, cit., pp. 119-121, sulla scena della levatrice non girata: cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., p. 121.

¹¹⁶ *L'avventura dell'avventura*, in Antonioni Michelangelo, *L'avventura*, introduzione di Tommaso Chiaretti, cit., p. 34.

¹¹⁷ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Trattamenti, soggetti e sceneggiature, 8A/9, fasc. 20. V. *Volume II. I documenti*, C.4.



Fig. 38 Enrico Appetito, fotografia di scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazione negativo 4,5 x 6, Archivio Enrico Appetito, n. 1130-51

Si sottolinea infine che presso l'Archivio Michelangelo Antonioni si conserva anche un'immagine con timbro Enrico Appetito della scena del ciabattino, già inserita nel documentario di Gianfranco Mingozzi: *Michelangelo Antonioni. Storia di un autore* (1966)¹¹⁸. Si tratta di una scena improvvisata, in cui un ciabattino coinvolge in un gioco sul ciglio della strada Sandro e Claudia, già visualizzata dunque in un'altra operazione di *archeologia di set*: l'inserimento del girato escluso dalla versione finale all'interno di un documentario. La fotografia di scena del frammento conservata all'Archivio Antonioni risulta una preziosa testimonianza della presenza di Appetito anche durante le riprese di questa parte.

In conclusione, la cronaca e documentazione del set di *L'avventura* viene realizzata dalla serie fotografica di scena sfruttando le diverse declinazioni della fotografia di scena. Innanzitutto, lo scatto di set di Appetito, fuori scena o si gira, anche qualora abbia un intento cronachistico, si costituisce simulacro del film nell'attraversamento costante di finzione e realtà e attesta una vocazione autoriale del professionista di scena. In secondo luogo, emerge quanto il fuori scena si nutra dell'effetto decostruttivo che permea l'accostamento tra spazio diegetico e di lavorazione. In ultimo, le fotografie delle scene eliminate, pur realizzate nell'ottica di fotografie propriamente *di scena*, costituiscono dei preziosi documenti della lavorazione al pari delle immagini di set, svelando film potenziali e raccontando le scelte registiche.

¹¹⁸ AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, b. 6A/18, fasc. 1, n. 6. Sulla scena improvvisata e sul documentario di Mingozzi: Edoardo Bruno, *L'immagine che nessuno ha visto mai. Il ciabattino*, in Vittorio Giacci (a cura di), *L'avventura. Ovvero, L'isola che c'è*, cit., pp. 27-29; Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 122-123.

4.2.3 Lo sguardo fuori scena: Monica Vitti allo specchio

Nella serie realizzata da *Appetito* ricorre il volto di Monica Vitti davanti a uno specchio, in particolare nella serie fuori scena. Il fotografo reitera infatti lo scatto all'attrice che si osserva: questa specifica composizione si dimostra un soggetto privilegiato, ricercato dal professionista in collaborazione con l'attrice al pari delle immagini che possono sintetizzare inquadrature, sequenze e poetica del film. La serie realizzata sul set, infatti, attribuisce una significativa importanza all'interprete e riesce addirittura a sviluppare un discorso sulla sua stessa immagine che si emancipa dalla mera narrazione su *L'avventura* e costruisce un prodotto autonomo, seppur intimamente connesso al film e alla sua lavorazione. Il topos appare significativo non soltanto in confronto alla pellicola, ma anche in rapporto al personaggio di Claudia e alla luce della rappresentazione dell'attrice nelle riviste, per la promozione di *L'avventura* ma più ampiamente durante gli anni della Tetralogia. Il fotografo di scena non poteva infatti che essere sensibile sia in generale all'immagine divistica del suo tempo, sia all'evoluzione che la rappresentazione dell'interprete di *L'avventura* stava incontrando nei rotocalchi coevi. Una narrazione che si intreccia al racconto di sé che Vitti stessa proponeva.

Che bell'idea fare l'attrice, ti prendi la storia che vuoi, i personaggi che vuoi, qualche volta fai finire la tua storia come vuoi. Ti fai amare, ti puoi far baciare e lasciare, puoi nascere e morire mille volte, ridere e piangere e poi torni a casa. Il guaio è lì. Che devi tornare a casa. E se io mi scegliessi un mio personaggio? Uno dei tanti? Uno di Michelangelo Antonioni? Lo prenderei solo per due ore nel pomeriggio¹¹⁹.

Nella sua autobiografia *Sette Sottane*, edita nel 1993, l'attrice insiste su alcuni temi: l'identificazione con i personaggi antonioniani, l'evasione da se stessa attraverso la recitazione, la paura, il dubbio e l'incertezza che permeano il suo rapporto con il sé. Rivela anche la curiosità di Antonioni verso le sue risposte e le sue inclinazioni: suggerisce che il regista si sia ispirato a questi colloqui per la costruzione delle protagoniste della tetralogia¹²⁰. Come già analizzato nel capitolo terzo in riferimento alla coppia Vitti-Antonioni, il racconto nella stampa della figura attoriale di Monica Vitti durante gli anni della collaborazione con il regista ferrarese sfrutta questi aspetti e propone la sovrapposizione dell'attrice con il personaggio. Si tratta di una narrazione che pur non tralascia un divismo in chiave tradizionale, in un equilibrio paradossale

¹¹⁹ Monica Vitti, *Sette sottane*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993, p. 6.

¹²⁰ Per un'analisi dell'autobiografia di Vitti si veda: Simona Busni, *Di rose e sottane: divografia (involontaria) di un'alienata con riserva*, in Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *[Smarginature] Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre 2019, <http://www.arabeschi.it/13-di-rose-e-sottane-divografia-involontaria-di-unalienata-con-riserva/>. Per note bibliografiche su Monica Vitti: Laura Delli Colli, *Monica Vitti*, Roma, Gremese, 1987.

tra opposti che in parte coincidono: le contraddizioni del personaggio Monica Vitti implodono in un'ambiguità di cui il carisma dell'attrice si nutre, più sfuggente di ogni stereotipo.

La rassegna stampa e i piani promozionali esaminati tra il capitolo terzo e in apertura di questo, evidenziano l'oscillare tra i racconti sentimentali, indugi leziosi sull'aspetto e indiscrezioni sul matrimonio, da una parte, e il ritratto di un'attrice complessa e distante che viene riconosciuta nei personaggi da lei messi in scena, dall'altra. L'immagine cucita sull'interprete sembra in questi esempi fluttuare tra una rappresentazione divistica superficiale e l'adesione al personaggio filmico (di Claudia nel caso di *L'avventura*), in entrambi i casi servendosi della cronaca della sua relazione con Antonioni fuori dal set¹²¹. L'articolo di Bernardo Valli su «Il giorno» del dicembre 1960 si concentra proprio sul suo “fare coppia” con Antonioni, e si interroga sulla possibilità che, nel momento dell'intervista, Vitti stia recitando il ruolo di Claudia o addirittura non abbia fatto altro nel film che portare «se stessa sullo schermo per qualche ora»¹²². Nell'altro servizio già esaminato, *Voglio diventare un regista violento* su «Settimo giorno», la presentazione di *L'avventura* è invece accompagnata proprio da un'immagine dell'attrice allo specchio¹²³. Il motivo riappare sulla stampa anche anni dopo: l'articolo di Nerio Minuzzo, *Le anime del deserto* in «L'Europeo» del 17 novembre 1963, sulle riprese dell'ultimo film della tetralogia, è presentato da uno scatto fuori scena che ritrae Antonioni e Vitti di spalle sulle sedie del set: del primo si vede direttamente il volto, della seconda il lettore può osservarne le fattezze attraverso uno specchio portatile in cui lei si guarda (v. fig. 39)¹²⁴. Il focus di entrambi gli sguardi dei protagonisti è il volto di Vitti, che solo lo spettatore non può vedere direttamente. Si nota che le fotografie sono accreditate allo stesso Evaristo Fusar: il medesimo fotografo che aveva realizzato lo *special* dell'articolo di «Settimo giorno» tre anni prima.

¹²¹ Sul tema si approfondisce anche in: par. 3.2.1, par. 4.1.

¹²² Bernardo Valli, *Ha costretto la sua donna a confessarsi sullo schermo*, «Il giorno», 23 dicembre 1960, AMA, rassegna stampa, *Il deserto rosso II*, album 7 (v. 3a, 3b del cap. 3).

¹²³ Michelangelo Antonioni, *Antonioni ci parla del suo lavoro. Voglio diventare un regista violento*, intervista a cura di Franco Calderoni, fotografie di Maurizio ed Evaristo Fusar, «Settimo giorno», Anno XIII, 10 marzo 1960, n. 11, AMA, rassegna stampa, *L'avventura I*, album 6 (v. figg. 2a, 2b, cap. 3). Sugli articoli: *infra*, par. 3.2.1.

¹²⁴ Nerio Minuzzo, fotografie di Evaristo Fusar, *Le anime del deserto rosso*, «L'Europeo», 17 novembre 1963, CSC, Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa *Il deserto rosso*, 1, 1964-1965, RS 11 005 32, Inventario 77898.



Fig. 39 Nerio Minuzzo, fotografie di Evaristo Fusar, *Le anime del deserto rosso*, «L'Europeo», 17 novembre 1963, CSC, Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa *Il deserto rosso*, 1, 1964-1965, RS 11 005 32, Inventario 77898

In generale, alcuni esempi possono confermare la tensione descritta all'interno del racconto sull'attrice nella stampa periodica, anche se non direttamente legati al rapporto col regista. *Il cinema non vale un naso* pubblicato il 5 maggio 1959 su «Tempo», prima del suo debutto sul grande schermo, antecedente all'inizio stesso della lavorazione di *L'avventura*, si soffermava innanzitutto sull'aspetto di Vitti, su una presunta non conformità ai canoni di bellezza, piuttosto che sul carisma e sulle doti attoriali di una figura già distinta come «tutta moderna e anticonvenzionale». L'articolo è introdotto da una Monica Vitti a colori, in cui domina la chioma bionda, dapprima in una posa ammaliante su una poltrona in un cortile, quindi abbracciata a un leoncino: rappresentazioni piuttosto stereotipate da diva *glamour* e popolare¹²⁵.



Fig. 40 A. D., *Il cinema non vale un naso*, «Tempo», 5 maggio 1959, pp. 38-40, AMA, rassegna stampa – *L'avventura*, album 9, fasc. 3

¹²⁵ A. D., *Il cinema non vale un naso*, «Tempo», 5 maggio 1959, pp. 38-40, AMA, rassegna stampa, *L'avventura*, album 9, fasc. 3, v. fig. 40.

La pagina successiva conferma la cornice: occupano la pagina quattro scatti con abiti diversi, l'attrice passa da colori sgargianti ad una pelliccia, dal posare sul posare erboso di un prato a spettinarsi i capelli.

Sono diversi poi gli esempi nel corso di tutto il periodo di collaborazione della tetralogia che attestano una rappresentazione di Vitti coincidente ai personaggi antonioniani, e per questo aliena, difficile e distaccata. Si prenda l'intervista realizzata da Oriana Fallaci nel 1963 per «L'Europeo», in cui vengono passati in rassegna i pregiudizi affibbiati a Monica Vitti in quanto volto del cinema di Antonioni: «alienata», attrice dell'incomunicabilità, antipatica, infelice, ambiziosa, intellettualoide¹²⁶. Nell'intervista per «Le ore» del marzo 1964 Bruno Modugno comunica all'attrice che, di solito, lei intimidisce i giornalisti ma che, «in fondo, non è così complicata come si dice»: se insiste su questa presunta alterità e snobismo, non esista a porle anche diverse domande dal tono leggero sugli abiti e l'«eleganza nel vestire»¹²⁷. Gli articoli della rassegna di Venezia 1964 testimoniano un generale e ottuso stupore nel conoscerla simpatica e allegra. «Il secolo d'Italia» del 9 settembre recita per l'appunto «Monica comunicabilissima»: evidenzia come l'attrice rigetti le formule «alienazione» e «incomunicabilità» e abbia stupito tutti firmando centinaia d'autografi lieta e raggiante¹²⁸. «L'Espresso» del 13 settembre 1964 nella metà alta dell'ultimo paginone la qualifica come «Ancora un'altra Monica» e racconta:

Le ultime giornate del festival hanno portato sulla laguna “Il deserto rosso”, il suo regista Michelangelo Antonioni, e Monica Vitti che ne è l'interprete. L'accoglienza al film è stata favorevole, e tutto fa pensare che Antonioni vincerà il “Leone d'oro”. Intanto, la Vitti sciorinava davanti ai giornalisti i panni d'un nuovo personaggio: non più com'era stata in questi anni, la lettrice di “Finnegans wake” (il testo più impenetrabile di Joyce), la donna schiva, silenziosa e come oppressa dalla fatica di mostrarsi, di comunicare. Di colpo, era diventata estroversa, vitale, un po'

¹²⁶ Cfr. *Alienata con riserva*, intervista a Monica Vitti realizzata da Oriana Fallaci, «L'Europeo», 21 aprile 1963, riportata in Oriana Fallaci, *Intervista col mito*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 54-68.

¹²⁷ Monica Vitti, *Intervista (con simpatia) a Monica Vitti*, intervista a cura di Bruno Modugno, «Le ore», 5-12 marzo 1964 (la figura 6 del capitolo 3 ne riporta la pagina 32).

¹²⁸ «Il secolo d'Italia», 9 settembre 1964, 33 n. 2, CSC, Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa, *Il deserto rosso*, 2, 1964-1965, RS 11 005 33, Inventario 77898.

sempliciona, ciarlieria sino a rappresentare per i giornalisti del festival, un buon sostitutivo delle starlettes che questo anno erano mancate¹²⁹.

«Stavolta “fa” la Monroe» sentenza infine il trafiletto che mette in luce il gioco dell’attrice con gli stereotipi divistici: è un «sostituto» alle *starlettes*, non equivalente bensì irrimediabilmente diverso. Le fotografie che accompagnano il testo erano state scattate fuori dalla produzione cinematografica da Nicola Sansone, come indicato in didascalia: la prima ritrae l’attrice sorridente, mentre la seconda davanti ad Antonioni nell’atto di fumare una sigaretta.

«Gioia» del 24 settembre 1964 recita nell’articolo *Ha vinto anche lei*:

In questi ultimi tempi, grazie appunto ai film firmati da Antonioni, Monica è diventata quasi il simbolo vivente della “incomunicabilità”, il presunto “male del secolo”. Ma chi credesse di ritrovare nella donna reale l’angoscia cupa dei personaggi che ella ha portato sullo schermo, si sbaglierebbe profondamente. Anche a Venezia, infatti, Monica ha sbalordito tutti con la sua fresca parlantina, con la sua istintiva e contagiante gioia di vivere¹³⁰.

In conclusione, «Bolero film» del 27 settembre 1964 presenta un articolo accompagnato da una fotografia dell’attrice con davanti un libro aperto nella prima pagina e quattro immagini giocose dell’attrice con un biliardino nella seconda, firmate peraltro in didascalia («Foto Vitale»). Il titolo sentenza che «forse nessuno può dire di conoscerla»¹³¹.

Tornando a *L’avventura*, Vitella spiega con precisione i termini della scommessa che il lancio divistico di Vitti comportava nel 1960: da un compenso di comprimaria e un’entrata in scena in secondo piano, divenne centrale nel film tanto quanto nell’apparato promozionale. Il carisma dell’attrice e il ruolo cinematografico rispondevano entrambi a un nuovo, moderno, divismo, che si affermerà nel corso del film e della ricezione di *L’avventura* e che si discosta dagli stilemi

¹²⁹ *Ancora un'altra Monica*, fotografie di Nicola Sansone, «L'Espresso», 13 settembre 1964, p. 24, CSC, Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa *Il deserto rosso*, 2, 1964-1965, RS 11 005 33, Inventario 77898. Il fotografo autore del servizio è: «Nicola Sansone, napoletano, inizia nel 1949 l’attività di fotogiornalista nella quale presto coinvolge il fratello minore, Antonio, che decide di abbandonare la professione medica e dedicarsi alla fotografia. Fondano, nel 1957, con Calogero Cascio, Caio Garrubba, Franco Pinna e altri, l’agenzia Realfoto. Dell’Italia del dopoguerra i fratelli Sansone documentano gli aspetti sociali e culturali del Paese, le permanenze della tradizione e le trasformazioni, dunque le campagne e le periferie, le borgate, i nuovi luoghi di aggregazione. Il suo archivio racconta poi i protagonisti e i rituali della scena politica: congressi, incontri, conferenze di partito. A Roma opera anche come fotografo di scena e ritrattista a Cinecittà, realizza servizi in esclusiva su Stefania Sandrelli, Claudia Cardinale, Monica Vitti, Lucia Bosè; ritrae artisti e intellettuali come Eugenio Montale, Cesare Zavattini, Rafael Alberti» da Catalogo del Sistema museale dell’Università di Parma, *Archivio Sansone*, http://samha207.unipr.it/samirafe/loadcard.do?id_card=16136&force=1.

¹³⁰ *Ha vinto anche lei*, «Gioia», 24 settembre 1964, AMA, *L’avventura*, rassegna stampa, album 21, fasc. 5.

¹³¹ Gigi Vesigna, *Forse nessuno può dire di conoscerla*, fotografie di Vitale, «Bolero Film», 27 settembre 1964, CSC, Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa *Il deserto rosso*, 2, 1964-1965, RS 11 005 33, Inventario 77898. L’Agenzia Vitale può riferirsi sia a Franco Vitale che nel corso degli anni Sessanta si mette in proprio, sia a Italy’s News Photo (dal 1960: il co-responsabile di Ezio Vitale, Guglielmo Coluzzi, è indicato negli Annuari del cinema italiano in via Tirso 111; mentre per Italy’s News Photos, Ezio Vitale diventa l’unico dirigente indicato).

tradizionali coevi (tanto hollywoodiani quanto delle maggiorate italiane), pur evocandoli (a questo proposito Vitella cita la scena in cui Claudia è appoggiata a dei rotocalchi sul tavolino della stanza dell'albergo San Domenico e la sua chioma scopre un articolo dedicato a un'attrice che «farà rivivere Jean Harlow»)¹³².

Il rapporto di Monica Vitti con il doppio si declina dunque in tre modi: rispetto ai personaggi rappresentati, rispetto alla diva canonica e, infine, in riferimento a un generale senso di non appartenenza, dubbio e incertezza, che peraltro congiunge con un filo personaggi e figura attoriale.

Partendo da queste premesse si può osservare come il lavoro di Enrico Appetito nei fuori scena cerchi di raccontare l'attrice e la sua evoluzione. Il fotografo riesce a catturare nella sua serie sul set la non-coincidenza a un canone, l'ambiguità di Vitti, attraverso l'atto dello specchiarsi, gesto per eccellenza dello scarto e della virtualità. La selezione di scatti in esame testimonia la capacità di tematizzare l'identità duplice di cui è portatrice l'attrice, in scena e fuori dalla scena negli altri spazi mediali. Tramite la fotografia del film, anch'essa per definizione virtualità e simulacro dell'opera, Appetito restituisce il carisma di un'attrice sfuggente e le prerogative poetiche di un personaggio tramite la sua interprete: rappresenta Vitti attraverso il suo stesso sguardo grazie all'espedito dello specchio. Inoltre, il fotografo concorre egli stesso a mettere al centro della promozione la figura di Vitti, rimarcandone l'essenzialità nel film e nel suo lancio commerciale. Come sottolineato nel secondo capitolo in fase di definizione della pratica tra anni Cinquanta e Sessanta, le fotografie di set potevano infatti avere un ruolo nella pubblicità dell'opera tanto quanto lo scatto propriamente di scena. La ricerca di Appetito del soggetto dell'attrice allo specchio tradisce allora innanzitutto la consapevolezza del fotografo dell'efficacia del carisma dell'interprete all'interno delle strategie promozionali. Il *leitmotiv* rivela poi una possibile aspirazione a realizzare un vero e proprio discorso sul divismo in genere.

Le fotografie realizzate sul tema che possiamo definire “Vitti allo specchio” si articolano in diversi ordini:

- L'attrice in scatti fuori scena controlla la sua immagine su specchietti portatili;

¹³² Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 193-208. Come già evidenziato nel par. 4.1 si veda su nuovo e vecchio divismo in Italia la relativa bibliografia: Edgar Morin, *Les stars*, cit., Stephen Gundle, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, cit., Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, cit. Sul “divismo” di Monica Vitti si confronti anche: Lucia Cardone, *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), [*Smarginature*], *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre 2017, <http://www.arabeschi.it/59-monica-vitti-un-corpo-imprevisto/>; Alberto Scandola, *Il sorriso di Monica. La dolce Vitti in mostra al Teatro del Dioscuri al Quirinale*, «Fata Morgana web», 9 aprile 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/index.php/tag/monica-vitti/>.

- L'interprete al trucco ripresa direttamente attraverso la superficie dello specchio, e in diversi casi anche in compagnia del fotografo stesso con la sua Rolleiflex;
- Vitti-Claudia che, in scena, si osserva nel grande specchio della scalinata del palazzo dei Montaldo (presso la Villa Niscemi di Palermo);
- Infine, si possono citare gli scatti che coinvolgono le altre attrici del film nel gesto di specchiarsi: Lea Massari ed Esmeralda Ruspoli.

Alla prima categoria appartengono gli scatti nn. 112-51A, 113-51A, 114-51A, 116-51A, 14-51A (v. figg. 41-45).



Figg. 41, 42, 43, 44 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazioni negativi 24 x 36 mm, Archivio Enrico Appetito, nn. 112-51A, 113-51A, 114-51A, 116-51A.



Fig. 45 Enrico Appetito, fuori scena di *L'avventura*, formato rettangolare, Archivio Enrico Appetito, digitalizzazione negativo tagliato su base pellicola 120, n. 14-51A

Nelle prime 4 immagini citate Monica Vitti ha una posa da diva, si sistema i capelli o si imbelletta guardandosi in uno specchietto tondeggiate per il trucco, con un cappello in testa, in un formato da reportage giornalistico. Mentre il n. 14-51A, uno scatto frettoloso da *flash*, con un fondale buio e la luce riflessa su una macchina, immortala l'attrice sul set romano di

piazza San Bartolomeo nell'Isola Tiberina, con una lattina di birra in mano mentre si controlla su uno specchietto portatile rettangolare, speculare al formato e all'orientamento dello scatto. In queste immagini l'attrice è rappresentata attraverso una sorta di "vanità" propria della diva: se sul set di piazza San Bartolomeo sembra un gesto fugace, dovuto alle imminenti riprese di una scena, negli scatti con il vistoso cappello l'interprete pare indulgiare sulla propria immagine: nel fuori scena costruisce una rappresentazione di sé, recita nei panni dell'attrice.

Per quanto riguarda le fotografie direttamente "specchiate" nei camerini, che restituiscono cioè la stessa immagine del riflesso, il diverso costume indossato della protagonista di volta in volta denuncia la differente occasione dello scatto, avvalorando così la tesi di un'intenzione poetica che accompagna Appetito e Vitti stessa nel corso di tutta la lavorazione. I capelli raccolti con l'abito nero portato da Claudia mentre si prepara dai Montaldo (n. 32-50S, n. 35-50S, n. 83-51A, n. 371-51A, n. 372-51A, n. 377-51A, n. 384-51A: v. figg. 46, 47, 49, 52-55), la camicia da notte indossata nella stanza del San Domenico di Taormina (n. 364-51A, n. 477-51A, n. 1106-51A, n. 1107-51A: v. figg. 51, 56-58) e, infine, una camicetta non rintracciabile in scene del film (nn. 44-50S, n. 167-51A: v. figg. 48, 50).



Figg. 46-47 Enrico Appetito, fotografia fuori scena di *L'avventura*, formato quadrato, digitalizzazioni negativi 6 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 32-50S, n. 35-50S



Figg. 48-49 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazioni negativi 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 44-50S, n. 83-51A



Figg. 50-51 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazioni negativi 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 167-51A, n. 364-51A



Figg. 52-53 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, Archivio Enrico Appetito, n. 371-51A (formato quadrato, digitalizzazione negativo 6 x 6), n. 372-51A (digitalizzazione negativo tagliato su base 120)



Figg. 54-55 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, digitalizzazioni negativi tagliati su base pellicola 120, Archivio Enrico Appetito, n. 377-51A, n. 384-51A



Fig. 56 Enrico Appetito, fotografia fuori scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazione negativo 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 477-51A



Figg. 57-58 Enrico Appetito, fotografie fuori scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazioni negativi 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 1106-51A, n. 1107-51A

Accomuna questi scatti lo sfruttamento della luce: un fascio dall'alto e di fronte (n. 32-50S, n. 35-50S, n. 83-51A, n. 371-51A, n. 372-51A, n. 377-51A, n. 384-51A) che investe il volto di Monica Vitti, l'impiego dell'illuminazione, dei chiaroscuri, per scolpire il volto della diva, e del controllo della luce per creare colpi di luce nei capelli (in particolare questi nelle nn. 44-50S, 167-51A, 364-51A, 477-51A, 1106-51A, 1107-51A)¹³³. L'uso dell'illuminazione per conferire un'aura onirica e trasognata all'interprete femminile rimanda a quella tradizione del ritratto divistico italiano, realizzato da nomi quali Ghergo e Luxardo, che si era imposto nei decenni precedenti ispirandosi alla rappresentazione delle dive d'oltreoceano¹³⁴. Vitti risulta unico soggetto a fuoco nella fotografia, insieme, in alcuni casi, al fotografo che entra nell'inquadratura.

Lo specchio si presenta come un'autentica superficie creativa e i trucchi, così come il gioco dell'attrice che compone pose ammirandosi e la luce che investe il suo volto concorrono nel fornire una rappresentazione *glamour* canonica della star, non del tutto coincidente con il profilo di diva della modernità. A questo effetto contribuisce anche, quando presente, il fotografo stesso: Appetito investe il suo sguardo attraverso la Rolleiflex verso il volto dell'attrice, come un paparazzo immortalato durante un tallonamento della star o, ancor meglio, un *glamour photographer* alle prese con un ritratto divistico.

Vedere la Rolleiflex tra le mani del fotografo rimanda infatti a tutta una serie di immagini iconiche che coinvolgono fotografi, reporter, paparazzi e persino divi. Questa macchina fotografica di medio formato è soggetta infatti, come già sottolineato, a una vera e propria mitologia, che qui viene enfatizzata dalla sua proiezione accanto al volto della protagonista degli scatti. La presenza di Appetito con in mano l'apparecchio rimanda peraltro alla pratica diffusa di scattare autoritratti in compagnia della Rolleiflex davanti a uno specchio: si vedano diversi esempi tra anni Quaranta e Cinquanta di grandi fotografi, quali Robert Doisneau e Vivian Maier, o ancora meglio gli autoritratti in compagnia dei soggetti, come Robert Capa con

¹³³ Nel volume curato da Maraldi si trova a p. 12 un'altra foto allo specchio con Enrico Appetito in cui Monica Vitti usa il pettine, molto simile alla n. 1107-51A, la mano verso il lato opposto della testa (non ritrovata nelle cartelle delle digitalizzazioni, probabilmente inserita in un'altra cartella relativa al catalogo). Cfr. *Fotografi di scena del cinema italiano. Enrico Appetito*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit., p. 12.

¹³⁴ Come già indicato nel cap. 2, sul tema si veda la precisa sintesi: Enrico Biasin (Università degli Studi di Udine) Hélène Mitayne (Università Ca' Foscari di Venezia) *Dietro il ritratto fotografico. Fotografia, attorialità e genere nei rotocalchi cinematografici italiani degli anni Trenta* in Enrico Menduni, Lorenzo Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, cit. Sul tema si veda anche: Meris Nicoletto, *Elio Luxardo*, «Quaderni del CSC1», Barcellona, Istituto Italiano di Cultura, n. 13, 2017; *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia. 1895-1995*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia della Biennale, 1995) a cura di Italo Zannier, Firenze, Alinari, 1995.

John Steinbeck (1947), ma soprattutto Richard Avedon in diverse occasioni¹³⁵. Il fotografo di moda si colloca infatti con la sua biottica nelle inquadrature con Joe E. Brown (1948), con Julie Harris (1953) con Rudolf Nureyev (1963), con Judy Garland (1961) e con Sophia Loren (1966)¹³⁶. Proprio quest'ultimo esempio è particolarmente significativo alla luce delle analogie e delle differenze con i fuori scena di *Appetito* in questione, anche se cronologicamente posteriore: l'attrice che si guarda intenta ad aggiustarsi i capelli, mentre Avedon si posiziona accanto a lei munito dell'iconica Rolleiflex, che utilizzò fedelmente fino alla fine degli anni Sessanta sfruttando il formato quadrato sia per i ritratti sia per le fotografie di moda¹³⁷. Mentre nello scatto di Avedon la diva, che si situa in secondo piano, sembra un pretesto per celebrare l'occhio del reporter, il cui sguardo è sempre visibile perché osserva nel mirino a pozzetto, *Appetito* ha il volto coperto dalla macchina fotografica, posizionandosi dietro il mirino a traguardo e lasciando il posto centrale e in primo piano a Monica Vitti¹³⁸. Lo specchio, strumento per l'autoritratto del fotografo, è nei fuori scena di *Appetito* innanzitutto un veicolo del ritratto (e insieme autoritratto) dell'attrice e dà soltanto in alcune occasioni spazio al fotografo, il cui volto è comunque nascosto dalla Rolleiflex, che pare il prolungamento del suo sguardo.

La costruzione dell'immagine di *Appetito* si rispecchia forse di più negli autoritratti di Avedon con Julie Harris e Judy Garland, in cui il grande professionista si colloca alle spalle della diva, seduta davanti alla superficie riflettente. In particolare, una luce illumina la nuca di Harris mentre si tocca la veletta nera: l'illuminazione e il gesto della protagonista sono affini a quelli degli scatti di *Appetito*. Se nello scatto a Joe E. Brown la Rolleiflex e il fotografo passano invece in secondo piano (assenti), il tavolo da trucco come luogo iconico è esaltato dalla presenza di un doppio specchio (uno portatile ingrandisce il particolare dell'occhio) e di un flacone insieme a altri oggetti. Insomma, sembra che i diversi elementi delle fotografie di *Appetito* siano rintracciabili anche in questi autoritratti di Avedon, che testimoniano la

¹³⁵ Una raccolta di autoritratti con la Rolleiflex è mostrata in: Rosie Torres, *Editoriale Rollei e Rolleiflex*, «The Independent Photographer», 18 gennaio 2021, <https://it.independent-photo.com/news/rollei-and-the-rolleiflex/>. Cfr. anche: Alain Bergala (a cura di), *Magnum Cinema. Photographs from 50 Years of Movie-making*, Londra, Phaidon, 1995, p. 8 (fotografia: «John Steinbeck fotografato da Robert Capa in occasione del viaggio in Russia nel 1947»).

¹³⁶ Cfr. Richard Avedon (fotografie di) et al., *Performance*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 2008.

¹³⁷ Sulla fedeltà di Avedon alla Rolleiflex: cfr. Maria Morris Hambourg, Mia Fineman, *Avedon: finale di partita* in *Richard Avedon. Ritratti*, catalogo della mostra (New York, 2003) a cura di Maria Morris Hambourg, trad. it. di Alice Morabito, Milano, Idearte, 2003.

¹³⁸ La Rolleiflex consentiva infatti di passare rapidamente al mirino a traguardo, spostando la lente di messa a fuoco all'interno del cappuccio e consentendo una ripresa all'altezza dell'occhio: cfr. Heering Walther, *Il libro Rolleiflex*, cit., pp. 27-28.

rilevanza, nel discorso dell'immagine *glamour* tra anni Cinquanta e Sessanta, di componenti quali la Rolleiflex stessa, determinate pose e luci e, soprattutto, dell'occhio del fotografo.

Per quanto riguarda poi le pose di Vitti che, con occhi trasognati e labbra lasciate morbide come da convenzione, gioca con i capelli e il profilo della guancia, queste evocano sia gli atteggiamenti affettati e didascalici di Hollywood o del *glamour* degli stessi ritrattisti italiani, sia richiamano al contempo la sua recitazione «tattile» che si relaziona con il contesto (in questo caso il suo viso), di cui fa prova in *L'avventura*¹³⁹. Queste posture, insieme al volto di Monica Vitti, icona magnetica della modernità, e infine all'espedito stesso dell'*immagine riflessa*, decostruiscono dall'interno la rappresentazione della star tradizionale: l'attrice gioca a interpretare la diva.

Non bisogna dimenticare che in generale le fotografie sono state sempre identificate come uno dei principali veicoli del divismo dalle origini nell'industria hollywoodiana fino al mondo degli scoop di Cinecittà. Come già sottolineato nel primo capitolo, Morin inquadrava la fotografia come «alter ego permanente» che dà avvio e costituisce il fulcro di tutto un sistema feticista di culto del divo da parte degli ammiratori¹⁴⁰. Gli scatti sono lo strumento ideale per coltivare la devozione alla star, in particolare attraverso la ritrattistica e in generale la fotografia *glamour*: se in Italia Ghergo e Luxardo scolpivano le immagini dei divi autoctoni, nel mondo hollywoodiano l'immagine fotografica era un veicolo imprescindibile che costruiva la rappresentazione del divo nell'elaborato processo di lancio. Gli scatti in questione immortalavano i campioni di fascino a favore degli ammiratori, rispondendo a quella che Baudrillard definiva «seduzione d'«atmosfera», erotizzazione ludica di un universo senza poste in gioco»: una seduzione fredda denominata fascinazione, che nel caso di Monica Vitti è straniante rispetto sia al personaggio filmico sia all'interprete, portatori di una nuova modernità¹⁴¹.

Patrick Keating ha individuato le regole che negli anni Venti e Quaranta governavano la fotografia alla star nel contesto statunitense. Innanzitutto, gli espedienti variavano a seconda del genere, con l'intento di promuovere la «*gentleness*» per le interpreti femminili e un'idea di «*virility*» per quelli maschili, seguendo le distinzioni che permeavano le logiche produttive cinematografiche. All'interno di questo schema, nella rappresentazione della donna attrice la

¹³⁹ Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 203-206 (la definizione «tattile» è usata a p. 203), Cfr. Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, cit., pp. 157-161.

¹⁴⁰ Edgar Morin, *I divi*, cit., 88-90.

¹⁴¹ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Parigi, Galilée, 1979 (trad. it. di P. Lalli, *Della seduzione*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 216)

luce doveva attutire i contrasti e rendere il volto etereo¹⁴². Lo sfruttamento della luce che restituisce al viso di Vitti un'aura onirica e in alcuni casi produce dei colpi di luce nei capelli rimanda poi proprio al ritratto *glamour* canonico che in Italia era stato interpretato *in primis* da Ghergo e Luxardo. Queste immagini sembrano dunque produrre un discorso sui costrutti che suggeriscono quell'aura di sofisticatezza e di «*gentleness*» che deve ispirare lo scatto *glamour* “al femminile”. I richiami possono essere più o meno consapevoli, più o meno diretti; in ogni caso, sono costruiti su una stratificazione di stilemi e di pose che caratterizzano il ritratto divistico. La presenza del fotografo negli scatti concorre a dirigere lo sguardo verso l'attrice: un'altra immagine *antenata* di questa costruzione (oltre a quelle già citate dei grandi fotografi coevi) può essere anche, e non a caso, uno scatto di George Hurrell. Si tratta di un ritratto a Robert Montgomery: il fotografo è in piedi, dietro alla poltrona sopra cui l'attore diventa il focus del suo sguardo e della sua macchina fotografica¹⁴³. Anche le pose di Vitti rimandano al mondo di Hurrell: la mano sulla guancia, ma anche le mani giunte appoggiate al viso o il giocare con i capelli ricordano molti altri ritratti realizzati dal *glamour photographer* americano¹⁴⁴. Il prototipo dello scatto femminile che sancisce il legame magnetico tra volto e mani viene individuato da Barbara Grespi nella collaborazione tra Ruth Harriet Louise e Greta Garbo; in diverse versioni permeerà l'immagine della figura divistica negli anni successivi¹⁴⁵.

Si può pensare, in conclusione, che la presenza della Rolleiflex e di stilemi da *glamour photography*, la citazione della luce dei ritrattisti, così come le pose di Monica Vitti e al contempo la sua alterità rispetto ai meccanismi di fascinazione hollywoodiana e di un imitativo divismo italiano, non possono che riferirsi ai tentativi di costruzione divistica, al processo stesso, e allo stereotipo su cui si fonda. Monica Vitti e Enrico Appetito giocano, più o meno consapevolmente, sulla ricerca di sofisticatezza stereotipata del ritratto convenzionale, superato e tematizzato, alla star.

Bisogna pensare poi allo specchio, in particolare quello della “preparazione”, come espediente privilegiato per realizzare dinamiche di identificazione metanarrativa tra interprete e personaggio e per problematizzare il divismo. Nell'analizzare la scena degli specchi di

¹⁴² Patrick Keating, *From the Portrait to the Close-up: Gender and Technology in Still Photography and Hollywood Cinematography* Author(s), «Cinema Journal», vol. 45, n. 3 primavera 2006.

¹⁴³ John Kobal (a cura di), *George Hurrell. Hollywood glamour portraits*, Monaco, Schirmer Art Books, 1993, p. 25.

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*. Ad esempio, in questa raccolta troviamo: il ritratto a Norma Shearer del 1936 ha la testa appoggiata sulla mano appoggiata sulla guancia, Anna May Wong nel 1938 con la mano sul lato volto, Carol Lombard nel 1933 con le mani giunte su cui reclinata la testa, le chiome di Jean Harlow nel 1935 e di Rita Hayworth nel 1943 toccate con una mano mentre il braccio viene reclinato all'indietro sulla superficie su cui sono distese.

¹⁴⁵ Barbara Grespi, *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Milano, Meltemi, 2019, pp. 251-273. In questo paragrafo (*Fra tecnica ed espressione, rito e stardom*) Grespi riflette inoltre sul legame di questo modello con l'antico motivo delle lamentatrici.

Bellissima, Millicent Marcus individua la chiave di lettura sia per Maddalena sia per il divismo di Anna Magnani: sfruttando le riflessioni di Mulvey, Marcus sottolinea infatti come l'espedito venga sfruttato per criticare l'identificazione dell'attrice con la protagonista e il mito stesso di Magnani¹⁴⁶. Secondo la studiosa, l'immedesimazione è metanarrativa: Maddalena «*is being played by the diva who is precisely what her character aspires to become*»¹⁴⁷. Dall'altro lato, il personaggio decostruisce Magnani nell'atto di guardare il proprio doppio ideale, corrispondente alla sovrapposizione mitica tra identità privata e pubblica che governa il suo divismo. L'immagine doppiamente riflessa diviene allora paradigmatica di un film che demistifica il mondo di Cinecittà: la protagonista si osserva in due diverse superfici mentre assume pose *glamour* e si interroga sulla natura della recitazione¹⁴⁸. Come nel caso di Magnani, nella serie di *Appetito lo specchio* agisce in modo da cristallizzare le rappresentazioni mitiche della narrazione divistica, decostruendole dal loro interno: un meccanismo che richiama immediatamente le stesse prerogative della fotografia di scena. Luigi Gariglio individua nella ricorsività delle immagini di donne nell'atto di ammirarsi allo specchio una delle principali strategie di erotizzazione visiva del corpo femminile all'interno delle riviste d'informazione nel Secondo dopoguerra: la costruzione allude al narcisismo femminile, in particolare per quanto riguarda la diva¹⁴⁹.

Lo specchio è anche il territorio in cui l'attrice può avere l'opportunità di controllare la propria immagine, di costruirla potendo osservarsi dall'esterno. Cristina Jandelli ricorda come una star quale Marlene Dietrich non sia stato un mero feticcio dello sguardo del regista nel cinema di Sternberg in quanto *autocontemplante*: grazie a uno specchio, semovente e da collocare accanto alla macchina, l'attrice utilizzava il proprio sguardo su di sé per padroneggiarsi e ammirarsi¹⁵⁰. In conclusione, il rapporto tra specchio e fotografia, specchio e cinema e tra gli stessi linguaggi cinematografico e fotografico si fonda, in questo esempio, sulle differenze e le sovrapposizioni dello sguardo: la rappresentazione della diva come oggetto e soggetto dello sguardo, la visione dell'attrice restituita dal suo doppio, il punto di vista del fotografo mediato su due piani, dallo specchio e dalla macchina fotografica, l'osservazione virtuale del fruitore-spettatore nel riflesso. Se per Metz la fotografia è più fedele di ogni specchio poiché testimonia qualcosa che

¹⁴⁶ Cfr. Millicent Marcus, *Luchino Visconti's Bellissima. The Diva, the Mirror, and the Screen*, in Id., *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2002.

¹⁴⁷ Ivi, p. 40

¹⁴⁸ Cfr. ivi.

¹⁴⁹ Luigi Gariglio, *Il corpo delle donne nelle notizie: 1945-1955. L'erotizzazione visiva nell'informazione italiana*, «Studi culturali», n. 3, 2013; si approfondisce, in rapporto in particolare in rapporto alla rappresentazione in «Cinema nuovo» nel saggio: Elisa Mandelli, Valentina Re, *Le belle donne ci piacciono. E come! Cinema nuovo, cultura comunista e modelli di mascolinità (1952-1958)*, Parma, Diabasis, 2021, pp. 73 e segg.

¹⁵⁰ Cfr. Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, cit., p. 73.

non cambia restando nell'immagine uguale a se stesso, la serie fotografica di Vitti nei camerini restituisce, attraverso la sua costruzione più o meno spontanea, un'immagine fedele dell'attrice-personaggio durante le riprese di *L'avventura* che la presenza stessa della superficie specchiante al contempo avvalorata e nega¹⁵¹. Umberto Eco sottolineava invece come lo specchiarsi, rispetto alla fotografia, permetta nel momento in cui si vede l'immagine di continuare a orientarne una che nello scatto è già data: quasi una ripetizione dell'opposizione film-fotografia di scena¹⁵². In questo gioco tra immagine mobile e fissa, condizionabile e immutabile, l'utilizzo della superficie dello specchio concorre all'effetto paradossale, producendo una *mise en abîme* che stimola la riflessione sull'ambiguità del personaggio, ma propone anche il «lancio divistico di un'attrice moderna»¹⁵³.

La fotografia di scena pertanto cristallizza il doppio dell'interprete, inteso come personalità divistica: la stessa che si materializza nello specchio del tavolo da trucco della preparazione dell'attore (e nell'esempio di Marcus, del personaggio, Maddalena). Le fotografie di Appetito che innanzitutto restituiscono soltanto un'immagine *virtuale* sfruttando direttamente l'inquadratura della superficie riflettente, e in secondo luogo si rivolgono a Monica Vitti mentre gioca a interpretare una diva, istituiscono allora una vera e propria *moltiplicazione* degli specchi. Si noti che, oltre ai già citati scatti firmati da Evaristo Fusar che vanno da *L'avventura* a *Il deserto rosso* (1960-1963) e inseriscono il riflesso di Vitti su «Settimo giorno» e «L'Europeo», uno scatto di una fotografa centrale nella *glamour photography* italiana come Chiara Samugheo scomponeva qualche anno dopo la figura di Monica Vitti in superfici diverse, capaci di ritagliare il suo volto e il suo sguardo in modo differente¹⁵⁴.

Per quanto riguarda poi l'immagine in scena individuata nella serie relativa allo specchio (n. 758-51, v. fig. 59), si nota come Claudia sia di spalle e il suo piano americano frontale altro non è che la superficie virtuale del riflesso. La fotografia riprende l'inquadratura di pochi secondi in cui la protagonista si specchia sulla scalinata della villa dei Montaldo (Sequenza XVII – Il principino, parte e – Interno-esterno pomeriggio. Corridoi, scale, pianterreno e giardino della villa dei Montaldo, inq. 307, min. 1 h 17). Il punto di vista si situa leggermente

¹⁵¹ Christian Metz, *Photography and Fetish*, «October», Vol. 34, autunno 1985, p. 84;

¹⁵² Claudio Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001, p. 134 (da Umberto Eco, *Sugli specchi* in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985).

¹⁵³ È il titolo del paragrafo dedicato a Vitti in Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., (pp. 193-208) che sintetizza efficacemente il paradosso del debutto da star dell'attrice.

¹⁵⁴ Si fa riferimento alla foto di Vitti con tre specchi: cfr. *Fuori dal set / Off the set / Hors des plateaux de tournage: Chiara Samugheo: photos for cinema*, catalogo della mostra (Museo Nazionale del Cinema di Torino, 2012) a cura di Mauro Raffini, fotografie di Chiara Samugheo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, p. 54. Per gli articoli precedentemente citati: Nerio Minuzzo, fotografie di Evaristo Fusar, *Le anime del deserto rosso*, cit.; Michelangelo Antonioni, *Antonioni ci parla del suo lavoro. Voglio diventare un regista violento*, intervista a cura di Franco Calderoni, fotografie di Maurizio ed Evaristo Fusar, cit.

a sinistra rispetto alla macchina da presa, similmente inclinato dal basso verso l'alto. Il tema del doppio evocato nella sequenza in maniera rapida, furtiva, in una manciata di secondi, è restituito qui con accuratezza: l'immagine fotografica fornisce attraverso il suo mero riflesso il ritratto del personaggio e dell'attrice, che riecheggia nei fuori scena.



Fig. 59 Enrico Appetito, fotografia di scena, formato rettangolare, digitalizzazione negativo 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 758-51



Figg. 60a, 60b *L'avventura*, inq. 307, min. 87

Le fotografie della serie *allo specchio* evocano anche lo sfruttamento del tema nel film stesso, specialmente importante per il personaggio di Claudia. Seymour Chatman sottolineava come i film di Antonioni talvolta usino gli specchi per creare un effetto di profondità, ma anche per affrontare il tema del doppio, come nel caso della scena delle parrucche dai Montaldo¹⁵⁵. Patrizia e Claudia ammirano il proprio riflesso rispettivamente con dei posticci biondi e mori. Inizialmente lo spettatore scambia Patrizia di spalle per Claudia, per poi riconoscerla proprio perché la ragazza bionda entra in scena e si mette davanti a lei e dietro allo specchio, quasi a

¹⁵⁵ Seymour Chatman, *Antonioni or, The Surface of the World*, cit., pp. 116-117.

mimarne il riflesso. In un rapido *gioco di specchi*, il personaggio di Vitti appare anche nella superficie in cui si guarda Esmeralda Ruspoli (specchio nello specchio). Invece, quella su cui Claudia si guarda poco dopo, si camuffa inizialmente da realtà: quando Patrizia si appoggia al suo bordo per dirle: «Sembri un'altra» rivela di essere nient'altro che l'immagine effimera di una superficie specchiante. Claudia ride: specchiarsi, camuffarsi e fare delle pose divistiche è un gioco e rimanda anche alla sequenza nel finale al San Domenico Palace: qui, la donna si guarda in uno specchio della stanza giocando a fare pose buffe, per ingannare il tempo nell'attesa di un incostante Sandro. Anche in questo caso il tema del doppio è evocato da un rincorrersi tra immagine reale e immagine specchio nell'inquadratura e attraverso un rapporto «tattile» di Claudia con la sua immagine evanescente. La figura attoriale di Monica Vitti negli specchi dei camerini con Appetito nei fuori scena pare non dissimile da Claudia alle prese con smorfie e ozi davanti al proprio riflesso.

L'obiettivo della macchina da presa (e di quella fotografica) è allora inteso come il feticcio di uno specchio in cui Claudia si può identificare con «un'altra»: con Anna, con una donna aristocratica, con la protagonista del film. La «*visual confusion*», come la definiva propriamente Chatman, generata da questo espediente è la messa in scena stessa dello *specchio*: una non appartenenza, uno sdoppiamento e una *quête* identitaria che definisce la protagonista stessa. In fondo, l'immagine che lo spettatore stava osservando non era che un simulacro di Claudia, al pari di una fotografia di scena, che trasporta una sequenza filmica in uno spazio *virtuale*. Allo stesso modo, nel discorso promozionale la rappresentazione di Monica Vitti si *riflette* nel personaggio che interpreta: viene cioè fatta coincidere parzialmente con Claudia, o ancora, si camuffa da diva pur conservando elementi distintivi divergenti dal modello, e, infine, diventa la figura centrale e carismatica che fa da traino promozionale alla pellicola nonostante sia in principio la debuttante e seconda protagonista.

La riflessione psicanalitica sul cinema ha a lungo insistito sul tema del doppio, in particolare mettendo al centro la fase dello specchio lacaniana come meccanismo affine all'effetto prodotto dal film sullo spettatore. Arrivava a identificare lo sguardo del pubblico con l'atto del guardare il proprio riflesso, constatando come la superficie riflettente nel profilmico non possa mai riflettere la platea¹⁵⁶. In particolare, i meccanismi della visione spettatoriale, su cui già si concentrava Edgar Morin in *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, evidenziano la centralità dei

¹⁵⁶ Si veda in particolare: Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*, Parigi, Éditions de Minuit, 1956 (ed. it. a cura di Francesco Casetti, *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Milano, Feltrinelli, 1982); Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Parigi, Union générale d'éditions, 1977 (trad. it. di D. Orati, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio 1989); Jean-Louis Baudry, *L'effet cinema*, Parigi, Albatros, 1978.

rapporti di presenza e assenza, di proiezione e identificazione, del meccanismo dello specchio in cui il soggetto al contempo si riconosce e si esteriorizza¹⁵⁷. La rappresentazione del volto, in particolare è intimamente connessa alla riflessione sul doppio e al tema dello specchio: nel caso della rappresentazione di Claudia e Vitti una tale interpretazione è particolarmente valida. Bernardi sintetizza così la centralità del tema:

Per Morin, che coniuga Balázs ed Epstein, con la mediazione della psicoanalisi, il volto umano è l'espressione del doppio, è l'immagine di noi stessi dall'interno e dall'esterno, è l'Io e l'Altro, è lo specchio dell'anima e lo specchio del mondo, è microcosmo e macrocosmo, per cui il mondo delle cose viene antropomorfizzato e il mondo dell'anima viene cosmorfizzato¹⁵⁸.

Il primo piano e il volto dell'attrice e del personaggio Claudia sono strettamente connessi a quest'ambiguità, al limite tra appartenenza ed estraneità, autorappresentazione ed eterorappresentazione: lo specchio è allora il luogo ideale in cui si può verificare la costruzione della protagonista e dell'attrice principale. Paolo Bertetto supera la lettura psicanalitica, ricordando la definizione di Eco dello specchio come «designatore rigido» e non un segno, mentre interpreta l'immagine filmica come il risultato della messa in scena, di una costruzione di significato¹⁵⁹. Orienta quindi la sua lettura verso la riflessività insita nell'inserimento dello specchio all'interno dell'inquadratura: elemento che dispiega contemporaneamente il soggetto come corpo vedente e visibile. Nell'analizzare la tipologia che include nell'inquadratura personaggi nell'atto di guardarsi, ricorda che il volto è «tutto ciò che resta escluso nel rapporto percettivo tra lo sguardo e il corpo» e che:

Noi vediamo ampie parti del nostro corpo, ma non possiamo veder il volto. Quello che appare agli altri come la qualificazione prima di un soggetto, come l'oggetto dello sguardo degli altri, il volto, è invero proprio la parte del nostro corpo che noi non possiamo vedere. Il volto è insieme il polarizzatore della percezione degli altri e l'assente dal nostro sguardo¹⁶⁰.

Bertetto conclude allora che nell'immagine in cui il personaggio è presente sia nella superficie specchiante sia nello spazio, questo appare tanto nella sua forma di *doppio* quanto nella sua corporeità¹⁶¹. È il caso della fotografia di scena che coinvolge Claudia dai Montaldo: il

¹⁵⁷ Cfr. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, cit.

¹⁵⁸ Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994, p. 27.

¹⁵⁹ Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Studi Bompiani, 2007, p. 132. Bertetto cita il paragrafo *Gli specchi come designatori rigidi* di Umberto Eco, *Sugli specchi* in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 19-22.

¹⁶⁰ Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 140.

¹⁶¹ Ivi, p. 141.

personaggio questiona la sua identità nel grande specchio della scalinata. Mentre negli scatti realizzati da Appetito fuori scena durante la preparazione di Vitti l'immagine dell'interprete è restituita soltanto dalla superficie: la fotografia di set si fa puro discorso sulla tensione tra rappresentazione di sé e sguardo esterno nella costruzione del personaggio-attrice. Il soggetto è doppiamente osservato, dallo specchio e dalla Rolleiflex: è il suo sguardo ad attivare una tensione soggettiva, un'auto-rappresentazione.

La lettura di Deleuze, già citata per l'opera antonioniana, permette infine di consolidare il parallelo tra specchio e fotografia di scena: un'immagine che «è virtuale in rapporto al personaggio attuale che lo specchio cattura, ma è attuale nello specchio che lascia al personaggio soltanto una semplice virtualità e lo respinge fuori campo»¹⁶². Questa categoria caratterizza innanzitutto la rappresentazione sia di Claudia nel fluire filmico e nello scatto di scena, sia di Monica Vitti raccontata dentro e fuori dal set nelle riviste, un personaggio dall'identità contraddittoria. Ma l'«immagine cristallo» sembra una definizione ugualmente calzante per descrivere i meccanismi che soggiacciono al simulacro del film reso dalla fotografia di scena stessa, intesa come virtualità del cinema¹⁶³.

Le fotografie che coinvolgono le altre attrici di *L'avventura* allo specchio convergono nel tracciare questi temi e richiamano da parte loro i ritratti di Appetito in cui la protagonista è Monica Vitti: il doppio è presente in ognuno di questi scatti, in cui c'è sempre al centro una donna che funziona da alter ego rispetto alla protagonista/interprete principale. Nel n. 3155-PL (v. fig. 61) le sedie del set accolgono le due attrici principali a figura intera: mentre Vitti gioca con un ciuffo di capelli, Massari li sistema con uno specchietto portatile, dietro a loro un *pubblico* di ragazzini romani. Il fuori scena tematizza la sovrapposizione dei due personaggi-attrici e allude al confine tra messa in scena e realtà. Le immagini che ritraggono Esmeralda Ruspoli propongono lo stesso discorso: la n. 404-51A (v. fig. 62) la ritrae al trucco con i bigodini in testa, mentre si cala nel personaggio e ne indossa la maschera; la n. 3138-PL (v. fig. 63) si colloca nella scena già descritta dai Montaldo e offre precisamente la costruzione in cui Patrizia osserva il proprio riflesso con la parrucca bionda, mentre Claudia smaschera l'inganno della prima inquadratura. L'immagine evoca ancora, con il sontuoso tavolo da trucco della villa, lo stesso specchio della “preparazione” che caratterizzava il gioco di Vitti con Appetito nei fuori scena.

¹⁶² Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinéma 2*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1985 (*L'immagine-tempo*, trad.it. di Liliana Rampello, Torino Einaudi, 2017, p. 83).

¹⁶³ Si veda la riflessione sulla definizione del cap. 1. Sull'immagine cristallo cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinéma 2*, cit., cap. IV.



Fig. 61 Enrico Appetito, fotografia fuori scena, formato quadrato, digitalizzazione negativo 6 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 3155-PL



Fig. 62-63 Enrico Appetito, fotografie fuori scena, Archivio Enrico Appetito, n. 404-51A (digitalizzazione negativo tagliato su base pellicola 120), n. 3138-PL (formato rettangolare, digitalizzazione negativo 4,5 x 6 cm)

La presenza nella serie, di scena e soprattutto di set, di un numero consistente di immagini che, in diverse situazioni e con modalità precise, dispiegano il tema della protagonista-attrice allo specchio conduce all'ipotesi, alla luce dell'esame degli scatti stessi, di una scelta autoriale di Enrico Appetito, insieme a Monica Vitti stessa. Si tratta di uno sguardo che si ripete e che pur restando nell'alveo del discorso di *L'avventura* produce un'intenzione autonoma: in qualche modo condensa e commenta il film, ma anche in chiave metanarrativa le sue condizioni di produzione e di promozione. Il fotografo mantiene un soggetto privilegiato nel corso di tutta la lavorazione e realizza un discorso sia grazie alla ripetizione in serie del tema, sia attraverso la sua declinazione in modi differenti. Appetito e Vitti producono allora un topos nuovo e inedito

che, pur esistendo in funzione del film, è qualcosa che solo la fotografia di scena potrebbe raccontare. La serie fotografica immortalava il momento in cui un nuovo divismo andava formandosi: decostruttivo e problematico, ma anche giocoso e autoreferenziale, «tutto moderno e anticonvenzionale» come Monica Vitti¹⁶⁴.

4.3 La fotografia di scena di *Appetito* tra promozione e stampa

L'indagine del capitolo ha preso avvio dai primi utilizzi della fotografia di scena di *L'avventura*, per poi *entrare* nell'Archivio *Appetito* e confermare la vocazione molteplice della fotografia di scena negli anni Cinquanta e Sessanta, capace di attivare prospettive differenti. L'esame della serie di *Appetito* prova, al volgere del decennio, l'affermarsi della fotografia di scena come discorso sfaccettato sul film: dalla tensione con lo sguardo del regista, passando per la cronaca della produzione e testimonianza storica del set, fino ad arrivare a strumento promozionale e addirittura discorso metatestuale sull'opera cinematografica e sulla costruzione divistica.

In quanto serie ufficiale, è possibile anche rintracciarne l'utilizzo in fotobuste, riviste e strumenti promozionali. Anche nelle due fotobuste conservate all'Archivio della grafica della Cineteca di Bologna il soggetto è Monica Vitti e il suo "divismo": il primo cartellone conservato riprende proprio la paradigmatica scena in cui Claudia reclina la testa sui rotocalchi sul tavolino della stanza dell'albergo San Domenico, mentre nel secondo la protagonista con la vestaglia indossata nella notte a Taormina alza il volto, affinché venga scolpito da un fascio di luce, in un'immagine che sembra fare parte della serie di *Appetito* allo specchio¹⁶⁵. I due esempi di fotobuste celebrano quindi la figura di Monica Vitti e attivano quel discorso ambiguo sul suo divismo che l'obiettivo di *Appetito* è stato attento a seguire sul set.

In generale, la fotografia di *Appetito* può essere esaminata anche nella prospettiva dello sfruttamento sulla carta stampata. Due esempi ben diversi tra loro consentono di comprendere le dinamiche che dirigono la selezione e le modalità di utilizzo della serie di scena di *Appetito*: la brochure promozionale dell'Unitalia Film legata al Festival di Cannes e una grande rivista di critica come i «Cahiers du cinéma».

¹⁶⁴ Si fa riferimento alla già citata espressione utilizzata dall'articolo A. D., *Il cinema non vale un naso*, «Tempo», cit.

¹⁶⁵ Sulla scena (e la riflessione di Vitella sulla stessa) e l'inserirsi del frammento nel discorso sul divismo di Monica Vitti: *supra*, par. 4.2.3. Le fotobuste sono di dimensione 46 x 65 cm: Cineteca di Bologna, Archivio della Grafica, sezione fotobuste. V. *Volume II. I documenti*, C.5.

4.3.1 La promozione: la brochure Unitalia Film del Festival di Cannes

La brochure dell'Unitalia Film, *L'Italie au XIII Festival de Cannes*, è stata prodotta in occasione del Festival di Cannes, per l'eclatante edizione del 1960. Unitalia Film, come già sottolineato nel terzo capitolo, si occupava di promuovere la diffusione del cinema italiano all'estero e in occasione dei festival internazionali più prestigiosi attuava una strategia variegata che contava anche sull'attività editoriale¹⁶⁶. Una copia del volumetto è conservata presso il fondo del Festival di Cannes della Cinémathèque française di Parigi, i Fonds Festival International du Film de Cannes, nella sezione Service régie¹⁶⁷. La sezione dell'Archivio conserva il materiale, documentario e di programmazione, utilizzato per organizzare il festival: la presenza della brochure testimonia la rilevanza e la circolazione dell'opuscolo all'interno dell'evento¹⁶⁸. Questo strumento promozionale è particolarmente significativo in quanto prodotto specificatamente per il festival di Cannes: un'occasione ideale per verificare il carattere profondamente innovativo del film e le difficoltà del suo lancio. Si consideri, come già sottolineato, la singolare accoglienza di quest'opera dirompente: dalle risa e il disappunto in sala alla leggendaria dichiarazione di supporto e ammirazione da parte delle tante personalità presenti al festival¹⁶⁹. Il confronto con il materiale dell'Archivio Appetito conferma che gli scatti utilizzati in questo fascicoletto sono quelli del fotografo romano perché le immagini in larga parte corrispondono, se non bastasse l'incarico di Appetito come unico fotografo ufficiale, mentre gli altri obiettivi sul set erano di *special photographer* o reporter part-time (O'Connell)¹⁷⁰.

La presentazione di *L'avventura* realizzata dal testo della brochure Unitalia è già di per sé significativa. Innanzitutto, la sinossi è decisamente orientata a una narrazione semplicistica, e

¹⁶⁶ *Enti cinematografici e associazioni* in Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano: 1957-58*, Roma, Cinedizioni, 1958, pp. 27-29. *Passim*, cap. 3.

¹⁶⁷ V. figg. 64A-64C. *L'Italie au XIII Festival de Cannes*, brochure dell'Unitalia Film, Fonds Festival International du Film de Cannes: Service régie, data: 1960, titolo del fascicolo: Festival de Cannes 1960. Programmation Italie, Riferimento: FIFR250-B22 (riproduzione da AMA, album 6, fasc. 1). L'immagine nella pagina di "copertina" non è stata individuata presso l'Archivio Appetito, per quanto riguarda le altre due pagine: il fuori scena di Antonioni corrisponde alla n. 654-51 (6 x 6 cm), ampiamente tagliato sul volto del regista; lo scatto di scena di Claudia a Noto alla n. 1276-51 (4,5 x 6 cm), tagliata nella parte in alto «Unione siciliana cristiano sociale» per dare risalto ai soggetti; quella di Sandro e Anna alla n. 476-51 (6 x 6 cm), del negativo manca il gesto di Anna che si spoglia e l'attenzione è focalizzata sui volti; nella seconda pagina l'immagine dei gitanti con il soccorritore non è stata individuata, quella con Sandro che cinge Claudia è scattata una manciata di secondi dopo o prima la n. 782-51 (4,5 x 6 cm) con la medesima inquadratura; l'immagine dell'elicottero corrisponde alla n. 455-51 (negativo tagliato su base pellicola 120), ma rispetto al negativo taglia le fasce laterali del paesaggio per concentrare l'attenzione sull'elicottero. Per le immagini dell'Archivio Enrico Appetito che verranno citate di volta in volta in nota sia per la brochure Unitalia Film sia per le illustrazioni dei «Cahiers du cinéma»: v. *Volume II. I documenti*, C.58-C.64.

¹⁶⁸ Sul Service régie v. Ciné-Ressources: <http://www.cineressources.net/repertoires/archives/fonds.php?id=FIFR>.

¹⁶⁹ Sul tema si veda ancora Vitella, pp. 128-131.

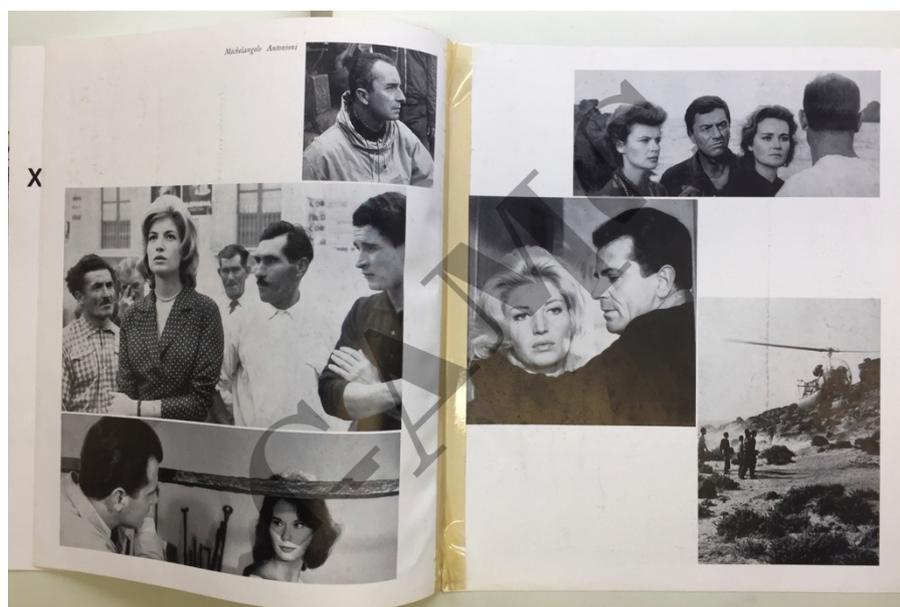
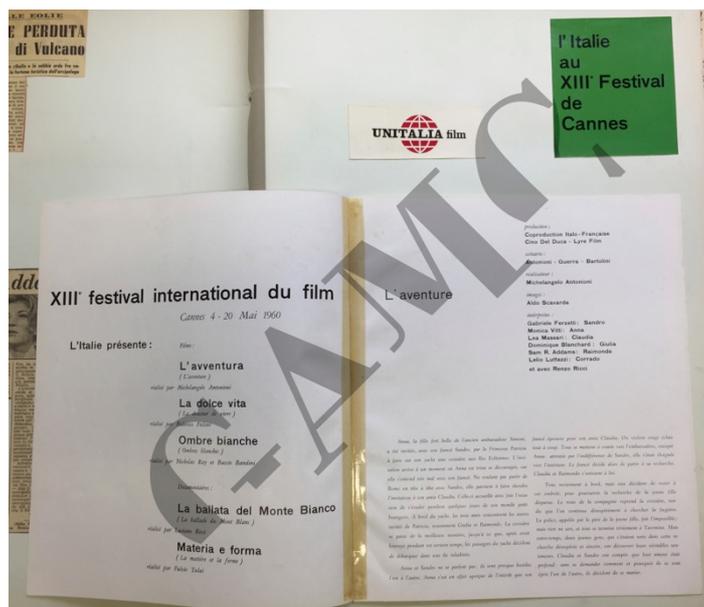
¹⁷⁰ Cfr. *supra*, par. 3.1.

persino deformante, del film. La trama riecheggia la cronaca già analizzata della coppia divistica di Antonioni-Vitti all'interno dei rotocalchi dell'epoca¹⁷¹. La conclusione del trafiletto, ad esempio, è quantomeno ingannevole: «*Claudia et Sandro ont compris que leur amour était profond: sans se demander comment et pourquoi ils se sont épris l'un de l'autre, ils décident de se marier*». Se non c'è traccia di una scena in cui i personaggi decidono di sposarsi, il finale di *L'avventura* si caratterizza senz'altro per una vocazione all'apertura e all'ambiguità, a una tragicità latente che non ritroviamo in un finale così conciliante e fermo. Ma altri dettagli del testo rispondono a una sorta di riduzione popolare del film: Claudia che decide di accettare l'invito per la crociera allo scopo di evadere un poco dal suo “mondo piccolo borghese”, Anna che intuisce un sentimento da parte di Sandro verso l'amica e, infine, la gelosia come motivazione della scomparsa, come causa della fuga rabbiosa verso l'interno dell'isola mentre sta per scoppiare un violento temporale.



Figg. 64a *L'Italie au XIII Festival de Cannes*, brochure dell'Unitalia Film, Fonds Festival International du Film de Cannes: Service régie, data: 1960, titolo del fascicolo: Festival de Cannes 1960. Programmation Italie, Référence: FIFR250-B22 (riproduzione da AMA, album 6, fasc. 1)

¹⁷¹ *Supra*, 3.2.1, par. 4.1, par. 4.2.3.



Figg. 64b, 64c *L'Italie au XIII Festival de Cannes*, brochure dell'Unitalia Film, Fonds Festival International du Film de Cannes: Service régie, data: 1960, titolo del fascicolo: Festival de Cannes 1960. Programmation Italie, Référence: FIFR250-B22 (riproduzione da AMA, album 6, fasc. 1)

Marco Muscolino e Leonardo Quaresima hanno indagato il melodramma tratto dall'opera antonioniana e hanno individuato i meccanismi che soggiacciono alla riduzione dei suoi film in prodotti con prospettive culturali e sociali completamente diverse¹⁷². La chiusura e il

¹⁷² Cfr. Marco Muscolino, *Antonioni e l'amorosa menzogna*, in *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, catalogo della mostra (a cura di: Amelio Gianni e Alovisio Silvio, Torino, Archivio di Stato, 2007) a cura di Morreale Emiliano, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, 2007; cfr. Leonardo Quaresima, *L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo* in Aberto Boschi, Francesco Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit.

riferimento a un sistema dato di valori prendono il posto di apertura e ambiguità, la linearizzazione del racconto rimette al centro il personaggio, il tono didascalico caratterizza il testo e, infine, l'immagine è dominata dalla predilezione per la figura umana a scapito del paesaggio. Tutti questi elementi possono essere rintracciati nella brochure dell'Unitalia Film, un documento di tipo promozionale. Tuttavia, è diversa la diversa destinazione del giornalino: non un contesto "popolare" ma il circuito festivaliero.

Si osservi allora l'apparato fotografico che accompagna le due pagine successive alla sinossi: prima una grande immagine di "copertina" introduce il film, poi, isolato dalla parte testuale, il materiale iconografico che anticipa e documenta *L'avventura* al frequentatore del festival, con sei immagini in due pagine. Si tratta di fotografie di scena a scopo promozionale, richieste direttamente alla casa di distribuzione: non a caso si possono ritrovare le fotografie di Enrico Appetito conservate presso l'Archivio e non scatti prodotti in occasione di uno *special*¹⁷³. Dunque, per la brochure è stato possibile selezionare immagini che ritraggono momenti ben diversi del film: il professionista di scena ha potuto seguire tutto il corso della lavorazione. La vasta mole di scatti realizzata da un fotografo ufficiale permette di ipotizzare una scelta attenta da parte della casa di distribuzione e della stessa Unitalia Film. Si ricordi la corrispondenza di Unitalia con la Cineriz per *L'eclisse* e *Il deserto rosso*: la quantità di fotografie richieste era molto elevata, 1000 per il primo e i 1200 per il secondo¹⁷⁴. Per quanto riguarda *L'avventura*, si ribadisce nuovamente la consapevolezza dell'apparato promozionale da parte di Cino Del Duca, coprodotto e distributore del film, che possedeva una rete editoriale in grado di sfruttare le connessioni dell'industria culturale le dinamiche della riduzione "popolare".

Si trova solo un fuori scena che, come per gli altri film della brochure (*La dolce vita* e *Ombre bianche*, mentre i documentari *La ballata del monte bianco* e *Materia e forma* sono presentati in formato più ridotto), ha una funzione meramente illustrativa: fornisce un'immagine di presentazione del regista del film. La fotografia ha dimensioni più piccole rispetto alle altre e un formato quadrato (circa 6,6 x 6,6 cm). Per il resto si tratta di scatti in scena: come è stato osservato nelle corrispondenze tra le case di distribuzione e produzione, restavano comunque la tipologia privilegiata nella promozione anche nel corso degli anni Sessanta.

¹⁷³ La maggior parte delle immagini individuate negli esempi della promozione e della stampa di questo paragrafo (Unitalia Film e «Cahiers du cinéma») sono stati individuati presso l'Archivio Enrico Appetito: tale parziale corrispondenza conferma comunque che le fotografie di scena e di set utilizzate nei casi presi d'esame sono firmate dal fotografo di scena ufficiale, inviate dall'ufficio stampa della casa di distribuzione.

¹⁷⁴ Lettera di Unitalia Film a Interopa e Cineriz, 16 aprile 1962, CSC, Fondo Cineriz, *L'eclisse*, cit.; Lettera di Unitalia Film a Cineriz e Film Duemila, 13 agosto 1964, CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, cit.

L'immagine di "copertina" immortalata i sommozzatori su uno scoglio di Lisca Bianca (Sequenza XI – I soccorritori), con una portata cronachistica e in un certo senso spettacolare¹⁷⁵. Si tratta di una fotografia di scena ma ha un punto di vista diverso rispetto al film: l'obiettivo si trova a destra della macchina da presa, più in basso (l'inquadratura non è angolata dall'alto verso il basso, ma orizzontale rispetto ai soccorritori sulla roccia) e precede il momento in cui il primo sommozzatore si getta in acqua nel film. Quindi, le fotografie che seguono la sinossi sono sistemate in due pagine. Nella prima campeggiano: a) il già citato fuori scena di Antonioni di profilo, b) uno scatto di scena a Noto in cui Monica Vitti è il centro dove convergono gli sguardi congelati degli uomini siciliani, c) la fotografia di scena ad Anna e Sandro nell'appartamento di quest'ultimo. Nell'altra pagina sono rappresentati: a) con un orientamento orizzontale fortemente allungato, i gitanti davanti a il marinaio; b) Sandro che cinge alle spalle Claudia in un primo piano della coppia; c) l'elicottero di soccorso su Lisca bianca¹⁷⁶.

Gli scatti scelti si concentrano da una parte sul tema della ricerca della donna scomparsa, in una chiave più cronachistica dell'indagine impossibile dei protagonisti Claudia e Sandro: la narrazione iconografica appare maggiormente concentrata su una dimensione istituzionale che predilige le figure deputate alla ricerca anche in una narrazione da rivista o quotidiano (l'elicottero del soccorso, i sommozzatori). Per dimensione delle immagini, quantità e rilevanza nella pagina, tuttavia, il tema centrale della promozione sono gli sguardi maschili verso Monica Vitti, e in un caso per il suo alter-ego Lea Massari. Negli scatti della fascia centrale è infatti immortalata in entrambe le pagine Claudia. Da una parte, è una figura aliena rispetto alle macchiette siciliane che convergono verso di lei: un vero e proprio punto di fuga con uno sguardo, al contrario, sospeso verso l'indeterminato. Dall'altra, anche nello scatto con Ferzetti, pur rientrando in un immaginario di "coppia", il personaggio interpretato da Vitti non ricambia lo sguardo maschile. Se l'asta orizzontale separa Anna e Sandro, questa volta gli sguardi si contraccambiano.

Le figure umane sono allora rimesse al centro e immortalate in rapporti amorosi di coppia o in dinamiche di desiderio attraverso l'uso dello sguardo. La scelta delle fotografie di scena sembra porre l'attenzione su un fatto sensazionale di cronaca e sulla narrazione di un rapporto amoroso codificato, convergendo con il testo verso una "riduzione" di *L'avventura*. Eppure, la messa al centro di un discorso sullo sguardo, e in particolare quello di Claudia che non contraccambia lo

¹⁷⁵ Dimensioni: circa 21,5 x 20 cm, v. fig. 64a.

¹⁷⁶ Formati di circa: 19,7 x 11,9 cm, 19,7 x 7,1 cm, 6,6 x 16 cm, 12 x 12 cm, 9,2 x 13,9 cm (v. fig. 64b, 64c). La sequenza dell'elicottero della Guardia di Finanza era presente nell'edizione di Cannes (143 minuti): quattro inquadrature dell'atterraggio a Lisca Bianca vengono tagliate nell'edizione italiana, cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 129-132.

sguardo del desiderio, eludono il testo e non possono che tradire la vena sovversiva del film: un discorso sulla rappresentazione e il guardare, la tensione verso un fuoricampo come apertura verso il potenziale¹⁷⁷.

Per quanto riguarda la strategia promozionale si nota, nell'intero libretto, come le fotografie abbiano uno spazio *a parte* rispetto al testo: non sono integrate alla parola scritta ma vengono presentate, piuttosto, come materiale di documentazione ed espediente anticipatorio, producendo così una narrazione a sé capace di attirare la curiosità del lettore-spettatore. Il testo accanto all'illustrazione costituisce un «messaggio parassita» secondo Barthes, che grava sull'immagine: qui le due componenti paiono rispondere allo stesso obiettivo¹⁷⁸. Il testo e l'immagine della brochure di Cannes dimostrano dinamiche affini a quelli di una riduzione cineromanzesca. Il melodramma permette di cogliere, «per annerimento», «tutti gli elementi (enunciativi, tecnico-stilistici, ma anche tematici) che eccedono il sistema cinematografico dell'epoca, che infrangono le norme della rappresentazione, e costituiscono altrettanti capisaldi della nascita del cinema moderno»¹⁷⁹. Così anche il testo e le immagini di questo materiale promozionale: consentono di indagare le istanze che si mostravano alla presentazione di un film dirompente e rivoluzionario come *L'avventura*, in balia di un'accoglienza travagliata e quasi attonita a un festival pur autoriale. Il tentativo di ridurre il film a qualcosa di maggiormente conosciuto e comprensibile, insistendo sul versante sentimentale e sensazionalistico, conferma quanto il film potesse sembrare inaccessibile per quel pubblico del 1960 che ne derise e fischiò la prima proiezione. Allo stesso tempo la fotografia di scena tradisce la possibilità di eludere in parte la finalità dei testi in cui è inserita, frutto della selezione realizzata da parte di enti istituzionali e commerciali, grazie alla fedeltà simulacrale al testo di riferimento (il film e l'intenzione del regista) e allo sguardo poetico del suo autore (il fotografo di scena, in questo caso Appetito).

4.3.2 Nel 1960 dei «Cahiers du cinéma»: la fotografia di scena illustra *L'avventura*

La stampa è la seconda destinazione ideale dello sfruttamento della serie fotografica di scena ufficiale. Il caso preso in esame non concerne rotocalchi popolari e le riviste generaliste settimanali, come nel caso degli *special* e approfondimenti su film e protagonisti

¹⁷⁷ Sul tema si veda l'analisi delle fotografie propriamente di scena del paragrafo 4.2.1. Da confrontare le già citate riflessioni sulle dinamiche del desiderio e il discorso sullo sguardo in *L'avventura*: Cfr. Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit; Millicent Marcus, *Trinacria: la forma del desiderio in L'avventura*, cit.; Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 170-171.

¹⁷⁸ Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 16.

¹⁷⁹ Leonardo Quaresima, *L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo*, cit., p. 117.

precedentemente analizzati, ma una delle più importanti riviste specializzate di critica cinematografica: i «Cahiers du cinéma», che accompagnano ai primi articoli su *L'avventura* un corpus di scatti della produzione sul set di Enrico Appetito. Quest'indagine permette di collocare la serie di scena in un nuovo contesto, in cui lo sguardo di Appetito assume un ruolo non secondario nella presentazione del discorso critico sul film.

Nel 1960 la rivista stava affrontando un periodo particolare della sua storia, in cui assume centralità proprio *L'avventura*. Storici dei Cahiers come Antoine de Baecque e Emilie Bickerton, infatti, individuano proprio nell'evoluzione della critica al primo film della tetralogia il punto di partenza dei cambiamenti della rivista. Nei mutamenti che hanno condotto dalla direzione conservatrice e «hawkienne» di Rohmer a quella affascinata dal cinema moderno di Rivette, un posto centrale è rivestito proprio dalla spinta verso la modernità di Labarthe e dalla sua ostinata volontà del definitivo riconoscimento di Antonioni. La ricezione di *L'avventura* nei Cahiers attraverso i quattro articoli che hanno percorso il 1960 è allora una chiara tappa di questo processo¹⁸⁰. È possibile, per di più, individuare nelle illustrazioni fotografiche, presenti negli articoli dedicati a *L'avventura*, un'ulteriore componente, non ancora indagata, di quest'evoluzione. Si tratta di fotografie realizzate sul set da Enrico Appetito che vengono impiegate in vario modo per illustrare questi articoli, snodi verso l'acclamazione da parte della rivista del regista della modernità.

Immediatamente dopo il Festival di Cannes del 1960, Jean Domarchi ha realizzato un approfondimento dell'evento per il numero di giugno. Legato alla linea rohmeriana e fervente ammiratore del cinema classico hollywoodiano, scrisse il primo articolo dedicato al film all'interno dei Cahiers bollandolo come un'opera per «happy few» e accusandolo di riflettere un cinema che non è altro un'appendice della letteratura («il était difficile de concevoir un film plus littéraire dans son propos que celui-ci»)¹⁸¹. Come per alcune delle altre pellicole della sezione «Cannes 1960» curata da Domarchi, una fotografia accompagna la breve critica dell'opera antonioniana¹⁸². Il testo relativo a *La dolce vita* non è invece accompagnato da un'illustrazione. L'immagine scelta è uno scatto di scena in cui Claudia (accompagnato dalla didascalia «Monica Vitti dans *L'avventura* de Michelangelo Antonioni») è allo specchio: fa un'espressione buffa alzando il naso con l'indice nella stanza del San Domenico Palace e la

¹⁸⁰ Emilie Bickerton, *Brève histoire des Cahiers du cinéma*, Parigi, Les Prairies ordinaires, 2012, pp. 54-56; Antoine De Baecque, *Histoire d'une revue*, Parigi, Cahiers du cinéma, 1991, pp. 72-75.

¹⁸¹ V. fig. 65, Jean Domarchi, *Cannes 1960*, «Cahiers du cinéma», n.108, giugno 1960, p. 41.

¹⁸² L'immagine non è stata individuata nelle digitalizzazioni presso l'Archivio Enrico Appetito. Dimensione: circa 12,3 x 9 cm.

fotografia congela l'intero volto nel suo riflesso, mentre la parte "reale" è a tre quarti: riprende la stessa dinamica del film e il medesimo punto di vista.



Fig. 65 Jean Domarchi, *Cannes 1960*, «Cahiers du cinéma», n.108, giugno 1960, p. 41 (immagine inserita in bassa risoluzione, come le successive estratte dai «Cahiers du cinéma»)

Nonostante *L'avventura* venga sottovalutato nella presentazione di Domarchi, la scelta della fotografia di scena suggerisce già la percezione di un'iconicità di Monica Vitti, elogiata peraltro per «*une interprétation exceptionnelle*» nel testo del critico. Non a caso, la figura tematica scelta per rappresentare la protagonista è quella che ha un ruolo determinante nella serie fotografica di *Appetito* e in alcuni *special*: il volto allo specchio.

Nell'agosto 1960 si consumava la prima tappa del tentativo di abilitazione critica operato da Labarthe: in occasione di una rassegna alla Cinémathèque, propose degli «*extraits*» dalla sceneggiatura di *L'avventura*, seguiti da una breve introduzione all'autore e dalla presentazione dei suoi film precedenti, *Antonioni, hier et demains*¹⁸³. In copertina stessa si trova uno scatto di *L'avventura*: Anna e Sandro divisi dall'asta orizzontale presente nell'appartamento di Sandro¹⁸⁴. Si tratta della stessa fotografia inserita nella brochure dell'Unitalia Film, ma diverso è il trattamento dell'immagine: non quel taglio fortemente allungato in orizzontale, ma un'illustrazione che si adatta alla copertina di formato verticale e pertanto include dal negativo il gesto di Anna di sbottonarsi l'abito. La *couverture* allude dunque a un rapporto amoroso tra i personaggi interpretati da Lea Massari e Gabriele Ferzetti.

¹⁸³ V. figg. 66a-66f, Michelangelo Antonioni, *L'avventura (extraits)*. Par Michelangelo Antonioni, «Cahiers du cinéma», n. 110, agosto 1960 (9 scene tratte dalla sceneggiatura edita da Cappelli nel '60: Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, introduzione di Tommaso Chiaretti, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 64-71); André S. Labarthe, *Antonioni hier et demain*, «Cahiers du cinéma», n. 110, agosto 1960.

¹⁸⁴ L'immagine di copertina corrisponde alla già citata n. 476-51 (6 x 6, rispetto al negativo l'illustrazione taglia il tavolino in basso e il faro in alto). Per l'immagini dell'Archivio corrispondenti a quelle degli articoli dei «Cahiers du cinéma» si veda come già indicato: *Volume II. I documenti*, C.58-C.64.

Gli *extraits* riguardano, dopo una breve sinossi dell'incipit del film, le scene immediatamente seguenti alla sparizione di Anna, tratte dalla sceneggiatura Cappelli: gli amici compiono una prima perlustrazione sull'isola per poi dividersi, Corrado, Sandro e Claudia restano su Lisca Bianca.



Figg. 66a, 66b, 66c, 66d, 66e, 66f Michelangelo Antonioni, *L'avventura* (*extraits*). Par Michelangelo Antonioni, «Cahiers du cinéma», n. 110, agosto 1960, copertina e pp. 19, 21, 23, 25; André S. Labarthe, *Antonioni hier et demain*, «Cahiers du cinéma», n. 110, agosto 1960, p. 27

Le prime due scene trascritte sono collocate sul motoscafo: l'ultimo momento di distensione della vacanza mentre Patrizia fa un puzzle con Raimondo, e il punto in cui Claudia inizia ad allertarli sulla scomparsa di Anna. Quindi: le perlustrazioni sulla spiaggia di Lisca Bianca, poi sulla parte alta dell'isola, l'arrivo di Sandro, Corrado e Claudia alla casetta nella parte interna, dove sopraggiunge infine il marinaio che li intima di allontanarsi a causa dell'arrivo del temporale. Ancora, l'alternanza tra le ricerche del motoscafo che fa il giro dell'isola e le perlustrazioni nella parte alta di Lisca Bianca. Da ultimo, l'imbrunire sulla spiaggia e la scelta del gruppo di separarsi (per un totale di 9 scene). Questi episodi sono accompagnati significativamente da una serie di fotografie, direttamente integrate al testo e collocate nella

parte alta delle pagine. Le immagini però non illustrano direttamente la narrazione perché evocano momenti del film diversi rispetto a quelli trascritti: ad eccezione della terza con il marinaio, si tratta di episodi antecedenti la scomparsa, in cui la gita non era altro che un momento spensierato tra ricchi amici romani. Eppure, le fotografie si legano comunque al racconto della sceneggiatura grazie al mutamento del soggetto privilegiato che emerge in maniera latente anche dalle scene trascritte: il ruolo di protagonista di Anna viene progressivamente oscurato da quello di Claudia. Se la copertina ritrae la coppia Massari-Ferzetti, l'illustrazione della prima pagina degli *extraits* è dedicata alle due protagoniste a bordo dello yacht, nei momenti iniziali e distesi della gita: sorridenti e con i capelli mossi dal vento¹⁸⁵. Si situa tra la scena e il fuori scena: non corrisponde esattamente a un'inquadratura del film, ma evoca direttamente il momento in cui Claudia e Anna scambiano delle battute al risveglio sull'imbarcazione ed è associata nella pagina dei Cahiers a quella sintesi introduttiva delle parti precedenti del film. Lo scatto successivo ritrae invece Anna scura in volto, mentre si appoggia stanca a una delle rocce dell'isola, impegnata a discutere con Sandro che incombe alle sue spalle¹⁸⁶. Anche in questo caso si tratta di una fotografia di scena che non coincide con l'inquadratura montata, ma corrisponde perfettamente con il suo immaginario agli occhi dello spettatore: le differenze non sono sostanziali e può essere sia il rifacimento in posa dopo le riprese, sia uno scatto realizzato durante un'altra prova. A pagina 23 si ripete l'immagine dei gitanti alle prese con il marinaio di spalle, già presente nella brochure Unitalia, ma qui l'inquadratura interessa anche i busti dei soggetti¹⁸⁷. Prelude al momento chiave e finale in cui i gitanti si dividono: anche se Claudia non è presente, lo scatto racconta il *turning point* che la rende protagonista. Infine, l'ultima fotografia che accompagna gli *extraits*: Sandro è girato di tre quarti, di spalle, mentre Monica Vitti in costume sul bordo dello yacht occupa quasi tutto il quadro e domina l'immagine in una posa da autentica diva: gli occhi chiusi, la testa reclinata, una mano dietro alla nuca e i capelli mossi dal vento¹⁸⁸. La *sostituzione* è avvenuta: Claudia ha imposto il suo volto allo spettatore-lettore. Non è una fotografia di scena perché non corrisponde a un'inquadratura precisa degli episodi girati sullo yacht, è collocabile nell'ambiguità tra Claudia e Monica Vitti nella posa da star. Nonostante questo scatto di scena

¹⁸⁵ L'immagine di p. 19 corrisponde alla n. 491-51 e include gran parte del negativo (formato 6 x 6 cm). Dimensioni: circa 12,4 x 9,4 cm.

¹⁸⁶ La fotografia a p. 21 di Sandro con Anna a Lisca Bianca non è stata individuata nell'Archivio Enrico Appetito. Dimensioni: circa 13,9 x 10,5 cm.

¹⁸⁷ La fotografia i gitanti con il soccorritore a p. 23 non è stata trovata nell'Archivio Enrico Appetito. Dimensioni: circa 13,9 x 10,5 cm.

¹⁸⁸ Vitti con il vento tra i capelli insieme a Sandro a p. 25 corrisponde alla n. 3306-51 (6 x 6 cm e include gran parte del negativo). Dimensioni: circa 12,4 x 9,3 cm.

richiami le sequenze spensierate antecedenti alla scomparsa, è significativa la sua relazione con il testo proprio in questo punto dell'estratto: la pagina seguente conclude l'inserito con la decisione della protagonista interpretata da Vitti di restare sull'isola. Nelle scene precedenti il personaggio di Claudia aveva assunto una sempre maggiore centralità, fino all'affermazione finale, nonostante Anna aleggi come uno spettro. Il suo nome viene invocato dai ricercatori, mentre le prime immagini raffigurano a loro volta la protagonista impersonata da Lea Massari. Se si guarda alle battute finali del testo, infine, si nota come nella sceneggiatura selezionata dai Cahiers si confermi la germinale centralità della donna interpretata da Vitti: dopo le insistenze di Corrado e Sandro per lasciar perdere, Claudia persegue la sua intenzione a restare per continuare la ricerca con loro, «*Au lieu de répondre, Claudia, décidée et têtue, va vers l'intérieur de l'île*». La scena «*Petite plage de Lisca Bianca. Extérieur. Le jour s'assombrit*» è tagliata non a caso su questa frase¹⁸⁹.

In questo esempio dei Cahiers, sia le fotografie sia il testo costituiscono due paratesti del film che ne conservano una parte e al contempo la ricostruiscono attraverso un costituzionale scarto¹⁹⁰. Si sovrappongono allora in una narrazione nuova e inedita delle scene del film che ne utilizza parole e immagini simulacro.

Nella presentazione successiva, *Antonioni hier et demain*, accompagnata dallo scatto fuori scena di Antonioni già presente nella brochure dell'Unitalia Film, l'accento è posto sull'oggettività della macchina da presa che incontra la soggettività dell'autore in quello che Labarthe definiva «cinema moderno»¹⁹¹. Questa volta l'inquadratura del regista risulta meno tagliata dal negativo rispetto all'esempio nella brochure dell'Unitalia Film ed è possibile osservare il contesto delle riprese: su di una piccola imbarcazione sbucano i dettagli della troupe affastellata e coperta con grandi cappotti. Ciò che viene mostrato dietro al volto di Antonioni suggerisce cioè le condizioni di ripresa di *L'avventura*, associando la presentazione dell'autore immediatamente al film più iconico. Altre quattro fotografie di scena da *I vinti*, *Le amiche*, *Gente del Po* e *Il grido* completano il servizio. Nell'ottobre del 1960 Labarthe proponeva una lunga intervista al regista: *Entretien avec Antonioni* mescola un colloquio avuto in occasione del Festival di Cannes, in seguito alla cattiva accoglienza del film, e un ulteriore scambio realizzato per corrispondenza qualche mese dopo¹⁹². In questo caso le fotografie a corollario

¹⁸⁹ Si confronti con la sceneggiatura Cappelli del 1977, cit., pp. 79-80.

¹⁹⁰ Si veda nel primo capitolo il discorso sulla fotografia di scena come paratesto, par. 1.3.

¹⁹¹ Il fuori scena di Antonioni a p. 27 è già stato individuato nella n. 654-51 (6 x 6 cm) e taglia l'inquadratura sul volto di Antonioni rispetto al negativo, anche se mostra maggiormente il contesto rispetto alla riproduzione nel fascicoletto Unitalia Film. Dimensioni: circa 12,4 x 9,3 cm.

¹⁹² V. fig. 67, André S. Labarthe, *Entretien avec Michelangelo Antonioni*, «Cahiers du cinéma», n. 112, ottobre 1960.

appartengono a vari film. Di *La notte* campeggia nella prima pagina un fuori scena che immortalava il protagonista dell'intervista direttamente alle prese con la lavorazione di un suo film (p. 1). Davanti a lui Jeanne Moureau, che qualche pagina più avanti ritroviamo schiacciata in una prospettiva fortemente angolata dall'alto verso il basso da un freddo palazzo geometrico di Milano, che riprende la stessa inquadratura durante l'erranza della protagonista per la metropoli (p. 6). Simile è il trattamento della figura umana rispetto all'architettura nello scatto successivo che ritrae Monica Vitti (nei panni di Valentina) seduta sul fondo della scalinata della villa (p. 7) e l'ultima che la ritrae in *L'avventura* insieme a Sandro presso il villaggio abbandonato (p. 14)¹⁹³. Nelle prime pagine dominano le figure femminili, sempre di fronte: Lucia Bosé in conversazione con Massimo Girotti in *La signora senza camelie* (p.2), Yvonne Furneaux domina la rappresentazione iconografica di *Le amiche* in cui vede Fabrizi e Pancani amareggiare sulla spiaggia (p. 4), per *L'avventura* Giulia è il focus dello scatto in cui flirta con il pittore di spalle a tre quarti (p. 5)¹⁹⁴. Nella terza pagina il corpo femminile è invece quello del cadavere: per *I vinti* lo scatto riprende un *foto-reporter* intento a immortalare la vittima. Solo *L'avventura* ha una fotografia a pagina intera: Monica Vitti osserva il mare agitato da un costone di Lisca Bianca (p.9), che evoca in formato verticale la scena delle ricerche del primo giorno, in cui Claudia grida il nome dell'amica verso il mare¹⁹⁵.



Fig. 67 André S. Labarthe, *Entretien avec Michelangelo Antonioni*, «Cahiers du cinéma», n. 112, ottobre 1960, p. 9

Torna dunque la figura carismatica dell'attrice, questa volta collocata antonionianamente nel paesaggio: l'intervista di Labarthe testimonia una conclamata consacrazione critica di

¹⁹³ Corrisponde alla n. 459-51A (4,5 x 6) dell'Archivio Enrico Appetito e taglia leggermente il negativo in altezza e sulla linea del gomito esterno di Sandro. Dimensioni: circa 12,4 x 9,4 cm.

¹⁹⁴ L'immagine non è stata individuata nelle digitalizzazioni dell'Archivio Enrico Appetito. Dimensione immagine di scena di *L'avventura* p. 5: circa 12,3 x 8,6 cm.

¹⁹⁵ L'immagine di Monica Vitti a Lisca Bianca a p. 9 corrisponde alla n. 399-51A (negativo tagliato su base pellicola 120) e taglia in altezza e larghezza lo spazio naturale del negativo. Dimensioni: circa 12,4 x 16,3 cm.

Antonioni all'interno della rivista e le immagini scelte, in particolare quella isolana, sono più attente a restituirne un profilo poetico, a testimoniare, in quanto simulacro del film, le osservazioni teoriche e critiche emerse dall'intervista.

Infine, nel novembre la consacrazione: Doniol-Valcroze conia l'appellativo «Nouveau cinéma» per l'opera dell'autore, approfondendo *L'avventura* e *La signora senza Camelie* e accompagnando il testo con una fotografia per ciascun film¹⁹⁶. Per quello meno recente è utilizzato uno scatto di Lucia Bosé e Ivan Desny; per la pellicola del 1960, invece, un ritratto di Monica Vitti a Lisca Bianca, poco dopo l'approdo (p. 47): appoggiata con la schiena alla roccia, tra i profili della risacca e delle superfici rocciose¹⁹⁷. Lo scatto che introduce questo articolo sintetizza gli elementi della poetica antonioniana di *L'avventura* e non a caso è collocato a introdurre l'approfondimento sul regista nel momento del definitivo riconoscimento, nella rivista, della portata dirompente di Antonioni.



Fig. 68 Jacques Doniol-Valcroze, *Le facteur rhésus et le nouveau cinéma*, «Cahiers du cinéma», n.113, novembre 1960, p. 47

In conclusione, rispetto a un periodico di critica coevo della medesima importanza come «Positif» si nota quanto le immagini assumano un posto significativo grazie al loro rapporto dinamico con il testo. Nell'altra rivista francese, infatti, le fotografie di scena non sono integrate agli articoli, ma relegate ad apparati iconografici inseriti tra le pagine¹⁹⁸. Immagini di diversi film, in riferimento a testi critici slegati tra loro, sono ad esempio nel numero di luglio e agosto 1960, in cui *L'avventura* ha particolare importanza: un'immagine di Claudia-Vitti su Lisca

¹⁹⁶ V. fig. 68, Jacques Doniol-Valcroze, *Le facteur rhésus et le nouveau cinéma*, «Cahiers du cinéma», n.113, novembre 1960.

¹⁹⁷ L'immagine di Monica Vitti appoggiata alla roccia non è stata individuata nell'Archivio Enrico Appetito. Dimensioni: 12,4 x 9,4 cm, simile è la 396-51 (negativo 4,5 x 6 cm), v. fig. 5 cap. 5 per il provino della fotografia.

¹⁹⁸ Consultati i numeri del 1960 di «Positif» (conservati presso la Bibliothèque du film della Cinémathèque française di Parigi).

Bianca campeggia in copertina¹⁹⁹. La portata della fotografia di scena accanto al testo in una rivista come i «Cahiers du cinéma», pertanto, testimonia la volontà di non sacrificare la fotografia di scena a mera curiosità da inserire in fondo al volume. La quantità di scatti all'interno del testo, in maniera ben diversa però da quei servizi accattivanti per rotocalco, testimonia un interesse particolare: la rivista francese sfrutta la fotografia di scena come autentico veicolo della poetica filmica, che attrae e respinge il testo, in un dialogo che arricchisce la recensione.

In conclusione, l'itinerario tra il lancio del film, l'Archivio Enrico Appetito e l'uso della fotografia "ufficiale" nella stampa delinea temi ricorrenti e tensioni che pervadono la fotografia di scena del film dallo *special*, alla serie, fino agli esempi di utilizzo concreto delle immagini sul set. L'attenzione per la cronaca delle burrascose vicende nella location di Lisca Bianca o le impervie condizioni di lavorazione tradisce una radicata ispirazione al *fotoreportage*, così come la reiterata presenza di Monica Vitti e addirittura il tentativo di tematizzare il suo divismo è sintomo di una fotografia di scena profondamente influenzata dal ritratto *glamour*. Infine, la fotografia di scena dimostra di essere capace di tradurre in immagini fisse i temi e le ricerche antonioniane.

4.4 Una nuova *Avventura*: la serie di scena di Enrico Appetito

Dall'indagine sulle fotografie di *L'avventura* dell'Archivio Enrico Appetito e sui loro utilizzi nella stampa e nella promozione emerge l'eterogeneità delle declinazioni dello scatto realizzato sul set e delle sue funzioni potenziali. L'esame delle singole immagini offre anche la misura di quanto un singolo fotografo di scena possa costruire discorsi compiuti attraverso la sua serie. L'analisi dei casi esemplari individuati tra i negativi del fondo ha offerto allora la possibilità di verificare le categorie proprie della teoria della fotografia di scena, di scoprire nuovi aspetti dei film di Antonioni, degli scatti sul set, dell'apparato promozionale e di stampa. La rassegna ha permesso, infine, nella globalità dell'indagine, di guardare un "nuovo" film (o più d'uno): *L'avventura* di Enrico Appetito.

L'esempio chiave è il trattamento del paesaggio nelle fotografie di scena e di set a Lisca Bianca: nella relativa selezione emergono le prerogative di uno sguardo, di un racconto inedito seppur permeato dal film. Si osservi lo schema relativo al materiale dell'archivio per *L'avventura* e

¹⁹⁹ «Positif», n. 35, giugno-luglio 1960.

quello attinente alle fotografie selezionate sul tema del paesaggio dell'isola che incombe parimenti sulla diegesi e sul set (Tabella 1. Visione d'insieme: il materiale di *L'avventura* dell'Archivio Enrico Appetito e Tabella 2. Il paesaggio di Lisca Bianca tra scena e fuori scena).

Tabella 1. Visione d'insieme: il materiale di *L'avventura* dell'Archivio Enrico Appetito

	Rullo 50S	Rullo 51	Rullo 51A
Numero negativi	Faldone 549 (da 1 a 56)	Faldone 547 (641 neg.), 548 (da 662 a 1179)	Faldone 549 (da 1 a 454)
Numero digitalizzazioni	37 elementi	623 elementi	320 elementi
Legenda	-50S	-51 e -PL (plasticoni)	-51A
Tipologia prevalente	Fotografie di set	Fotografie di scena	Fotografie di set
Descrizione digitalizzazioni	Fuori scena vari, prevalentemente con Vitti, Massari, Ferzetti; tre fuori scena di Vitti allo specchio.	Lisca Bianca: fotografie prevalentemente di scena e qualche fuori scena (ad es. n. 654: Antonioni sul set di Lisca Bianca, n. 994 Antonioni e troupe sulla barca); la stazione di Milazzo, la Caserma; Villa dei Montaldo; Pensione Trinacria; Albergo San Domenico (tra cui festa finale, ad es. n. 1049); Noto; dal farmacista di Troina; Villaggio abbandonato; Scena d'amore; Scene eliminate (ricordo all'Isola Tiberina e corriera); Diverse fotografie di Vitti con una bambina (non chiarite). PL: set romano; presso la villa dei Montaldo; a Lisca Bianca, nelle ambientazioni di Noto; presso il San Domenico.	Troupe presso il binario del treno, Vitti con specchio portatile, Vitti e Antonioni con una bambina e una ragazza vestita da cameriera (non chiarite), Franco Indovina nella parte di Anna, il ciak e la difficile lavorazione a Lisca Bianca, la troupe e la scena d'amore, Vitti e Appetito allo specchio, Esmeralda Ruspoli mentre si prepara, Antonioni sul set.

Tabella 2. Il paesaggio di Lisca Bianca tra scena e fuori scena²⁰⁰

Numero	Rullo	Tipologia	Descrizione	Scatti utilizzati nell'analisi del capitolo
55	51S	Fuori scena	La troupe (con Ferzetti) sorride in un momento di pausa, con la cinepresa e un ombrellone tra le rocce.	X
110	51	Fotografia di scena/ fuori scena: Anche se si intravedono elementi del set, a una prima occhiata sembra uno scatto di scena (sequenza VI-VII).	Claudia persa in un mezzo campo lungo tra i profili delle rocce e della rada vegetazioni dell'isola che forma linee sinuose.	(v. parte sulla mostra, sottocap. 4.5)
122	51	Fotografia di scena: Corrisponde a inq. 106 (sequenza VI La scomparsa di Anna).	Sandro di spalle in primo piano osserva gli altri gitanti persi nello spazio di Lisca Bianca durante le ricerche di Anna.	X
185	51	Fuori scena/di scena: Si cala nella diegesi di <i>L'avventura</i> anche se non corrisponde a un'inquadratura.	Il volto di Monica Vitti sbuca in mezzo a una roccia.	(v. parte sulla mostra, sottocap. 4.5)
258	51	Fuori scena/di scena: Si cala nella diegesi di <i>L'avventura</i> anche se non corrisponde a un'inquadratura.	Il volto di Monica Vitti sbuca in mezzo a una roccia, simile alla 185-51 con una porzione di cielo inquadrata in più.	
261	51	Fuori scena/di scena: Si cala nella diegesi di <i>L'avventura</i> anche se non corrisponde a un'inquadratura.	Il volto di Monica Vitti sbuca in mezzo a una roccia, quasi uguale alla 185-51, pdv spostato a sinistra.	

²⁰⁰ Come già ricordato, la divisione in sequenze e inquadrature segue il modello di Federico Vitella: *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, cit., pp. 31-47. Il riferimento è dell'edizione DVD edito da Medusa (Italia, 2003) che presenta la versione italiana del film presentata nel settembre 1960 (133 minuti).

266	51	Fotografia di scena: Corrisponde a inq. 127, pdv più a destra e più distante, nella fotografia il volto viene mostrato (sequenza VII La vana ricerca).	Mezzo primo piano a tre quarti di Claudia aggrappata a una roccia.	
268	51	Fotografia di scena: Corrisponde a inq. 126, pdv più a destra e Vitti più nitida (sequenza VII La vana ricerca).	Claudia sdraiata su una roccia osserva un masso cadere nell'acqua.	
308	51	Fotografia di scena/fuori scena: Corrisponde a inq. 62, con attori fermi (sequenza V In crociera alle Eolie).	Blanchard, Ferzetti, Indovina osservano l'obiettivo durante le riprese della scena primo dell'avvistamento dello squalo, a distanza nelle acque nei pressi di Lisca Bianca.	X
328	51	Fotografia di scena: Corrisponde a inq. 62 (sequenza V In crociera alle Eolie).	Giulia, Sandro e Anna nelle acque nei pressi di Lisca Bianca poco prima dell'avvistamento dello squalo, in mezzo campo lungo.	
344	51	Fotografia di scena: Corrisponde a inq. 62 (sequenza V In crociera alle Eolie).	Giulia, Sandro e Anna nelle acque nei pressi di Lisca Bianca poco prima dell'avvistamento dello squalo, in mezzo campo lungo.	
387	51	Fotografia di scena: Corrispondenza con l'inq. 120 anche se nell'inquadratura Claudia è assente (sequenza VII La vana ricerca).	Campo lungo: Vitti in primo piano percorre una discesa, sullo sfondo in alto la capanna e la sagoma di una figura.	
396	51	Fotografia di scena: Corrispondenza con l'inqq. 92-93, ma pdv. laterale dall'alto, a tre quarti rispetto al soggetto a differenza del <i>plongée</i> della 92 e dell'inq. 93 con angolazione	Claudia appoggia la schiena, con le braccia aperte, a una roccia che pare schiacciarla con il suo peso nei pressi dell'acqua, pdv dall'alto.	

		orizzontale di profilo (sequenza VI La scomparsa di Anna).		
497	51	Fotografia di scena: Corrispondenza con l'inq. 119, ma pdv più distante e aggiunta del gesto (sequenza VII La vana ricerca).	Claudia osserva le onde da un costone alzando leggermente il vestito (simile alla 399-51A).	
19	51A	Fuori scena	La mdp installata nell'acqua e la troupe.	X
182	51A	Fuori scena/Si gira	Il ciak e i corpi di operatore e Ferzetti confusi tra i profili dell'isola.	
232	51A	Fuori scena	La mdp installata all'interno del mare, il supporto posizionato tra alcuni sassi, insieme all'operatore di profilo e la superficie dell'isola sullo sfondo.	X
265	51A	Fuori scena	La troupe inerpicata sopra a un costone roccioso con un grande schermo bianco.	X
271	51A	Fuori scena	Mentre la troupe monta le strutture, Vitti in primo piano, sfocata, abbraccia una roccia come se stesse recitando, sullo sfondo in alto la capanna.	X
273	51A	Fuori scena	La troupe posta sopra a una superficie rocciosa, vista con uno sguardo fortemente angolato dal basso.	X
274	51A	Si gira	La troupe circonda Sandro e Anna mentre girano a Lisca Bianca.	X
275	51A	Fuori scena	Il profilo di una roccia incombe sulla troupe che prepara il set.	(v. parte sulla mostra, sottocap. 4.5)

378	51	Fuori scena	Antonioni scala una roccia, circondato dall'acqua, in formato verticale.	
390	51A	Fuori scena	La troupe e gli ombrelloni dispersi nelle forme della natura di Lisca Bianca.	X
399	51A	Fotografia di scena: Corrispondenza con l'inq. 119, ma pdv più distante.	Claudia su di una roccia a strapiombo sul mare.	X (v. rassegna stampa sottocap. 4.3)

La tabella sull'esempio di Lisca Bianca mostra che, oltre agli scatti esemplari esaminati in questo capitolo, altre fotografie sono riconducibili alle stesse tematiche e la serie prodotta sull'isola combina scatti di scena e di set mettendo parimenti al centro il paesaggio. Il confronto tra le fotografie "diegetiche" e non, e l'integrazione del quadro con quelle non esaminate, conferma infatti un racconto di Appetito che è emerso in diversi casi nell'indagine. La fotografia realizzata in questo ambiente propone cioè la cronaca della lavorazione di una produzione cinematografica centrale nella storia del cinema e lo fa prendendo in prestito lo sguardo da Antonioni. Attraverso il formato fotografico, Appetito restituisce centralità alla natura, al perdersi della figura umana nello spazio, così come alla precarietà degli elementi del set in un territorio aspro e alieno. Nella serie di scatti realizzati a Lisca Bianca si distinguono quelle immagini che creano un cortocircuito tra l'opera cinematografica e il lavoro sul set: il fuoricampo tabù entra a fare parte della narrazione.

Il *punctum* delle fotografie propriamente di scena a Lisca Bianca è il nuovo sguardo con cui si realizza l'allusione al film (il nuovo formato quadrato o quasi quadrato, lo slittamento del punto di vista, il nuovo medium); mentre il *punctum* delle fotografie fuori dalla scena realizzate all'interno di quest'ambientazione paradigmatica è l'evocazione della rappresentazione del film. Il fotografo sfrutta le superficie delle rocce e il profilo brullo dell'isola tanto per collocare i personaggi smarriti nella ricerca della compagna di viaggio, quanto per sistemare la troupe faticosamente al lavoro, i praticabili e le strumentazioni del set, i cui profili si mescolano alla natura circostante. Nelle immagini fuori scena e si gira, gli sguardi dei tecnici e del cast, così come lo stesso punto di vista della macchina fotografica, producono una tensione tra spazi diegetici e della produzione. Immagini di scena e di set a Lisca Bianca sposano uno stesso

racconto: Appetito si avvale dello sguardo del regista per crearne uno autonomo nella serie di scena.

Il trattamento del paesaggio di Lisca Bianca risulta dunque il territorio ideale per verificare una ricerca del fotografo che attraversa le tipologie della fotografia di scena e i suoi soggetti fino ad arrivare a una narrazione autonoma dell'esperienza di *L'avventura*. La fotografia di scena, insieme testimonianza storica e parte dell'apparato promozionale, simulacro del film e opera autonoma, celebra *L'avventura* e va oltre la pellicola stessa: mescola la produzione e l'opera arrivando a una sintesi nuova e ambigua, a un racconto intimamente connesso al film eppure del tutto inedito. Nei negativi dell'archivio come negli esempi nella stampa, la fotografia di scena si mostra un vero e proprio simulacro del film di Antonioni, ricco di contrastanti allusioni. Sulla scorta di questa parziale conclusione, è possibile guardare anche agli altri contenuti della serie di Appetito come tante diverse e potenziali storie. Le fotografie di scena messe in relazione tra loro producono infatti diverse narrazioni del fotografo di scena, costruite su visioni, scelte di inquadratura e soggetti:

- Le fotografie realizzate da Appetito propongono ad esempio anche un film fatto di ripensamenti, tentativi, scarti: l'Archivio Enrico Appetito consente di osservare le traiettorie alternative rispetto al film di Antonioni proiettato a Cannes e poi nelle sale. Il fotografo di scena documenta allo stesso modo tutte le riprese, non conoscendo quali immagini resteranno a posteriori soltanto come schegge potenziali, soluzioni ipotetiche, di un film virtuale.
- La serie del fotografo evoca anche il residuo, il non visto della lavorazione, attraverso quelle immagini in cui l'universo diegetico stride con uno sguardo alternativo a quello del regista (come nel caso dell'immagine della corsa di Claudia nel corridoio del San Domenico) o con l'accostamento allo spazio della produzione (ad esempio, l'intervento di Indovina, la presenza del regista e della macchina da presa accanto agli elementi del film, oppure, ancora, le folle di persone che circondano gli spazi di ripresa). In questo modo Appetito presenta quegli elementi che, seppur esclusi dal film, l'hanno plasmato e attiva quel discorso *decostruttivo* sui cliché filmici.
- Nel "film" di Enrico Appetito un ruolo centrale è senz'altro ricoperto dall'evoluzione del personaggio-attrice di Monica Vitti. Il fotografo la racconta innanzitutto con le immagini ambigue allo specchio. Se nelle riviste il film è spesso un pretesto per parlare della vita e della figura privata dell'attrice (o viceversa), le fotografie di scena si concentrano sul carisma della protagonista ribaltando lo sguardo della stampa: in questo caso è Monica Vitti che si osserva e direziona la sua rappresentazione, si autoracconta

attraverso l'immagine, contribuendo insieme ad *Appetito* a un'inedita narrazione sugli aspetti produttivi e culturali che ruotavano attorno al film e al cinema in genere.

Il lavoro del fotografo dialoga, da una parte, con la pellicola cinematografica e, dall'altra, con il set: sfruttando le connessioni tra i due spazi, è in grado di produrre cronache originali che mescolano le due "aree d'azione" della fotografia di scena. *Appetito* apre allora nuove prospettive e realizza un'opera nuova: la serie di scena.

Conclusioni.

Dall'archivio alla mostra: *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni.*

Sui set 1959-1964

La vocazione forse principale dell'archivio di fotografia di scena contemporaneo sembra essere l'attività di valorizzazione realizzata dalla mostra¹. Le serie prodotte sul set si inseriscono oggi nei contesti espositivi in diversi modi. L'Archivio Enrico Appetito incarna questa tendenza e negli eventi promossi propone un'esperienza del tutto inedita di fruizione che incorpora cinema, pratiche espositive contemporanee e fotografia².

Gli scatti realizzati sui set antonioniani, già analizzati, rispondono in particolare a dei requisiti: il percorso di Enrico Appetito in *L'avventura* manifesta la capacità del fotografo di produrre un film parallelo e pertanto un potenziale nuovo percorso di fruizione che può essere sfruttato in forme inedite. A partire dal materiale di questo fondo sono state promosse le già citate mostre presso la Galleria d'arte moderna e contemporanea di Roma e allo spazio BASE di Milano, ma anche *La dolce Vitti*, l'evento espositivo dedicato a Monica Vitti, che coinvolge le immagini dell'archivio romano accanto ad altro materiale.

¹ Di seguito la cronologia delle principali mostre di fotografia di scena o con scatti sul set di riferimento: **1994:** *Fotografi di scena del cinema italiano; Viaggi in Italia: set del cinema italiano; CliCiak (Scatti di cinema dal 2017). Concorso nazionale per fotografi di scena*, mostre a cura di Antonio Maraldi, Cesena/Pordenone/Lido di Venezia/Parigi, 1994-2019. **1996:** *Fotografi sul set. 100 anni di "fuori scena" del cinema italiano*, a cura di Elisabetta Bruscolini, Venezia, Biennale di Venezia, 1996. **2000:** *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, Elisabetta Bruscolini, Roma, Museo di Roma in Trastevere, 2000. **2003:** *Tazio Secchiaroli dans la lumière de Fellini*, a cura di Gabriel Bauret, Centre des arts d'Enghien-les-Bains, 2003. **2004:** *Sordi segreto. Un italiano a Roma*, a cura di Alessandro Nicosia, Vincenzo Mollica, Roma, Complesso monumentale del Vittoriano, 2004. **2007:** *Alberto Sordi musica in scena*, a cura di Tiziana Appetito, Roma, Auditorium Parco della Musica, 2007. **2008:** *15 fotografi per Anna Magnani*, a cura di Sergio Toffetti, Roma, Palazzo Valentini 2008. **2013:** Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia, a cura di Cinemazero di Pordenone, 2013; *Alberto Sordi e la sua Roma*, a cura di Gloria Satta, con Alessandro Nicosia, Vincenzo Mollica, Appetito Tiziana, Roma, Complesso monumentale del Vittoriano, 2013; *Lo sguardo di Michelangelo: Antonioni e le arti*, a cura di Dominique Païni, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013; *Antonioni. Le maestro du cinéma moderne*, a cura di Dominique Païni, Bruxelles, Bozar, 2013. **2014:** *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, a cura di Walter Moser, Klaus Albrecht Schröder, Vienna, Albertina Museum (2014); Winterthur, Fotomuseum (2014); Berlino C/O (2014-2015). **2015:** *Antonioni*, a cura di Dominique Païni, Parigi, Cinémathèque française, 2015; *I 400 scatti di Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Il segreto dell'arte contemporanea sui set 1959-1964*, a cura di Antonio Passa, Marco Maria Gazzano, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 2015-2016. **2016:** *Film Stills*, a cura di Moser Walter, Vienna, Albertina Museum, 2016-2017; *Il giorno della civetta. Il set, il fuori set e i ritratti di Enrico Appetito*, a cura dell'Archivio Enrico Appetito, Roma, Auditorium Parco della Musica, 2016. **2017:** *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, a cura di Bernardi Sandro, Milano, BASE, 29 settembre-8 ottobre 2017. **2018:** *La dolce Vitti*, a cura di De Pascalis Nevio, Dionisi Marco, Stefanutto Rosa Stefano, Roma, Teatro dei Dioscuri al Quirinale, 2018; **2019:** *Sul set di Antonioni di Sergio Strizzi*, a cura di Mazzini Andrea, Strizzi Melissa e Vanessa, Roma, Casa del Cinema, 2019; *Quand Fellini rêvait de Picasso*, a cura di Norcia Audrey, Parigi, Cinémathèque française, 2019.

² *Supra*, cap. 4 (introduzione sull'Archivio Enrico Appetito).

La *délocalisation*, che Barbara Le Maître individua come categoria dirimente della fotografia di scena, connette la pratica al cinema esposto. La studiosa francese, come già ricordato, sostiene infatti che la *délocalisation* sia insita nella fotografia di scena su più livelli: 1) lo scatto del set è in grado di modificare le condizioni di fruizione del cinema e trasportarlo in un altro media, costruendo un film parallelo; 2) esso delocalizza il film perché può modificare l'*inquadratura*, lo spazio soggetto dello sguardo; 3) infine, opera un trasferimento letterale, dai "tradizionali" carta stampata e atrio dell'esercizio, fino alla nuova sala espositiva³. Elio Grazioli connette la decostruzione propria dello scatto di scena alla sua capacità di legarsi alla pratica artistica contemporanea, di esserne influenzato ma anche di influenzarla, grazie al lavoro sui cliché, cioè sul rapporto tra finzione e costruzione della diegesi, e all'elemento surreale⁴. Gli esempi più celebri: gli *Untitled Film Stills* (1978) di Cindy Sherman giocano sugli stereotipi divistici mentre la fotografa si cala nei panni di protagoniste di film mai realizzati; Jeff Wall lavora su immagini fotografiche costruite sulla messa in scena e permeate dall'allusione al cinema; così come Gregory Crewdson passa attraverso il set e il cinema per costruire fotografie ricche di potenziali narrazioni⁵.

Grazioli coglie nelle potenzialità anticipatrici della fotografia di scena, nel legame sempre più stretto con la fotografia artistica e con l'arte in genere, la ragione della presenza crescente degli scatti sul set in mostre e musei⁶. Le esposizioni che hanno coinvolto la fotografia di scena si sono negli ultimi vent'anni moltiplicate. Questo strumento non viene interpellato soltanto nel contesto della mostra incentrata su un film, come ad esempio la già citata dell'Albertina Museum di Vienna *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*⁷. La fotografia di scena, infatti, viene anche utilizzata per esposizioni dedicate a un regista: è il caso delle mostre di seguito approfondite su Michelangelo Antonioni, oppure della recentissima esposizione alla

³ Barbara Le Maître, *Le photographe du film, une histoire de décentrement*, in Laurent Creton, Michael Palmer, Jean-Pierre Sarrazac (a cura di), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, pp. 137-138.

⁴ Cfr. Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia, Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento: le fotografie e la storia II. La società in posa*, Torino, Einaudi, 2006, p. 276-288.

⁵ Sul tema si veda: Luisella Farinotti, Barbara Grespi, Barbara Le Maître, *Suspended Evidence: Rethinking the Photographic*, in Id. (a cura di), *Overlapping images. Between cinema and photography*, «Cinéma&Cie», vol. XV, n. 25, autunno 2015, Milano, Mimesis International, 2016.

⁶ Cfr. Elio Grazioli, *I generi fotografici tra realtà e finzione*, cit., pp. 276-288.

⁷ Cfr. *Blow-Up: Antonioni's classic film and photography*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2014) a cura di Klaus Albrecht Schröder e Walter Moser, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014. La mostra, come già sottolineato, ha toccato anche altre tappe europee: L'esposizione ha toccato altre tappe europee: Winterthur (Fotomuseum, 13/09/14-30/11/14) e Berlino (C/O, 13/12/14-15/04/15).

Cfr. <https://www.albertina.at/en/exhibitions/blow-up/>;

https://www.fotomuseum.ch/en/explore/exhibitions/21667_blow_up_antonionis_film_classic_and_photography;

<https://www.co-berlin.org/en/blow>.

Cinémathèque Française, che tracciava un legame tra Federico Fellini e Pablo Picasso. Già elaborata nel 2017 al Museo Picasso di Malaga, l'esposizione del 2019 *Quand Fellini rêvait de Picasso* proponeva tutta una serie di documenti, tra cui gli scatti⁸. L'opera fotografica di scena può poi rispondere alle esigenze di un evento espositivo consacrato a una singola attrice o a un singolo attore: oltre a *La dolce Vittì*, nel 2008 si è tenuta a Roma una mostra destinata alla sola fotografia di scena rivolta ad Anna Magnani, *15 fotografi per Anna Magnani*, con immagini realizzate da grandi protagonisti, tra cui Pesce, Civirani, Ronald, Mazza, Poletto e Cavicchioli⁹. La rassegna di fotografie del set può essere concepita persino come una narrazione storico-culturale (o inserirsi insieme ad altri documenti all'interno di questo tipo di contesto): l'evento organizzato da Bruscolini nel 2000 si concentrava sulla città di Roma e sulla sua storia attraverso il cinema e lo scatto del set¹⁰. Antonio Maraldi ha poi saputo organizzare in continuità un progetto di esposizioni riservate ai professionisti della fotografia di scena, alla loro storia e al loro sguardo, incentivando la diffusione e la promozione della pratica¹¹.

Il ruolo dello scatto di scena all'interno di questi eventi espositivi chiama in causa il fenomeno contemporaneo del cinema esposto, collocato all'interno della più vasta «rilocalizzazione» che investe il cinema attuale. Francesco Casetti usa il termine rilocalizzazione per designare la migrazione della «forma di esperienza» del cinema¹². Lo studioso vuole infatti superare l'idea di rimediazione di Bolter e Grusin attraverso questo concetto, che mette in primo piano il permanere di una forma di esperienza rispetto al *device*¹³. Nel caso della fotografia di scena collocata nella sala museale, sembrerebbe a prima vista mancare anche la qualità di esperienza del film: oltre a qualcosa di simile alla sala buia e alla passività spettatoriale di fronte al movimento, anche l'assenza di un vero e proprio schermo. Ma Casetti si rifà innanzitutto ai concetti di «deteritorializzazione» e «riterritorializzazione» proposti da Deleuze e Guattari:

⁸ *Quand Fellini rêvait de Picasso*, catalogo della mostra (Parigi, Cinémathèque française, 2019) a cura di Norcia Audrey, Parigi, Editions de la Rmn-GP, 2019.

⁹ *La dolce Vittì*, catalogo della mostra (Roma, Teatro dei Dioscuri al Quirinale, 2018) a cura di De Pascalis Nevio, Dionisi Marco, Stefanutto Rosa Stefano, Roma, Sabinae, 2018; *15 fotografi per Anna Magnani*, catalogo della mostra (Roma, 2008) a cura di Toffetti Sergio, Roma, Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, 2008. L'elenco completo dei 15 fotografi è il seguente: Angelo Frontoni, Osvaldo Civirani, Vincenzo Palmarini, Aurelio Pesce e Ettore Pesce, Raymond Voinquel, Paul Ronald, Rosario Assenza, Francesco Alessi, G.B. Poletto, Nicola Arresto, Franco Vitale – Italy News Photo, Bruno Bruni, Vittorio Mazza, Divo Cavicchioli.

¹⁰ *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma in Trastevere, 2000) a cura di Elisabetta Bruscolini, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2000.

¹¹ Cataloghi collezione *CliCiak: Fotografi di scena del cinema italiano*, a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 1994-2013; *CliCiak (Scatti di cinema dal 2017). Concorso nazionale per fotografi di scena*, a cura di Antonio Maraldi, Cesena/Carlo di Cesena/Bologna, Il ponte vecchio/Stampare/Cineteca di Bologna, 2004-2019.

¹² Francesco Casetti, *La Galassia Lumière*, Milano, Bompiani, 2015, p. 18. Sul tema si veda anche: Casetti Francesco, *L'esperienza filmica e la ri-localizzazione del cinema*, «Fata Morgana», n. 4, 2008.

¹³ Francesco Casetti, *La Galassia Lumière*, cit., pp. 50-51.

Capitali, modi di produzione, poteri, istituzioni, ecc., spesso si distaccano da un sistema strutturato, vagano in qualche modo in una terra di nessuno, per poi magari radicarsi in un nuovo territorio. In questo movimento, quel che conta è il processo di liberazione da un vincolo – lo slegarsi di queste entità da ciò che le tiene ancorate – e insieme la forma che assume il paesaggio grazie a queste migrazioni – l’ambiente d’arrivo non è necessariamente così organizzato come il precedente, anzi tende ad assumere la forma di un rizoma. Il concetto di rilocalizzazione vuole recuperare questo senso di continua destrutturazione e ristrutturazione, e insieme l’idea di flessibilità e dispersione (...) ¹⁴.

L’esperienza del fruitore di fotografia di scena nello spazio museale può anche discostarsi quasi completamente da quella dello spettatore in sala: non solo frammenti del film sono collocati nel contesto della mostra, ma sono anche *trasferiti* in un altro medium. «L’idea di cinema» rappresenta per Casetti un concetto chiave: un modello non rigido, diversificato e mutevole, «un patrimonio individuale e collettivo» ¹⁵. Vedere una serie di fotografie di scena ricostruire una sequenza, o meglio costruirne una nuova, su di un pannello di uno spazio espositivo, oppure verificare elementi conosciuti e inediti all’interno dello scatto fisso, relativo a un’inquadratura filmica, appeso in una sala museale: il visitatore riconosce *qualcosa* dell’esperienza della visione del film, pur del tutto *destrutturata e ristrutturata*.

Le Maître ritiene che le immagini fotografiche restino satellite del film nel perimetro del loro circuito originario e l’occasione di emanciparsi venga precisamente dall’ingresso in altri ambiti, quali le gallerie e le sale museali. Nell’era dell’«*exposabilité*» del film, Le Maître scorge nella fotografia di scena uno strumento del cinema esposto, pur riconoscendo come acquisti nella nuova location un’inedita autonomia e porti nella sala soltanto «*quelque chose du film*» ¹⁶.

Si consideri poi che Casetti individua nella «reliquia» una delle due modalità chiave di rilocalizzazione: «nei processi di delivery, recupero l’esperienza canonica perché ho tra le mani qualcosa che ne è stato o ne è parte», «frammenti del “corpo santo” del cinema» ¹⁷. In fase di definizione nel primo capitolo è già stata indagata l’adesione della fotografia di scena al paradigma di reliquia del film: portatrice di una mancanza, l’allusione a un fuoricampo multiplo, e di una materialità in cui si può concretizzare l’affezione feticista ¹⁸. La mostra di fotografia di scena pare allora corrispondere alla descrizione di Casetti: in un modo nuovo e

¹⁴ Ivi, p. 52.

¹⁵ Ivi, p. 59.

¹⁶ Barbara Le Maître, *Le photographe du film, une histoire de décentrement*, cit. p. 139.

¹⁷ Francesco Casetti, *La Galassia Lumière*, cit., pp. 100-101.

¹⁸ Si veda il capitolo 1 sulle definizioni della fotografia di scena.

diverso il visitatore fa esperienza del film attraverso una sua *traccia*, un'esperienza del cinema che si materializza nella sua *reliquia*.

La fisionomia del cinema esposto risulta radicalmente più complessa e presenta forme eterogenee: all'interno di un fenomeno così composito, lo scatto sul set ha un ruolo altrettanto complicato e vario. Pur senza addentrarsi nelle innumerevoli questioni che un dibattito tanto attuale richiama, bisogna sottolineare le principali istanze del problema. Francesco Federici ben sintetizza la complessità della discussione sul cinema esposto, la *querelle*, offrendo una disamina terminologica approfondita e arrivando alla locuzione «forme cinematografico-artistiche contemporanee», che si ispira alla proposta di Miriam De Rosa «*contemporary cinematic forms*». Mentre Dubois parla di «*effet cinéma*» in opposizione al «*vrai cinéma*» di Bellour, accettando il ponte tra arte contemporanea e cinema, Luc Vancheri propone da parte sua la nozione di «cinema contemporaneo» che abbraccia le differenti forme del cinema di oggi, rifacendosi al regime contemporaneo dell'arte di Rancière e superando le rigide distinzioni a partire dal dispositivo¹⁹. È evidente che la fotografia di scena si inserisce allora all'interno del fenomeno accanto a una molteplicità di altre e differenti opere, strumenti, media.

La prospettiva può essere ribaltata: il nuovo museo o spazio della mostra assorbe in maniere inedite i linguaggi della fotografia, del cinema, del documento. Dalla “parte” della museologia, Claire Bishop individua un nuovo modo di esporre: il polo contemporaneo, rispetto al postmoderno, si mostra come una costellazione di opere dove una tipologia o un media non risulta prioritario, ma gli elementi esposti convergono in quanto documenti, parti di un «archivio di beni comuni» che è agente discorsivo attivo²⁰.

Alla luce delle prospettive del dibattito, lo scatto sul set si può inserire nel ragionamento sul cinema esposto perché traccia o reliquia del film che, rilocalizzata nel contesto della mostra, rinegozia il dispositivo in un modo inedito, offrendo un'esperienza di cinema esclusiva. Si

¹⁹ Sul tema e sulle diverse posizioni si confrontino: Francesco Federici, *I nuovi stati delle immagini. Esporre il cinema, esporre le immagini in movimento*, tesi di dottorato in Studi audiovisivi, relatori: Dubois Philippe, Harris Neil, Università di Udine, 2013-2014; Francesco Federici, *Cinema esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, Udine, Forum, 2017; Miriam De Rosa, *Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience*, «Cinéma & Cie. International Film Studies Journal», n. 19, 2012; Philippe Dubois, *Un “effet cinéma” dans l'art contemporain*, in «Cinéma & Cie. International Film Studies Journal», n. 8, 2006; Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna (a cura di), *Extended Cinema. Le Cinéma gagne du terrain*, Pesian di Prato, Campanotto Editore, 2010; Raymond Bellour, *L'Entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Parigi, La Différence, 1990 (trad. di V. Costantino e A. Lissoni, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007); Luc Vancheri, *Cinéma contemporains. Du film à l'installation*, Lione, Aléas, 2009; Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Parigi, La Fabrique éditions, 2000 (trad. it. di F. Caliri, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, Derive approdi, 2016).

²⁰ Claire Bishop, *Radical museology, or, what's “contemporary” in museums of contemporary art?*, con illustrazioni di Dan Perjovschi, Koenig, Londra, 2013 (trad. di N. Poo, *Museologia radicale, ovvero, Cos'è contemporaneo nei musei di arte contemporanea?*, Monza, Johan & Levi, 2017, pp. 44-68).

inserisce nelle *forme cinematografico-artistiche contemporanee* quando entra nella sala espositiva e partecipa a un «archivio di beni comuni»: insieme documento del film (e non solo di quello) e opera autonoma. Ritornando al concetto di «*photofilmic culture*» (o «post-media») già chiamato in causa in fase di definizione della pratica: la contemporaneità si traduce in opere o esperienze di fruizione in cui film, video, fotografia, pittura convergono in uno status ambiguo e non devono essere fruite soltanto in un modo. Uno stesso elemento può essere osservato come proiezione in sala, come successione di immagini o come installazione video²¹.

Bisogna poi ricordare che nella *délocalisation* dello scatto di scena nel contesto espositivo non si modifica soltanto il luogo di fruizione ma cambiano le condizioni materiali dell'oggetto fotografico: le fotografie, che venivano nei decenni passati stampate in pagine di un articolo, inserite in fotobuste o collocate nella sala, vengono ora digitalizzate dai negativi e poi stampate in formati molto grandi. Nella mostra si colloca dunque un oggetto nuovo:

This movement and shifting from private to public, from commercial commodity to a confined social meaning and back to commodity on the art market, marks the photo-object²².

Come già ricordato introducendo l'Archivio Enrico Appetito, la fotografia di scena si inserisce nello scenario del nuovo archivio come un oggetto già originariamente votato al trasferimento, a una permeabilità dei supporti. Le fotografie di scena nella mostra, stampate in grande formato, collocate in sequenza, disposte nello spazio a favore del visitatore, diventano oggetti inediti di un nuovo discorso, di cui bisogna riconoscere la complessità. Risulta cioè sempre necessario contestualizzare gli scatti della mostra all'interno di un progetto contemporaneo, riconducibile innanzitutto all'archivio e poi all'evento espositivo, che le seleziona ed espone secondo i propri criteri.

Michelangelo Antonioni non soltanto è stato protagonista delle mostre a partire dalle fotografie di scena dell'Archivio Enrico Appetito, ma gli esperimenti contemporanei di valorizzazione hanno riservato al regista ferrarese un interesse particolare. In particolare, la fondamentale mostra *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, realizzata tra il 2012 e il 2013 a Palazzo Diamanti di Ferrara a cura di Dominique Païni, rappresenta un modello fondamentale

²¹ Ágnes Pethő, *Figurations of the Photofilmic: Stillness versus Motion – Stillness in Motion*, in Cohen Brianne, Streitberger Alexander (a cura di), *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*, Leuven, Leuven University Press, 2016, p. 238.

²² Glenn Willumson, *Making Meaning. Displaced materiality in the library and art museum*, in Elizabeth Edwards, Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, cit., p. 65. Willumson approfondisce nel suo saggio il tema della materialità della fotografia collocata nel museo.

dell'esposizione del cinema antonioniano. Il regista viene esposto per se stesso, pur in un gioco di rimandi con il contesto culturale che lo sfruttamento dell'archivio consente. Si tratta infatti di un'operazione promossa da Fondazione Ferrara Arte e Gallerie d'arte moderna e contemporanea, in collaborazione con la Cineteca di Bologna, che ha avuto inizio dalla città natale, dopo l'acquisizione da parte del comune degli archivi personali del regista, e si è evoluta poi in varie tappe europee, Bruxelles, Parigi e Amsterdam²³. Queste esperienze espositive, condotte dal progetto di Païni, avevano lo scopo di dimostrare le ispirazioni e le molteplici influenze del cinema del regista ferrarese, attraverso frammenti filmici così come diversi documenti del ricco Archivio Michelangelo Antonioni, tra cui naturalmente le fotografie di scena stesse. Anche l'Archivio Enrico Appetito ha collaborato alla mostra, per quanto riguarda la concessione di fotografie accreditate²⁴. Non si sono peraltro concentrate soltanto sulla valorizzazione di legami che il regista intrattiene con artisti del passato, ma anche sulla reinterpretazione e rivitalizzazione operate da artisti contemporanei, i quali hanno tratto spunto da Antonioni stesso in opere d'arte contemporanee, fotografie, installazioni e performance²⁵. L'esperienza di cinema esposto scaturisce allora significativamente anche dall'intima relazione del cinema antonioniano con altre esperienze artistiche. Spesso sottolineati, i legami con le altre arti che nutrono il cinema del regista ferrarese derivano dalla sua estesa cultura ed evidenziano urgenze comuni, piuttosto che concretizzarsi in mere citazioni. Il rapporto tra Antonioni e la pittura, in particolare, corrisponde alla condivisione di un orizzonte culturale, oltre che a un generale trattamento della scena, dell'inquadratura, del «mistero dell'immagine»²⁶.

Nel 1961 Antonioni tenne un discorso al Centro sperimentale di Roma in cui sottolineò che i suoi interessi per la pittura e per l'architettura si collocavano immediatamente dopo quello per il cinema, evidenziando altresì come l'influenza dell'arte visiva nei suoi film non sia frutto di un piano ben preciso di citazione, di imitazione ma i riferimenti siano spontanei, frutto di gusti

²³ *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, Ferrara, Palazzo Diamanti, a cura di Dominique Païni, 2012-2013. Le altre tappe, tutte a cura di Dominique Païni: *Michelangelo Antonioni. Il maestro del cinema moderno*, Bruxelles, Bozar, 2013, cfr. <https://www.bozar.be/en/activities/4946-michelangelo-antonioni>; *Antonioni, aux origines du pop*, Parigi, Cinémathèque Française, 2015, cfr. <https://www.cinematheque.fr/cycle/michelangelo-antonioni-23.html>; *Il maestro del cinema moderno*, Amsterdam, Eye Filmmuseum, 2015, <https://www.eyefilm.nl/en/exhibition/michelangelo-antonioni>. Si vedano anche i cataloghi: *Lo sguardo di Michelangelo: Antonioni e le arti*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013) a cura di Dominique Païni, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013; *Antonioni. Le maestro du cinéma moderne*, catalogo della mostra (Bruxelles, Bozar, 2013) a cura di Dominique Païni, Parigi, Snoeck Ducaju Zoon Editions, 2013; *Antonioni*, catalogo della mostra (Parigi, Cinémathèque française, 2015) a cura di Dominique Païni, Parigi, Flammarion, 2015.

²⁴ Cfr. *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti*, Ferrara, Palazzo Diamanti, a cura di Dominique Païni, cit.

²⁵ Cfr. *Ibidem*.

²⁶ Come già ricordato sull'idea di «mistero dell'immagine» di Antonioni: cfr. Michelangelo Antonioni, *Fare un film per me è vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2009.

ed interessi personali²⁷. Si tratta certamente del cinema di un autore interessato trasversalmente alle diverse arti e le dinamiche che si instaurano con esse sono espressione di una rielaborazione di suggestioni da lui assorbite e dell'indagine sulla rappresentazione che permea la sua poetica, dell'esplorazione dell'immagine. La scoperta del luogo e dell'accidentale, l'interesse per le forme e gli sguardi rispondo ai criteri che Antonio Costa propone per l'«effetto quadro»: in particolare per *Il deserto rosso*, lo studioso coglie la sospensione temporale e la selettività cromatica²⁸. In generale, la categoria di tempo sospeso pare efficace per descrivere le tensioni del cinema antonioniano verso le arti visive coeve. Queste caratteristiche, inoltre, possono corrispondere precisamente alla fotografia di scena, che in questo caso *entra* nell'ambito museale o espositivo relazionandosi con tutta una serie di espressioni differenti e nell'ottica di mettere al centro l'opera del regista ferrarese già ricca di tensioni intermediali. Attraverso la sua sospensione temporale, la condensazione e il simulacro, le connessioni con pittura e scultura, le influenze reciproche con l'arte visiva e la fotografia contemporanea, la fotografia di scena rappresenta il luogo ideale per verificare i rapporti del cinema antonioniano con le arti ma anche per aprire nuovi collegamenti²⁹.

Due mostre, come già sottolineato, sono state dedicate invece esclusivamente (o quasi) allo scatto sui set antonioniani proprio grazie al materiale dell'Archivio Enrico Appetito. Affine ma diversa da questa esperienza la mostra su Monica Vitti, nutrita anche da diversi scatti di scena appartenenti all'Archivio romano dei film del regista ferrarese, oltre che da installazioni multimediali e altri documenti. Bisogna poi ricordare la piccola mostra dedicata al regista da un altro archivio di immagini di scena: *Sul set di Antonioni di Sergio Strizzi* alla Casa del Cinema di Roma ha portato l'attenzione su *La Notte*, *L'eclisse* e *Il deserto rosso* attraverso le fotografie realizzate da un altro protagonista romano³⁰.

Tornando alle esposizioni realizzate esclusivamente dal fondo di Appetito e dedicate ad Antonioni, la prima alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea (Gnam) di Roma, *Enrico Appetito – 400 scatti per Michelangelo Antonioni*, curata da Antonio Passa e Marco

²⁷ Roberto Campari, "Deserto rosso": il colore, in *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, atti del convegno *Forma e racconto nel cinema di Antonioni* (Ferrara, 1983), Parma, Pratiche, 1985, in Carlo Di Carlo (a cura di), *Michelangelo Antonioni, 1942-1965*, Roma, Ente autonomo di gestione per il cinema, 1987, p. 311. Per altro Antonioni è anche pittore, si veda sulla serie delle *Montagne incantate: Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate*, catalogo della mostra (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, 2007) a cura di Anna Imponente, Roma, Gangemi, 2007.

²⁸ E la selezione cromatica di questo film produce anche l'effetto "pitturato": Cfr. Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 306-323.

²⁹ Sulle connessioni con pittura e scultura si rivedano le riflessioni del cap. 1, in particolare par. 1.1.

³⁰ *Sul set di Antonioni di Sergio Strizzi*, mostra a cura di Andrea Mazzini, Melissa e Vanessa Strizzi, Roma, Casa del Cinema, marzo 2019, cfr. Casa del Cinema, *Sul set di Antonioni di Sergio Strizzi*, <http://www.casadelcinema.it/?event=sul-set-di-antonioni-di-sergio-strizzi>.

Maria Gazzano, utilizzava la fotografia per accostare il regista all'arte moderna e contemporanea³¹. Le immagini di Appetito sono in questo caso lo strumento per mettere in relazione l'autore ferrarese con diverse opere della collezione Gnam, firmate da artisti a lui accostati in più occasioni, come Morandi, Fontana, De Chirico, Burri, Vedova. Anche in questo caso, dunque, l'esposizione del cinema di Antonioni tramite le fotografie di scena richiama il rapporto con le arti e implica diversi dispositivi.

Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni allo spazio BASE di Milano (2017), realizzata in occasione del Milano Film Festival, ha rappresentato invece un vero e proprio itinerario all'interno dello sguardo del fotografo di scena³². La mostra è stata allestita all'interno del Milano Film Festival da Eticaarte, insieme a all'Istituto Luce Cinecittà e all'Archivio Enrico Appetito, con la curatela di Bernardi, occupando gli spazi di BASE di Milano: in particolare, ha impegnato 140 stampe di vario formato all'interno dello spazio B di 1200 mq al piano rialzato, un'unica area aperta organizzata attraverso pannelli³³. L'esposizione si è concentrata sulle fotografie di scena conservate presso l'archivio romano relative a *L'avventura* e *Il deserto rosso*.

Nell'apparato di testi che guidava l'esperienza della mostra, Sandro Bernardi si focalizzava sì sul cinema del regista ferrarese, ma lasciava anche emergere il *film* di Appetito³⁴. Le didascalie di Bernardi tracciavano un itinerario narrativo che parte dalla Rolleiflex puntata sul paesaggio, sulla natura di Lisca Bianca; passava per l'intrusione di Appetito nello spazio di costruzione della finzione, la cronaca del set e del lavoro dell'attore; rivelavano sprazzi del rapporto complesso e proteiforme del regista e della sua opera con l'arte contemporanea; infine

³¹ *I 400 scatti di Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Il segreto dell'arte contemporanea sui set 1959-1964*, a cura di Antonio Passa e Marco Maria Gazzano, Roma, Gnam, 2015-2016: Cfr. Fabiana Verolini, *I 400 scatti di Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Il segreto dell'arte contemporanea sui set 1959-1964*, Mibac,

https://storico.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_879560942.html

³² *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, a cura di Sandro Bernardi, BASE, Milano, 2017, realizzata in occasione del Milano Film Festival, da Eticaarte e Istituto Luce Cinecittà con la collaborazione dell'Archivio Storico Enrico Appetito e la curatela di Sandro Bernardi, in partnership con Greenpeace Italia e il supporto della Nazionale italiana cantanti. Cfr. *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, pieghevole della mostra (Milano, BASE 29 settembre-8 ottobre 2017) a cura di Sandro Bernardi: per il depliant si veda la fig. 1. È possibile consultare il depliant sulla pagina di Sandro Bernardi su Flore (FLOrence REsearch), repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze:

<https://flore.unifi.it/handle/2158/1101228>

³³ Si veda la planimetria della mostra fornita dallo spazio Base, fig. 2 e si confronti con: Base Milano, *Base. Venue - Technical*, data https://base.milano.it/wp-content/uploads/2019/12/BASE_Venue.pdf; Cfr. *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964. Progetto e organizzazione a cura di ETICAARTE, con la collaborazione di Archivio Storico Enrico Appetito, Sandro Bernardi*, progetto della mostra fornito da Tiziana Appetito; *infra, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito, responsabile dell'Archivio Enrico Appetito.*

³⁴ Si ringrazia il prof. Sandro Bernardi per aver fornito le didascalie alla mostra.

arrivavano a mettere in luce, attraverso gli scatti, il tema ambientalista e della realtà industriale (quest'ultimo attraverso le immagini di *Il deserto rosso*). Il curatore ricostruisce per ciascun soggetto un percorso di Appetito all'interno della pellicola e del set. Il fotografo guarda allo spazio naturale, pur osservandolo antonionamente, per vedere elementi nuovi: come vi si colloca l'attrice-personaggio («[...] i blocchi di pietra nera enormi, dove spesso Monica Vitti sta acquattata, come in attesa di qualcosa»); o come l'ambiente riesca a incombere sul set, spazio di costruzione del film, al pari della sua funzione nella diegesi («Le rupi stanno sospese sopra di loro come un tetto, minacciano anche il set»); e infine individua l'avventura di *L'avventura* tanto narrata nelle riviste dell'epoca («La realizzazione di questo film fu davvero un'avventura, fra tempeste, trombe d'aria, giorni di luce abbagliante, oscurità altrettanto violente»)³⁵. Bernardi riconosceva poi come l'archeologia del paesaggio venga poi veicolata dalla serie di Appetito sia attraverso uno sguardo indagatorio affine a quello di Antonioni sugli spazi rurali e urbani a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, sia come indagine sullo scenario del set, quanto infine come documento unico di strumentazioni e modalità di realizzazione delle scene.

Un esempio: lo studioso ha scelto la n. 275-51A per illustrare la rappresentazione del profilo roccioso di Lisca Bianca che incombe sullo spazio della produzione, si tratta di una fotografia di set (tra il fuori scena e il si gira), affine a quelle analizzate nel capitolo quarto, che esibisce la poetica di *L'avventura* nel racconto dello spazio produttivo, nell'archeologia del set. Un altro caso: il curatore ha indicato esemplari diversi, come la n. 185-51 e la n. 396-51, per esaminare lo sguardo dei personaggi tra le rocce: significativo come Appetito metta al centro l'atto stesso del guardare altrove, la natura e Monica Vitti, elementi chiave del film combinati con il carisma dell'attrice. Bernardi ha indirizzato poi lo sguardo alla n. 110-51 in cui è soltanto Vitti a confondersi nel paesaggio, così come nell'immagine analizzata nel quarto capitolo, la n. 122-51, le figure dei personaggi tra loro a distanza si mescolavano al profilo brullo dell'isola. L'ultimo esempio delle scelte del curatore è poi la già esaminata n. 1276-51 in cui «appare chiaramente che i siciliani stanno recitando»: una fotografia che si presenta propriamente di scena (in realtà parzialmente costruita, come già visto) può svelare paradossalmente gli stilemi finzionali su cui si gioca la pellicola³⁶.

³⁵ *Ibidem* (cfr. didascalie della mostra realizzate dal prof. Sandro Bernardi).

³⁶ Citazione: *ibidem*. Si vedano le figg. 71-74.



Fig. 1 Pieghevole della mostra, *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, a cura di Sandro Bernardi, BASE, Milano, 2017, realizzata in occasione del Milano Film Festival, da Eticarte e Istituto Luce Cinecittà con la collaborazione dell'Archivio Storico Enrico Appetito e la curatela di Sandro Bernardi, in partnership con Greenpeace Italia e il supporto della Nazionale italiana cantanti

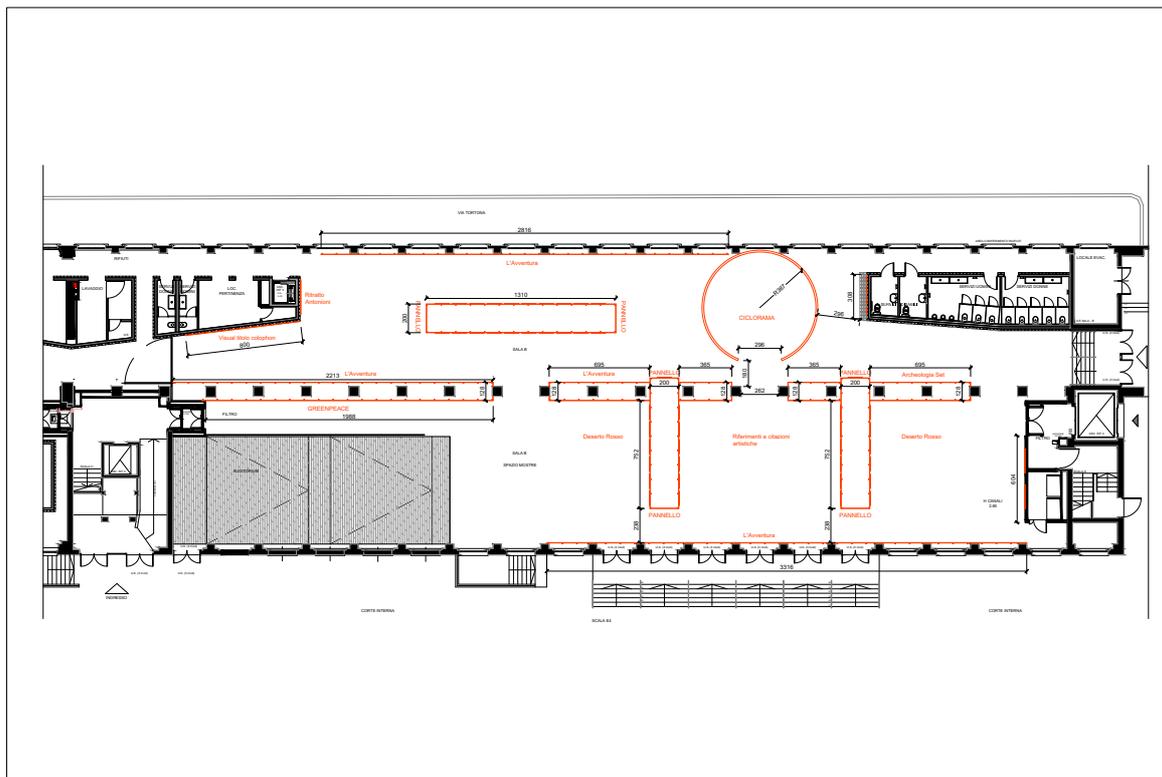


Fig. 2 Planimetria della mostra *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, fornita da BASE Milano

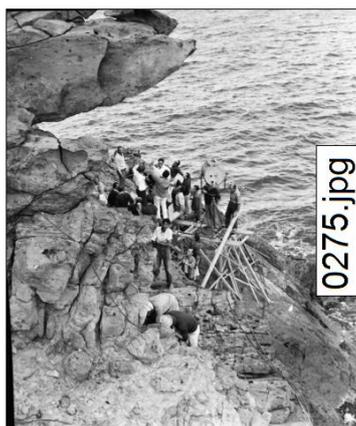


Fig. 3 Provino digitalizzazione negativo, Archivio Enrico Appetito, n. 275-51A. I provini vengono forniti dall'Archivio in una prima fase della ricerca (la fotografia è stata poi rintracciata nella mostra e il provino è qui inserito come esempio illustrativo della mostra e della modalità di selezione degli scatti)

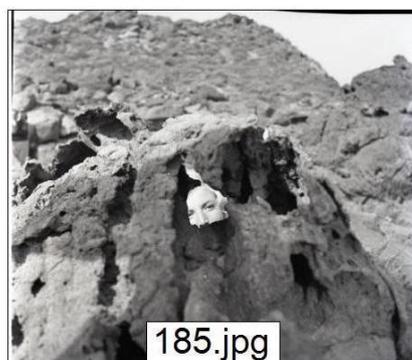


Fig. 4 Provino digitalizzazione negativo, Archivio Enrico Appetito, n. 185-51. I provini vengono forniti dall'Archivio in una prima fase della ricerca (la fotografia è stata poi rintracciata nella mostra e il provino è qui inserito come esempio illustrativo della mostra e della modalità di selezione degli scatti)



Fig. 5 Enrico Appetito, fotografia fuori scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazione negativo 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 396-51



Fig. 6 Enrico Appetito, fotografia fuori scena di *L'avventura*, formato quadrato, digitalizzazione negativo 6 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 110-51



Fig. 7 Enrico Appetito, fotografie di scena di *L'avventura*, formato rettangolare, digitalizzazione negativo 4,5 x 6 cm, Archivio Enrico Appetito, n. 1276-51 (riprende fig. 8 cap. 4)

Infine, per *Il deserto rosso* lo sguardo *fisso* delle immagini di Appetito permette, secondo Bernardi, di indugiare, oltre che sul tema ecologico, sui legami del film di Antonioni con l'arte contemporanea: l'informale di Alberto Burri, la concezione dello spazio di Lucio Fontana, il colore di Giorgio Morandi³⁷. Il racconto del negozio alternativo, già esaminato, mette ulteriormente in luce i riferimenti a Emilio Vedova e a Mark Rothko e come Antonioni legasse l'opera di questi artisti a diversi sviluppi della trama³⁸. Il legame tra cinema antonioniano e arti visive è anche qui un tema che viene evocato e alimentato dell'esposizione del cinema, e in particolare attraverso lo sfruttamento della fotografia di scena. In questa mostra però, la fotografia di scena non è una mera pietra di paragone o uno strumento per evocare questioni del cinema e delle dinamiche intermediali, ma viene esposta per se stessa.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Infra*, par. 3.2.2.

Ciò che emerge dalla curatela di Sandro Bernardi è allora un commento allo sguardo di Appetito affine alla conclusione affiorata dall'esame degli scatti del quarto capitolo: il fotografo di scena produce un percorso nuovo in cui seguire l'opera di Antonioni o crea addirittura un vero e proprio nuovo film. Emerge anche il legame con l'archivio: le fotografie di scena esposte sono concepite come un corpus unico grazie allo sguardo di un singolo professionista e alla conservazione del suo materiale in un'istituzione dedicata. Le immagini offrono nuove visioni, testimonianze inedite e ispirano letture parallele, rivestendo il ruolo di *reliquie* del film: il visitatore si trova in una posizione affine al ricercatore d'archivio.

Monica McTighe indaga il legame che intercorre tra la fotografia e l'installazione contemporanea, l'archivio e infine il museo stesso attraverso la categoria della memoria. Una tensione che riguarda intimamente l'esposizione di una serie fotografica, che fluttua peraltro tra opera e documento³⁹. Nelle serie fotografiche esposte si può verificare la paradigmatica proposta di Hal Foster: l'«*archival impulse*» che permea l'esposizione odierna e sancisce una vera e propria tendenza dell'arte contemporanea⁴⁰. Come già ricordato, la complessità dell'archivio di fotografia incide sull'oggetto storico e lo ingloba in una nuova istituzione⁴¹. Tiziana Serena arriva alla conclusione dell'archivio come «testo», sottoposto a «[...] molteplici fattori condizionanti, molti dei quali sono il prodotto di pratiche amministrative e personali che hanno sommato significati a quelli visuali delle fotografie, tramite processi di socializzazione degli oggetti fotografici, di istituzionalizzazione e di semioforizzazione»⁴². Elizabeth Edwards definisce l'archivio di fotografia addirittura un «*ecosystem*», una forza dinamica al pari delle fotografie stesse⁴³. L'esposizione di fotografia di scena non può che essere permeata dal suo far parte della nuova istituzione archivistica: così le immagini realizzate da Appetito si muovono dal negativo ai luoghi originari della pratica, come brochure e articoli coevi, fino ad arrivare allo spazio espositivo. Le immagini fotografiche esposte sono soggette sia ai processi del fondo conservativo sia a quelli della mostra: come già ricordato, assumono sembianze inedite

³⁹ Cfr. Monica McTighe, *Framed spaces. Photography and memory in contemporary installation art*, Hanover, New Hampshire, Dartmouth College Press, 2012.

⁴⁰ Hal Foster, *An Archival Impulse*, «October», Vol. 110, Autunno, 2004, p. 3.

⁴¹ Cfr. Tiziana Serena, Costanza Caraffa (a cura di), *Gli archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 106, 2012; Tiziana Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"*, in Francesco Faeta, Giacomo Daniele Fragapane (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, atti del convegno SISF (Noto, 2010), Messina, Norisco, 2013.

Sul tema si vedano anche i noti: Allan Sekula, *The Body and the Archive*, «October», Vol. 39, inverno 1986; Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Ecole Nationale des Beaux Arts, Parigi, 2013.

⁴² Tiziana Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"*, cit., p. 40.

⁴³ Elizabeth Edwards, *Photographs: Material Form and the Dynamic Archive*, in Costanza Caraffa (a cura di), *Photo archives and the photographic memory of art history*, Monaco, Deutscher Kunstverlag, 2011 («ecosystem»: p. 49).

giustificate dalla costitutiva instabilità dell'immagine di scena. Basti pensare ai grandi formati della fotografia di Appetito nello spazio espositivo, da 40 x 40 cm fino a un metro e mezzo per due, o anche all'accostamento di *L'avventura* e *Il deserto rosso* in quanto conservati nello stesso polo⁴⁴. La mostra di fotografia di scena espone pertanto anche l'archivio stesso.

Dominique Païni analizzando le possibilità della musealizzazione del cinema individua tre parole chiave di Langlois: «*extraire, ralentir, répéter*»⁴⁵. Questi paradigmi mirano a eludere la temporalità sfuggente del film e secondo lo studioso francese devono essere le basi di una cineteca che non si limiti a conservare e mostrare, ma punti anche a interpretare, studiare, mettere a paragone. La fotografia di scena e l'archivio in generale (con scatti, sceneggiature, documenti vari) può essere strumento di quest'operazione, in particolare considerando che Païni si auspica precisamente di:

[...] Associer dans une scénographie nouvelle d'exposition les films et les archives « non-films », distinguer celles-ci proprement dites des témoignages du pré-cinéma, distinguer également les accessoires, traces documentaires du procès de fabrication du film, de certains travaux préparatoires des grands cinéastes (storyboard, maquettes, dessin, ...)»⁴⁶.

Insomma, secondo il curatore francese la memoria del film passa sia attraverso gli oggetti filmici, sia per il materiale documentale. La fotografia di scena si situa anche in questo caso sulla soglia: è una traccia del film, ma è anche parte dell'apparato paratestuale e documentale. In conclusione, l'esposizione di Milano attesta queste tensioni perché gli scatti hanno uno statuto molteplice:

- Sono utilizzati come documento del film, della poetica del regista, della costruzione del set e persino del paesaggio del Miracolo economico;
- Sono veicolo di uno sguardo autonomo del fotografo Enrico Appetito che il curatore offre, un racconto permeato dalla poetica antonioniana ma comunque *parallelo* al film;
- Investono la struttura dell'archivio esponendolo, perché il visitatore è coinvolto in un percorso della memoria che parte, ancor più che dal film o dal fotografo, dal materiale custodito presso l'Archivio Enrico Appetito.

⁴⁴ Cfr. *infra*, IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto. «Si può dire che l'archivio sia nato da solo». *Colloquio con Tiziana Appetito*, cit.

⁴⁵ Dominique Païni, *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Crisnée, Ed. Yellow Now, 1992, pp. 47-48. Da un testo di: Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, scritti di Henri Langlois, testi riuniti e presentati da Jean Narboni, Parigi, Cahiers du cinéma, Cinémathèque française, Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1986.

⁴⁶ Dominique Païni, *Conserver, montrer*, cit., p. 58.

Il fruitore della mostra allo spazio BASE conserva nell'osservazione delle *reliquie* della pellicola cinematografica un parziale statuto di spettatore filmico. Il ritorno del *flâneur* supposto da Dominique Païni descrive un cinema installato nello spazio in cui è possibile eludere la cattività della sala permettendo al visitatore di creare il proprio *percorso del film*⁴⁷. Con lo scatto di scena questo processo è duplice, perché la fotografia già sfuggiva all'«*oubli incessant*» del film grazie alla sua *fissità*⁴⁸. Nell'esposizione all'interno del nuovo contesto, la sala museale o della galleria, modifica allora doppiamente la proiezione della sala cinematografica: i frammenti sono collocati nello spazio a favore di un visitatore che può attardarsi nell'osservazione della singola immagine. La mostra di Milano offre la distribuzione nel luogo fisico di esposizione non soltanto di *L'avventura* e *Il deserto rosso*, ma dell'Archivio Appetito stesso. Il *flâneur* vaga tra gli elementi del fondo conservativo, i quali rappresentano per lui al contempo cimeli del film, documenti storici, opere autonome e frammenti del dispositivo archivistico.

Bisogna sottolineare la collocazione delle stampe: sono state poste nei pannelli espositivi in successione lineare e molto ravvicinate, quasi a ricreare la sovrapposizione dei fotogrammi nella proiezione cinematografica oppure la struttura di un fumetto o cineromanzo, giocando quindi sulla produzione di una nuova narrazione⁴⁹.

La mostra di fotografia di scena attiva pertanto istanze molteplici: *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, in particolare, entra a pieno nel regime della rilocalizzazione del cinema, coinvolgendo una vasta gamma di questioni.



Figg. 8a, 8b Fotografie alla mostra presso BASE Milano *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964* fornite da Tiziana Appetito e pubblicate sulla pagina Facebook dell'Archivio Enrico Appetito

⁴⁷ Cfr. Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Parigi, Cahiers du cinéma, 2002, pp. 65-78.

⁴⁸ Citazione «oubli incessant»: ivi, p. 78. Sul tema della definizione e delle ambiguità della *fissità* della fotografia di scena si veda il capitolo 1.

⁴⁹ Si vedano le fotografie realizzate alla mostra, fornite dall'Archivio Enrico Appetito, figg. 75a, 75b e v. *Volume II. I documenti*, C.67.

Infine, l'unica opera *altra* con cui si relaziona la fotografia di scena nella mostra di Milano è *Return to white EYELAND (dall'oltreCinema)*: la planimetria del progetto mostra la sistemazione di questo Ciclorama al centro della mostra⁵⁰. Emiliano Montanari ha prodotto in collaborazione con Enrico Ghezzi un'installazione che situa nello spazio e combina tra loro *Inserito girato a Lisca Bianca* di Antonioni e *Falsiritorni* di Ghezzi⁵¹. I lavori inseriti da Montanari risultano un'«operazione di archeologia del set» che, proprio come la fotografia di scena, produce narrazioni sulla soglia del film⁵².

Il progetto si potrebbe definire una fotografia di scena in movimento, oppure un'indagine pura su un set ormai estinto. Il Ciclorama è allora efficacemente inserito all'interno dell'esposizione di BASE e apre la strada alle domande sulla fruizione di domani della fotografia di scena: ora collocata nello spazio espositivo, sia per parlare del film sia come opera autonoma, potrebbe essere installata in opere in movimento o posizionata all'interno di nuovi esperimenti artistici ed espositivi. Più ampiamente, il rapporto tra *Return to white EYELAND* e lo scatto del set introdotto nella mostra evoca l'idea di «archivio di beni comuni», che qui si offre come esperienza di fruizione ambigua, sulla soglia dell'esperienza cinematografica. Accomuna quindi installazione e serie di scena un'identità sempre soggetta a contaminazione, un'ambivalenza che risponde a un cinema contemporaneo costituito da un dispositivo aperto, capace di conservare il suo statuto continuando a reinventarsi⁵³.

In conclusione, i set di Antonioni risultano il territorio ideale per una ricerca sulla fotografia di scena, come esemplare è il suo rapporto con la fotografia; inoltre, l'incursione nell'Archivio Enrico Appetito e, in particolare, l'osservazione della serie di *L'avventura* permettono di osservare le dinamiche paradigmatiche che coinvolgono la fotografia dagli anni Cinquanta e Sessanta ad oggi. La tesi, oltre alle piste d'indagine dell'aspetto storico, spera quindi di aver sollevato anche questioni di ordine teorico che coinvolgono la fotografia di scena del periodo e la sua fruizione contemporanea.

⁵⁰ V. fig. 2.

⁵¹ Oltre a: *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, pieghevole della mostra, cit., si veda: Enrico Ghezzi, *Cinema in fuga*, incontro a cura di Claudio Panella, 15 dicembre 2017, <https://www.filmidee.it/2017/12/cinema-in-fuga/>.

⁵² La citazione «operazione di archeologia del set»: da *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, pieghevole della mostra, cit.

⁵³ Cfr. Francesco Casetti, *La Galassia Lumière*, cit.

Bibliografia

Bibliografia generale

AA.VV., *Lo spazio visivo della città: "urbanistica e cinematografo"*, atti del XVI Convegno Internazionale Artisti, Critici e studiosi d'arte (Verucchio, 1967), Bologna Cappelli Editore, 1969

AA.VV., *Speciale Teatro e fotografia. L'eternità e l'attimo nella foto di scena*, «Il dramma», n. 1-2, gennaio-febbraio 1982

AA.VV., *Raymond Voinquel. Les acteurs du rêve*, fotografie di Voinquel Raymond, Parigi, Ed. du patrimoine, Seuil, 1997

AA.VV., *Album Mondadori 1907/2007*, Milano, A. Mondadori, 2007

AA.VV., *Io sono il fotografo: Blow-up e la fotografia*, Roma, Contrasto, 2018

Adams Ansel, con la collaborazione di Baker Robert, *The camera*, Boston, Little, Brown and company, 1980 (trad. it. di M. Marinucci, *La fotocamera*, Bologna, Zanichelli, 1989)

Agamben Giorgio, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma 2006

Agus Massimo, Chiarelli Cosimo (a cura di), *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, atti della giornata di studi (San Miniato, 2006), Corazzano, Titivillus, 2007

Ambrose Timothy, Paine Crispin, *Museum Basics*, Londra, Routledge, 1993

Antonioni Michelangelo, *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964

Antonioni Michelangelo, *L'avventura*, introduzione di Chiaretti Tommaso, collana a cura di Renzi Renzo, Bologna, Cappelli, 1977 (prima edizione: Bologna, Cappelli, 1960)

Antonioni Michelangelo, *Il deserto rosso*, a cura di Carlo Di Carlo, Bologna, Cappelli, 1978

Antonioni Michelangelo, *Sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2004

Antonioni Michelangelo, *Fare un film per me è vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2009

Antonutti Isabelle, *Cino Del Duca. Un editore tra Italia e Francia*, Milano, FrancoAngeli, 2015

Appetito Fabio, *Enrico Appetito: attimi in scena*, tesi di laurea magistrale del corso di Storia dell'arte, relatrice Ilaria Schiaffini, Università Sapienza di Roma, 2017/2018

Arcangeli Francesco, *Giorgio Morandi*, stesura originaria inedita, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

Arnheim Rudolf, *Sulla natura della fotografia*, «Rivista di storia e critica della fotografia», n.2, anno II, 1981

Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, *L'Esthétique du film*, Nathan, Parigi, 1983 (trad. it. di D. Buzzolan, *Estetica del film*, Lindau, Torino, 1995)

Aumont Jacques, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Tolosa, Segquier, 1989 (trad. it. di D. Orati, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991)

Aumont Jacques, *Que reste-t-il du cinéma?*, Parigi, Vrin, 2012

Autelitano Alice (a cura di), *The cinematic experience: film, contemporary art, museum = film, arte contemporanea, museo*, Pasian di Prato, Campanotto, 2010

Avedon Richard (fotografie di) et al., *Performance*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 2008

Bacqué Bertrand, Neyrat Cyril, Schulmann Clara, Terrier Hermann Véronique, *Jeux sérieux: cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Ginevra, Haute école d'art et de design-Genève, 2015

Baker George, *Photography's Expanded Field*, «October», n. 114, 2005

Baldacci Cristina, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016

Balestriere Giorgio, *Angelo Rizzoli. Zio d'America d'Ischia*, Ischia, Imagaenaria, 2005

Balmer Cristina, Erenstein Cristina, Molinari Cesare (a cura di), *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network*, atti dei convegni (Mainz, 22-26 luglio 1998, Wassenaar, 21-25 luglio 1999, Poggio a Caiano, 20-23 luglio 2000), Roma, Bulzoni, 2002

Barra Luca, Bonini Tiziano, Splendore Sergio (a cura di), *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, Milano, Unicopli, 2016

Barral Jean, Benayoun Robert, *Cannes 1960. Le festival de L'aventure*, «Positif», n. 35, luglio-agosto 1960

Barthes Roland, *Le Mythe, aujourd'hui*, in Id., *Mythologies*, Parigi, Seuil, 1957 (trad. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974)

Barthes Roland, *Caro Antonioni*, discorso tenuto a Bologna in occasione del premio conferito dal Comune, poi pubblicato in «Cahiers du cinéma», n° 311, maggio 1980

Barthes Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Parigi, Gallimard, 1980 (trad. it. Di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, 2003)

Barthes Roland, *L'obvie et l'obtus*, Parigi, Seuil, 1982 (trad. it. di vari, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 2001)

Barthes Roland, *Sul cinema*, a cura di Sergio Toffetti, Genova, Il melangolo, 1997

Basso Fossali Pierluigi, Dondero Maria Giulia, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006

Baudrillard Jean, *De la séduction*, Parigi, Galilée, 1979 (trad. it. di P. Lalli, *Della seduzione*, Cappelli, Bologna, 1980)

Baudry Jean-Louis, *L'effet cinema*, Parigi, Albatros, 1978

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Parigi, Les éditions du Cerf, 1985 (trad. it. di A. Aprà, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999)

Bell Melanie, *Film Criticism as "Women's Work": the Gendered Economy of Film Criticism in Britain, 1945-65*, «Historical Journal Of Film Radio and Television» vol. 31, issue 2, giugno 2011

Bellour Raymond, *L'analyse du film*, Parigi, Albatros, 1979

Bellour Raymond, *L'Entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Parigi, La Différence, 1990 (trad. di V. Costantino e A. Lissoni, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007)

Bellour Raymond, *La querelle des dispositifs. Cinéma – Installations, Expositions*. Parigi, POL, 2012

Bergala Alain (a cura di), *Cahiers du cinéma: spécial photos de film*, Parigi, Ed. de l'Etoile. «Cahiers du cinéma. Hors série 2», 1978

Bergala Alain (a cura di), *Magnum Cinema. Photographs from 50 Years of Movie-making*, Londra, Phaidon, 1995

Bernardi Sandro, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994

Bernardi Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002

Bernardi Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. 9. 1954/1959*, Vol. IX, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2004

Bernardini Aldo (a cura di), *Fotografando il set. Speciale*, «Segnocinema», n. 16, gennaio 1985

Bernardo Mario, *L'immagine filmata. Manuale di ripresa cinematografica*, Roma, NIS, 1987

Bertelli Giovanna, *Divi e paparazzi. La dolce vita di Fellini*, Recco, Le mani, 2009

Bertetto Paolo, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Studi Bompiani, 2007

Bertetto Paolo (a cura di) *Storia del cinema italiano, vol. 1., Dal 1895 a oggi. Uno sguardo d'insieme*, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2011

Bertetto Paolo (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2014

Bertetto Paolo (a cura di), *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2016

Bickerton Emilie, *Brève histoire des Cahiers du cinéma*, Parigi, Les Prairies ordinaires, 2012

Bishop Claire, *Radical museology, or, what's "contemporary" in museums of contemporary art?*, con illustrazioni di Dan Perjovschi, Londra, Koenig, 2013 (trad. di N. Poo, *Museologia radicale, ovvero, Cos'è contemporaneo nei musei di arte contemporanea?*, Monza, Johan & Levi, 2017)

Bolognesi Kitty, Calvenzi Giovanna (a cura di), *Federico Patellani. Fotografie e cinema 1943-1960*, Prato, Comune di Prato-Archivio Fotografico Toscano, 2005

Bonfiglio-Dosio Giorgetta, *Primi passi nel mondo degli archivi. Temi e testi per la formazione archivistica di primo livello*, 3° ed. riv. e ampliata, Padova, CLEUP, 2007

Bonitzer Pascal, *Le champ aveugle*, Paris, Gellimard-Cahiers du cinéma, 1982

Bonitzer Pascal, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Parigi, Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile, 1985

Borhan Pierre (testi di), Corbeau Roger (fotografie di), *Corbeau: l'oeil noir du cinéma français*, fotografie di Roger Corbeau, Parigi, Éditions Assouline, 1995

Boschi Alberto, Casadio Gianfranco, Achilli Alberto (a cura di), *Le sonorità del visibile: immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, atti del convegno (Ravenna, 1999), Ravenna, Longo, 1999

Boschi Alberto, Di Chiara Francesco (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Milano, Il Castoro, 2015

Bourdieu Pierre (a cura di), *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Parigi, Ed. de Minuit, 1965 (trad. di M. Buonanno, *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 2004)

Brown Blain, *Cinematography*, Burlington, Elsevier Science, 2002 (trad. it. di R. Cruciani, *La fotografia nel film. Vol. I-II*, Roma, Dino Audino Editore, 2004)

Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano, voll. III-IV*, Roma, Editori Riuniti, 1993

Brunette Peter, *The films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998

Burch Noël, *Praxis du cinéma*, Parigi, Gallimard, 1969 (trad. it. di C. Bragaglia, *Prassi del cinema*, Milano, Il Castoro, 2000)

Burgin Victor, *The Remembered Film*, Londra, Reaktion Books, 2006

Busni Simona, *Michelangelo Antonioni. L'alienista scettico*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2019

Calabrese Omar, *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori Università, 2006

Calabretto Roberto, *Antonioni e la musica*, Venezia, Marsilio, 2012

Camilli Michela, *Ivo Meldolesi e il mestiere del fotoreporter d'agenzia nel secondo dopoguerra*, «Quaderni del CSCI», Barcellona, Istituto Italiano di Cultura, n. 13, novembre 2017

Campan Véronique (a cura di), *La projection*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014

Campany David (a cura di), *The Cinematic*, Londra-Cambridge, Whitechapel-The MIT Press, 2007

Campany David, *From Ecstasy to Agony: the Fashion Shoot in Cinema*, «Aperture», primavera 2008

Campany David, *Photography and Cinema*, Londra, Reaktion Books, 2008

Campany David, *John Stezaker. Film Still*, Londra, Ridinghouse, 2011

Campany David, *Così presente, così invisibile*, Milano, Contrasto, 2018

Cantore Francesca, Minuz Andrea, *Il pubblico del film d'autore nell'Italia degli anni Sessanta. Uno studio delle strategie di comunicazione della Cineriz*, «Cinema e Storia», n. I, 2018, *Storia e storie delle audience in era globale* a cura di Fanchi Mariagrazia, Garofalo Damiano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018

Caraffa Costanza, *Photo archives and the photographic memory of art history*, Monaco, Deutscher Kunstverlag, 2011

Caraffa Costanza, Serena Tiziana (a cura di), *Gli archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 106, 2012

Cardone Lucia, *L'immagine sconosciuta. Manifesti, locandine e fotobuste del melodramma popolare italiano degli anni Cinquanta*, «Bianco e nero», n. 547, inverno 2003

Cardone Lucia, Lischi Sandra (a cura di), *Sguardi differenti, Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, ETS, 2014

Casetti Francesco, *I bordi dell'immagine*, «Versus», n. 29, 1981

Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Milano, ETAS, 1990

Casetti Francesco, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, «Fata Morgana», n. 4, 2008

Casetti Francesco, *La visibilità del mondo, ovvero come il cinema classico ha organizzato lo sguardo*, in Casetti Francesco, Colombo Fausto, Fumagalli Armando (a cura di), *La realtà dell'immaginario. I media tra semiotica e sociologia*, Milano, V&P università, 2003

Casetti Francesco (a cura di), *Relocation*, «Cinéma&Cie», n. 11, autunno 2008

Casetti Francesco, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015

Castronovo Valerio (a cura di), *Album italiano. Dalla ricostruzione al miracolo economico*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2001

Castronovo Valerio, *1960. Il Miracolo Economico*, in AA.VV., *Novecento italiano*, Roma, Bari, Laterza, 2011

Cataldo Lucia, Paraventi Marta, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007

Cavallotti Diego, Lotti Denis, Mariani Andrea (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Milano, Meltemi, 2021

Celati Gianni, *La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa* (da «Cinema & Cinema», giugno 1987), pubblicato in Sironi Marco, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia, 2004

Chatman Seymour, Fink Guido, *L'avventura*, New Brunswick, Londra, Rutgers University Press, 1980

Chatman Seymour, *Michelangelo Antonioni or, the surface of the world*, Oakland, University of California Press, 1985

Chatman Seymour, Duncan Paul (a cura di), *Michelangelo Antonioni: l'indagine, 1912-2007*, Köln, Taschen, 2008

Chiarini Alessandra, *Still/Moving Images. Il rapporto dialettico tra cinema e fotografia nelle pratiche artistiche contemporanee* tesi di dottorato in Cinema, musica e teatro, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2015

Chion Michel, *Le cinéma et ses métiers*, Parigi, Bordas, 1990 (trad. it. *I mestieri del cinema. Dai capolavori del muto ai giorni nostri, tutte le professioni che realizzano la magia del cinema*, Santhià, Grafica santhiatese, 1999)

Cholodenko Alan, *Still photography?*, «Afterimage», Vol. 32, n. 5, marzo/aprile 2005

Cinelli Barbara, Serena Tiziana (a cura di), *Arte e fotografia nell'epoca dei rotocalchi. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, «Studi di Memofonte», n. 11, 2013

Cinelli Barbara, Fergonzi Flavio, Messina Maria Grazia, Negri Antonello (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori, 2013

Cirifino Fabio, Giardina Papa Elisa, Rosa Paolo (a cura di), *Musei di narrazione: percorsi interattivi e affreschi multimediali*. Studio azzurro, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011

Civirani Osvaldo, *Un fotografo a Cinecittà*, Roma, Gremese Editore, 1995

Clarke Graham, *The photograph*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1997 (trad. it. di B. Del Mercato, *La fotografia: una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi, 2009)

Codeluppi Vanni, *Il divismo. Cinema, televisione, web*, Roma, Carocci, 2017

Coglitore Roberta (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, Duepunti, 2008

Colombo Fausto, Eugeni Ruggero (a cura di), *Il prodotto culturale: teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma, Carocci, 2001

Consiglio Stefano, Ferzetti Fabio (a cura di), *La bottega della luce. I direttori della fotografia*, Milano, Ubulibri, 1983

Contino Vittorugo, *Ezra Pound in Italy. From the Pisan cantos. Spots & dots*, Venezia, G. Ivancich, 1970

Contino Vittorugo, *Pound flash back*, Roma, Bruni, 1992

Costa Antonio, *Grafici e cartellonisti*, in De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano 10: 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2001

Costa Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002

Costa Antonio, *Federico Fellini. La dolce vita*, Torino, Lindau, 2010

Cosulich Callisto, *La nuova distribuzione di qualità*, in De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano 10: 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2001

Crainz Guido, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli, 1996

Criscenti Luca, D'Autilia Gabriele, De Luna Giovanni, (a cura di), *L'Italia del Novecento: le fotografie e la storia II. La società in posa*, Torino, Einaudi, 2006

Cucco Marco, Di Chiara Francesco (a cura di), *I "media industry studies" in Italia: nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», annata III, n. 5, 2019

Cuccu Lorenzo, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni, 1973

Cuccu Lorenzo, *Antonioni: il discorso dello sguardo e altri saggi*, ETS, Pisa, 1997

D'Amico Tano, Dondero Mario (a cura di), *Claudio Bassi. Quaderno fotografico*, Bergamo, Galleria Ceribelli, Lubrina Editore, 2014

D'Autilia Gabriele, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Mondadori, 2005

D'Autilia Gabriele, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012

De Béchade Chantal, *Entretien avec Alain Venisse, photographe de plateau*, «La revue du cinéma», n. 401, gennaio 1985

De Baecque Antoine, *Histoire d'une revue*, Parigi, Cahiers du cinéma, 1991

De Berti Raffaele, Rossi Marina, *Cinema e cultura popolare: i rotocalchi illustrati*, in Francesco Casetti, Raffaele De Berti (a cura di), *Il cinema a Milano tra le due guerre*, monografici di «Comunicazioni Sociali», nn. 3-4, Milano, Vita e pensiero, 1988

De Berti Raffaele, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e pensiero, 2000

De Berti Raffaele, Piazzoni Irene (a cura di), *Il fotogiornalismo negli anni settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, Milano, Silvana Editoriale, 2020

De Bonis Maurizio G., Youdovich Orith, *Cosa devo guardare. Riflessioni critiche e fotografiche sui paesaggi di Michelangelo Antonioni*, Roma, Postcart, 2012

De Gaetano Domenico, Prono Franco, Rassu Nello (a cura di), *Dietro la cinepresa. Dieci conversazioni sui mestieri del cinema*, Torino, Lindau, 2007

De Rosa Miriam, *Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience*, «Cinéma & Cie. International Film Studies Journal», n. 19, 2012

De Rosa Miriam, Hediger Vinzel, *Post-what? Post-when? Thinking Moving Images Beyond the Post-medium/Post-cinema Condition*, «Cinéma&Cie», vol. XVI, n. 26/27, primavera/autunno 2016, Milano, Mimesis International, 2017

De Sanctis Pierpaolo, *Ricezioni espanse. Il film e le sue cornici*, tesi di dottorato, tutor: Stefania Parigi, Università degli studi di Roma Tre, 2008

De Valck Marijke, Hagener Malte, *Cinephilia: movies love and memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005

De Vincenti Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993

De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano 10: 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2001

De Vincenti Giorgio, *Il cinema italiano e i «Cahiers du Cinéma»*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano 10: 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2001

Deleuze Gilles, *L'immagine-mouvement*, Parigi, Les éditions de minuit, 1983, p. 22 (trad. it. J.P. Manganaro, *L'immagine in movimento*, Milano, Ubulibri, 1984).

Deleuze Gilles, *L'immagine-tempo. Cinéma 2*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1985 (trad.it. di Liliana Rampello, *L'immagine-tempo*, Torino Einaudi, 2017)

Dell'Arte Salvo, *Fotografia e diritto*, introduzione del prof. Tito Ballarino, Assago, UTET giuridica, 2015

Dell'Aversana Fabio (a cura di), *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, Ariccia, Aracne, 2015

Della Torre Roberto, *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano (1895-1930)*, Milano, EDUCatt, 2014

Delli Colli Laura, *Fare cinema*, Roma, Gremese, 1985

Delli Colli Laura, *Monica Vitti*, filmografia e ricerche di Lancia Enrico, Roma, Gremese, 1987

Derqui Angelo, *Rolle: guida-catalogo delle fotocamere biottica reflex e degli accessori*, Fusignano, Grelli fotografia, 1991

Di Carlo Carlo, *Michelangelo Antonioni*, Roma, Bianco e nero, 1964

Di Carlo Carlo, *L'oeuvre de Michelangelo Antonioni*, Roma, Ente autonomo di gestione per il cinema, 1992

Di Carlo Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro, 2002

Di Carlo Carlo (a cura di), *Michelangelo Antonioni, documentalista*, Barcellona-Bilbao, Daniela Aronica-ZINEBI 52, 2010

Di Carlo Carlo (a cura di), *Il mio Antonioni*, testi di Michelangelo Antonioni, Bologna, Roma, Cineteca di Bologna, Istituto Luce Cinecittà, 2018

Di Chiara Francesco, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Torino, Lindau, 2013

Di Chiara Francesco, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021

Di Marino Bruno, *Ai margini della finzione. Per un'analisi dei titoli di testa e di coda*, in «Bianco & nero», n. 1/2, gennaio 2000

Di Marino Bruno, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009

Doniol-Valcroze Jacques, *Le facteur rhésus et le nouveau cinéma*, «Cahiers du cinéma», n. 113, novembre 1960

Domarchi Jean, *Cannes 1960*, «Cahiers du cinéma», n. 108, giugno 1960

Dragone Piergiorgio (a cura di), *Arturo Ghergo. Ritratti*, Editphoto, Milano, 1978

Dubois Philippe, *L'atto fotografico*, Urbino, Quattro venti, 1996

Dubois Philippe, *Un "effet cinéma" dans l'art contemporain*, «Cinéma & Cie. International Film Studies Journal», n. 8, 2006

Dubois Philippe, Monvoisin Frédéric, Biserna Elena (a cura di), *Extended Cinema. Le Cinéma gagne du terrain*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2010

Eco Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962

Eco Umberto, *Sugli specchi* in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985

Edwards Elizabeth, Hart Janice (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, Londra, New York, Routledge, 2004

Edwards Elizabeth, Morton Christopher, *Photography, anthropology and history: expanding the frame*, Farnham, Ashgate, 2009

Eugeni Ruggero, *Film, sapere e società*, Milano, Vita e Pensiero, 1999

Eugeni Ruggero, *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, 3. ed. aggiornata, Milano, I.S.U. Università cattolica, 2004

Eugeni Ruggero et al., *Semiotica e fotografia 2*, Urbino, Università di Urbino Carlo Bo, 2007

Faeta Francesco, Fragapane Giacomo Daniele (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, atti del convegno SISF (Noto, 2010), Messina, Norisco, 2013

Faldini Franca, Fofi Goffredo (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981

Fallaci Oriana, *Intervista col mito*, Milano, Rizzoli, 2010

Farinotti Luisella, Grespi Barbara, Le Maître Barbara (a cura di), *Overlapping images. Between cinema and photography*, «Cinéma&Cie», vol. XV, n. 25, autunno 2015, Milano, Mimesis International, 2016

Federici Francesco, *I nuovi stati delle immagini. Esporre il cinema, esporre le immagini in movimento*, tesi di dottorato in Studi audiovisivi, relatori: Dubois Philippe, Harris Neil, Università di Udine, 2013-2014

Federici Francesco, *Cinema esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, Udine, Forum, 2017

Federici Francesco, *Frammenti di cinema. Archivi e museografie d'artista*, Pisa, ETS, 2018

Fidotta Giuseppe, Mariani Andrea, *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Milano, Meltemi, 2018

Finestauri Elio, *Il cinema tra tecnica e critica*, prefazione di Wladimiro Settimelli, Roma, Magma, 1975

Fisicaro Emanuele, *Diritto cinematografico*, Milano, Giuffrè editore, 2006

Floch Jean-Marie, *Forme dell'impronta: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*, Milano, Meltemi, 2018

Forgacs David, Gundle Stephen, *Mass culture and italian society from fascism to the cold war*, Bloomington, Indiana University Press, 2007 (trad. it. di M.L. Bassi, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, Il mulino, 2007)

Forget Dominique (a cura di), *La photographie de plateau au cinéma*, Gesnes-le-Gandelin, Chat noir impressions, 1995

Foster Hal, *An Archival Impulse*, «October», Vol. 110, autunno 2004

Franchi Mariagrazia, Villa Federica, *Sapere sociale, cinema e produzione di nuovi immaginari*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Venezia-Roma, Marsilio-Centro sperimentale di cinematografia, 2011

Freund Gisèle, *Photographie et société*, Parigi, Éditions du Seuil, 1974 (trad. it. di L. Lovisetti Fua, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi Editore, 1976)

Frongia Antonello, Guerrieri William (a cura di), *Red desert now! The legacy of Antonioni in contemporary Italian photography*, Rubiera, Linea di confine, 2017

Furini Glenda, *La fotografia come fonte per lo studio della storia dell'industria cinematografica italiana. Il caso dell'archivio Rodrigo Pais*, «L'avventura», Fascicolo 2, Luglio-Dicembre 2020

Galassi Peter, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989

Galis Mathilde, *La Photographie de plateau en France. Qu'est-ce que la photographie de plateau aujourd'hui?*, mémoire de fin d'études et de recherche appliquée (tesi finale), relatore: Pascal Martin, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2014

Gambetta Guido, Mirabella Salvatore (a cura di), *Pais del cinema: gli anni d'oro del cinema italiano nel racconto per immagini di un grande fotografo*, Bertinoro, CeUB, 2014

Gandini Leonardo, *Il film noir americano*, Torino, Lindau, 2001

Gardies André, *L'espace au cinéma*, Parigi, Méridien Klincksieck, 1993

Gariglio Luigi, *Il corpo delle donne nelle notizie: 1945-1955. L'erotizzazione visiva nell'informazione italiana*, «Studi culturali», n. 3, 2013

Garner Philippe, Mellor David Allan, *Antonioni's Blow-up*, Göttingen, Steidl, 2010

Genette Gérard, *Palinsesti*, Einaudi, Torino, 1997

Genette Gérard, *Introduction a l'architexte*, Parigi, Seuil, 1979 (trad. it. di A. Marchi, Introduzione all'architetto, Parma, Pratiche, 1981)

Genette Gérard, *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987 (trad. it. di C.M. Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989)

Giacci Vittorio (a cura di), *L'avventura, ovvero l'isola che c'è*, Lipari, Edizioni del Centro Studi, 2000

Giacci Vittorio, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estatico*, Roma-Busto Arsizio, Fondazione Centro sperimentale di cinematografia-Associazione B.A. Film Factory, 2008

Gilardi Ando, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976

Giovenco Stefania, *Il cinefotoromanzo in Italia e in Francia negli anni Cinquanta e Sessanta*, tesi di dottorato in Studi audiovisivi, Tutor: Leonardo Quaresima, Università di Udine, 2010

Goodnough Robert, *Pollock Paints a Picture*, «Art News», vol. 50, maggio 1951

Gorgolini Luca, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Milano-Torino, Mondadori, 2013

Green David, Lowry Joanna (a cura di), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, Photoworks/Photoforum, 2006

Grespi Barbara, *La fotografia di scena e il dopoguerra italiano*, «Quaderni del CSCI», Barcellona, Istituto Italiano di Cultura, n. 13, novembre 2017

Grespi Barbara, *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Milano, Meltemi, 2019

Guadagnini Walter (a cura di), *La Fotografia. Dalla Stampa al Museo 1941-1980*, vol. 3, Milano, Skira, 2013

Guadagnini Walter, Zanot Francesco (a cura di), *Paparazzi. Fotografi e divi dalla dolce vita a oggi*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2017

Guardenti Renzo (a cura di), *Teatro e iconografia: un dossier*, in Id. (a cura di), *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma, Bulzoni, 2008

Guerra Michele, Martin Sara, *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Edizioni Diabasis, 2019

Guerra Michele, Martin Sara (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, Bologna, il Mulino, 2020

Guerri Alberto, *I nuovi direttori della fotografia*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano 10: 1960-1964*, Venezia, Marsilio, 2001

Guerri Alberto, *Gli operatori italiani*, in Caldiron Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano 5: 1934-1939*, Venezia, Marsilio, 2006

Guerri Maurizio, Parisi Francesco, *Filosofia della fotografia*, Milano, Raffaello Cortina, 2013

Guido Laurent, Lugon Olivier (a cura di), *Between still and moving images*, New Barnet, John Libbey, 2012

Gundle Stephen, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Londra, Yale University, 2007

Gundle Stephen, 'We Have Everything to Learn from the Americans': *Film Promotion, Product Placement and Consumer Culture in Italy, 1945-1965*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 40, n. 1, 2020

Heathcote Christopher, *When Antonioni met Rothko*, «Quadrant», gennaio-febbraio 2012

Hediger Vinzenz, Le Maître Barbara, Noordegraaf Julia, G. Saba Cosetta (a cura di), *Preserving and exhibiting media art: challenges and perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013

Heering Walther, *Il libro Rolleiflex. Compendio per la Rolleiflex e la Rolleicord*, trad. it di Volpicelli Moneta, Seebruck am Chiemsee, Heering, 1953

Hershberger Andrew E. (a cura di), *Photographic theory. An historical anthology*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2014

Hill Sarah Patricia, Minghelli Giuliana (a cura di), *Stillness in Motion. Italy, Photography and the Meanings of Modernity*, Toronto, Toronto University Press, 2014

Huba-Mylek Juliette, *Photographies de films. Reliques visuelles du cinéma français des années 1960*, Parigi, Cinémathèque française, 2017

Huba-Mylek Juliette, *Les images des photographes de films du cinéma française 1958-1968*, tesi di master II in Études cinématographiques, relatori: Frédérique Berthet, Emmanuelle André, Université Paris 7 Denis Diderot, 2018

Huhtamo Erkki, Parikka Jussi (a cura di), *Media archaeology. Approaches, applications, and implications*, Berkeley, University of California Press, 2011

Jandelli Cristina, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007

Joly Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Parigi, Nathan, 1993 (trad. it. di D. Buzzolan, *Introduzione all'analisi dell'immagine*, Torino, Lindau, 1999)

Keathley Christian, *Cinephilia and history, or, The wind in the trees*, Bloomington, Indiana University Press, 2006

Keating Patrick, *From the Portrait to the Close-up: Gender and Technology in Still Photography and Hollywood Cinematography* Author(s), «Cinema Journal», vol. 45, n. 3, primavera 2006

Keating Patrick, *Artifice and Atmosphere: The Visual Culture of Hollywood Glamour Photography, 1930–1935*, «Film History», Vol. 29, n. 3, autunno 2017

Kezich Tullio, Alessandra Levantesi, *Dino. De Laurentiis, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2001

Kezich Tullio, *Federico: Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002

King Barry, *Articulating Stardom*, «Screen», vol. 26, n.5, settembre-ottobre 1985

Kobal John (a cura di), *Hollywood glamor portrait. 145 photos of stars 1926-1949*, New York, Dover publications, 1976

Kobal John (a cura di), *George Hurrell. Hollywood glamour portraits*, Monaco, Schirmer Art Books, 1993

Kracauer Siegfried, *Die Photographie*, «Frankfurter Zeitung», 28 ottobre 1927 (trad. it. di M.G. Almirante Pappalardo, F. Maione, *La fotografia*, in Id., *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982)

Krauss Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990 (edizione italiana a cura di Elio Grazioli, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996)

La Polla Franco, *Fenomenologia del making of*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», n. 1, 2003

Lallier C., *Zucca, photographe de plateau*, «Le photographe», n. 1384, luglio/agosto 1981

Landau Ellen G., *Jackson Pollock*, Londra, Thames and Hudson, 1989

Langlois Henri, *Trois cents ans de cinéma*, scritti di Henri Langlois, testi riuniti e presentati da Narboni Jean, Parigi, Cahiers du cinéma-Cinémathèque française-Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1986

Laufer Danièle (a cura di), *Raymond Voinquel. Photographies 1930-1988*, Parigi, Nathan, 1988

Laura Ernesto G., *Cannes '60: crisi dei valori umani*, «Bianco e Nero», nn. 5-6, maggio-giugno 1960

Le Maître Barbara, *Photographe de plateau: un métier en mutation*, Mémoire de maîtrise en Cinéma, directeur de thèse: Pierre Jenn, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 1994

Le Maître Barbara, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes 2004

Le Maître Barbara, *Le photographe du film, une histoire de décentrement*, in Laurent Creton, Michael Palmer, Jean-Pierre Sarrazac (a cura di), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005

Le Maître Barbara, Verraes Jennifer (a cura di), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2013

Lenman Robin (a cura di), *The Oxford companion to the photograph*, Oxford, Oxford University Press, 2005 (edizione italiana a cura di Gabriele D'Autilia, *Dizionario della fotografia*, Torino, Einaudi, 2008)

Leonardi Andrea, Cova Alberto, *Il Novecento Economico Italiano. Dalla grande guerra al Miracolo Economico*, Bologna, Monduzzi Editore, 1997

Leonardi Nicoletta, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Milano, Postmedia, 2013

Leonardi Nicoletta, Natale Simone (a cura di), *Photography and Other Media in the Nineteenth Century*, State College, Pennsylvania State University Presse, 2018

Loiseleux Jacques, *La luce nel cinema*, trad. di E. Mugellini, Torino, Lindau, 2007

Lombardo Mario, Pignatelli Fabrizio, *La stampa periodica in Italia. Mezzo Secolo di riviste illustrate*, Roma, Editori Riuniti, 1985

Lombardi Vallauri Saverio, *L'apparecchio professionale a banco ottico*, Roma, Nuova Arnica Editrice, 2001

Longari Elisabetta, *I Plurimi di Emilio Vedova. Un'esperienza singolare*, «Ricerche di S/Confine», vol. III, n. 1, 2012

Maddalena Enrico, *Il manuale completo di fotografia. Dalla tecnica al linguaggio fotografico*, Milano, U. Hoepli, 2012

Magistà Aurelio, *Dolce vita gossip: star, amori, mondanità e kolossal negli anni d'oro di Cinecittà*, Milano, Mondadori, 2007

Mambelli Francesca, *Bene, documento, fonte. La fotografia negli archivi fotografici degli storici dell'arte*, «Intrecci d'arte dossier», n. 4, 2018

Mandelli Elisa, *Esporre la memoria. Film e audiovisivi negli allestimenti dei musei di storia tra ventesimo e ventunesimo secolo*, tesi di dottorato, tutor: Giuseppe Barbieri, Università Ca' Foscari Venezia, 2015

Mandelli Elisa, Re Valentina, *Le belle donne ci piacciono. E come! Cinema nuovo, cultura comunista e modelli di mascolinità (1952-1958)*, Parma, Diabasis, 2021

Mangano Dario, *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci, 2018

Marcus Millicent, *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2002

Marra Claudio, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001

Martini Giacomo (a cura di), *Una regione piena di cinema. Michelangelo Antonioni*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2006

Mather Philippe D., *Stanley Kubrick: Photography and Film*, «Historical Journal of Film Radio and Television», vol. 26, n. 2, giugno 2006

Mather Philippe D., *Stanley Kubrick at Look Magazine: Authorship and Genre in Photojournalism and Film*, Bristol/Chicago, Intellect, 2013

Mazzi Maria Cecilia, *In viaggio con le muse. Spazi e modelli del museo*, Firenze, Edifir, 2005

McTighe Monica, *Framed spaces. Photography and memory in contemporary installation art*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2012

Mellor David Alan, "Fragments of an Unknowable Whole": Michelangelo Antonioni's *Incorporation of Contemporary Visualities in London, 1966*, «Visual Culture in Britain», n. 2, 2007

Menduni Enrico, *La fotografia*, Bologna, Il Mulino, 2008

Menduni Enrico, Marmo Lorenzo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, RomaTrE-Press, 2018

Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Parigi, Klincksieck, 1968 (trad. it. di A. Aprà e F. Ferrini, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Milano, Garzanti, 1972)

Metz Christian, *Langage et cinéma*, Parigi, Librairie Larousse, 1971 (trad. it. di A. Farassino, *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977)

Metz Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Parigi, Union générale d'éditions, 1977 (trad. it. di D. Orati, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio 1989)

Metz Christian, *Photography and Fetish*, «October», Vol. 34, autunno 1985

Micciché Lino, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995

Mitayne Hélène, “*Mettere a fuoco il cinema*”: *il ruolo della fotografia nei rotocalchi cinematografici italiani, 1927-1954*, tesi di dottorato in Storia delle arti, relatori: Stringa Nico, Re Valentina, Università Ca' Foscari Venezia, 2016

Mitchell W. J. T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Cometa Michele e Cammarata Valeria, Milano, Raffaello Cortina, 2017

Mitchell W. J. T., *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2015 (trad. it. di F. Cavaletti, *Scienza delle immagini. iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Monza, Johan & Levi, 2018)

Moholy-Nagy László, *Pittura fotografia film*, ed. a cura di Somaini Antonio, Torino, Einaudi, 2010

Montani Pietro, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010

Morello Paolo, *La fotografia in Italia: 1945-1975*, Roma, Contrasto, 2010

Morgan Michèle, Chabrol Claude, Marais Jean (testi di), Roger Corbeau (fotografie di), *Roger Corbeau, portraits de cinéma*, Parigi, Éditions du Regard, 1982.

Morgera Daniele, *Il commenda. Angelo Rizzoli, l'uomo che "inventò" un'isola*, Napoli, La Città del Sole, 2002

Morin Edgar, *Le cinéma ou L'homme imaginaire: essai d'anthropologie*, Parigi, Éditions de Minuit, 1956 (edizione italiana a cura di Casetti Francesco, *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Milano, Feltrinelli, 1982)

Morin Edgar, *Les stars*, Parigi, Seuil, 1957 (trad. it. di M. Castino, *I divi*, Milano, Garzanti, 1977)

Mormorio Diego, Verdone Mario (a cura di), *Il mestiere di fotografo*, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1985

Mormorio Diego, *Tazio Secchiaroli. Dalla dolce vita ai miti del set*, Milano, F. Motta, 1998

Mormorio Diego (a cura di), *Fellini 8½. Tazio Secchiaroli*, Milano, F. Motta, 1999

Morreale Emiliano, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Milano, Il Castoro, 2011

Morreale Emiliano, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011

Mosconi Elena, *Le frange del film: invito all'analisi del press-book*, in *Press-book*, «Quaderni della Biblioteca Luigi Chiarini», Roma, 2004

Mosconi Elena, *Segnali d'autore nel press-book cinematografico*, in Auteliano Alice, Re Valentina (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione, dal catalogo al trailer/Narrating the Film. Novelization: from the Catalogue to the Trailer*, Udine, Forum, 2006

Moure José, *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de l'évidement*, Parigi, L'Harmattan, 2001

Moure José, Roche Thierry (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Anthropologue de formes urbaines*, Parigi, Riveneuve Editions, 2014

Muzzarelli Federica, (a cura di), *Gossip. Moda e modi del voyeurismo contemporaneo*, Bologna, Bononia University Press, 2010

Nicoletto Meris, *Elio Luxardo*, «Quaderni del CSCI», Barcellona, Istituto Italiano Cultura, n. 13, 2017

Noordegraaf Julia, Saba Cosetta G., Le Maître Barbara, Hediger Vinzenz, *Strategies of display. Museum presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century visual culture*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, NAI, 2004

Novaga Arianna, *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo. Tra documento e intermedialità*, tesi di dottorato in Storia delle arti, supervisori: Maggi Angelo, Pasqualicchio Nicola, Università Ca' Foscari di Venezia, 2016

Nowell-Smith Geoffrey, *L'avventura*, Londra, British Film Institute, 1997

Olivares Alessandra, *La fotografia tra arte e scienza sociale. Arturo Ghergo, Bob Richardson, Bettina Rheims*, «INTRECCI d'Arte», n. 4, 2015

Orsini Maria (a cura di), *Michelangelo Antonioni. I film e la critica 1943-1995: un'antologia*, Roma, Bulzoni, 2002

Ortoleva Peppino, *La fotografia*, in *Il mondo contemporaneo*, vol. X, *Gli strumenti della ricerca*, La Nuova Italia, Firenze, 1983

Païni Dominique, *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Crisnée, Ed. Yellow Now, 1992

Païni Dominique, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Parigi, Cahiers du cinéma, 2002

Panofsky Erwin, *Style and Medium in the Motion Pictures* in Id., *Tre saggi sullo stile: il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di Lavin Irving, Milano, Electa, 1996

Parikka Jussi, *What is media archaeology?*, Cambridge, Malden, Polity, 2012 (trad. it. di E. Campo e S. Dotto, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, prefazione di Eugeni Ruggero, postfazione di Venturini Simone, Roma, Carocci, 2019)

Parrella Valentina, *Fotografia e museo. Prospettive critiche ed esperienze artistiche*, Roma, Aracne, 2011

Pasolini Pier Paolo, *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 1991

Pellizzari Lorenzo, *Cineromanzo. Il cinema italiano 1945-1953*, Milano, Longanesi & C., 1978

Perrine B., *Le film vendu par la photographie*, «Le photographe», n. 1435, Juin 1986

Perry Ted, Prieto René, *Michelangelo Antonioni: a guide to references and resources*, Boston, G. K. Hall, 1986

Persico Davide, *Blow-up e le forme potenziali del mondo*, Milano, Mimesis, 2020

Pethő Ágnes, *Figurations of the Photofilmic: Stillness versus Motion – Stillness in Motion*, in Cohen Brienne, Streitberger Alexander (a cura di), *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*, Leuven, Leuven University Press, 2016

Peterson Lowell, Place Janey, *Some Visual Motifs of Film Noir*, «Film Comment», gennaio-febbraio 1974

Pierotti Federico, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal technicolor ad Antonioni*, Pisa, ETS, 2016

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

Pinotti Andrea, Somaini Antonio, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016

Pitassio Francesco, *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro, 2003

Pitassio Francesco, *Distant Voices, Still Cinema? Around the Movies*, in D'Aloia Adriano, Eugeni Ruggero (a cura di), *Neurofilmology. Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, «Cinéma&Cie», vol. XIV, no. 22-23, primavera/autunno 2014, Milano, Mimesis International, 2015

Pitassio Francesco, *Il piacere del mito: Edgar Morin, Roland Barthes e la riflessione sul divismo cinematografico*, in Prevedelli Veronica (a cura di), *Forme del mito e cinema americano*, Roma, Roma TrE-Press, 2019

Pogliano Andrea, *Le immagini delle notizie. Sociologia del fotogiornalismo*, Milano, Unicopli, 2009

Prevedelli Veronica, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Bari-Roma, Laterza, 2014

Prédal René, *La photo de cinéma*, Parigi, Les Editions du Cerf, 1985

Quaresima Leonardo (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Venezia, La Biennale di Venezia-Marsilio, 1996

Ragghianti Carlo Ludovico, *Arti della visione. Vol. I Cinema*, Torino, Einaudi, 1975

Rancière Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Parigi, La Fabrique editions, 2000 (trad. it. di F. Caliri, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, DeriveApprodi, 2016)

Ranieri Nicola, *Amor Vacui. Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Chieti, Métis, 1990

Rascaroli Laura, Rhodes John David, *Antonioni. Centenary Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2011

Re Valentina, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Udine, Campanotto, 2006

Reteuna Dario, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Alessandria, Falsopiano, 2000

Roche Thierry, *Blow up: un regard anthropologique*, Crisnée, Yellow now, 2010

Rohmer Éric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Parigi, Cahiers du Cinéma, 2000

Rondolino Gianni, *Dizionario del cinema italiano 1945-1969*, Torino, Einaudi, 1969

Rosenbaum Jonathan, *Goodbye cinema. Hello cinephilia. Film culture in transition*, Chicago/Londra, The University Chicago Press, 2010

Røssaak Eivind (a cura di), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011

Russo Antonella, *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011

Rutman Rudolphe, *Photographes de plateau*, «Les cahiers du 7ème art», n. 3, marzo 1987

Saba Cosetta G., *Lo sguardo che insegue. Strumenti per l'analisi delle forme audiovisive pubblicitarie (spot, trailer, videoclip e rich media)*, Milano, Lupetti, 2006

Saba Cosetta G., Poian Cristiano (a cura di), *Unstable cinema. Film and contemporary visual arts*, Pasian di Prato, Campanotto, 2007

Saba Cosetta G., *Archivio cinema arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2013

Scarchilli Giancarlo, Spano Massimo, Rino Barillari. *Il re dei paparazzi. The king of paparazzi*, Roma, Istituto Luce Cinecittà, Edizioni Sabinæ, 2018

Schifferli Christoph (a cura di), *Paper Dreams. The Lost Art of Hollywood Stills Photography*, Göttingen, Steidl, 2006

Sekula Allan, *The Body and the Archive*, «October», Vol. 39, inverno 1986

Sekula Allan, *Écrits sur la photographie*, Ecole Nationale des Beaux Arts, Parigi, 2013

Sontag Susan, *Stili di volontà radicale*, trad. it. di G. Strazzeri Milano, A. Mondadori, 1999

Sontag Susan, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977 (trad. it di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004).

Sorlin Pierre, *Les fils de Nadar. Le "siècle" de l'image analogique*, Parigi, Nathan, 1997 (trad. di S. Arecco, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2012)

Sorlin Pierre, *L'avventura. Michelangelo Antonioni*, Lione, Aléas Éditeur, 2010

Stoichita Victor I., *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano*, Milano, Il Saggiatore, 2017

Stourdzé Sam (a cura di), *La Dolce Vita. Federico Fellini. L'album*, Parigi, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2009

Tailleur Roger, Thirard Paul-Louis, *Antonioni*, Parigi, Editions Universitaires, 1963

Taramelli Ennery, *Viaggio nell'Italia del Neorealismo: la fotografia tra letteratura e cinema*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1995

Tartaglia Daniela, Zannier Italo, *La fotografia in archivio*, Milano, Sansoni, 2000

Tassone Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese Editore, 1990

Thyss Elsa, *Etude de l'effet de quelques solvants sur des films inversibles couleur des années 1950 Kodak Ektachrome 6101 (lumière du jour) et 6102 (lumière artificielle)*, «Support/Tracé», n. 17, 2017

Tinazzi Giorgio, *Michelangelo Antonioni*, Firenze, La nuova Italia, 1974

Tinazzi Giorgio (a cura di) *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, atti del convegno *Forma e racconto nel cinema di Antonioni* (Ferrara, 1983), Parma, Pratiche, 1985

Toffetti Sergio (a cura di), *Pierluigi Praturlon sul set del Casanova di Federico Fellini*, Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 2002

Torre Andrea (a cura di), *Le carte delle immagini. I documenti cartacei e iconografici nel processo produttivo degli audiovisivi. Uso e conservazione*, «Annali. Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico», n. 10, 2007, Roma, Ediesse, 2007

Turi Gabriele (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997

Turroni Giuseppe, *I fotografi pubblicitari: una nuova cultura*, «Ferrania», n. XX, ottobre 1966

Turroni Giuseppe, *Oggi ci vuole cultura anche per fare il fotografo*, «Corriere della Sera», 20 ottobre 1967

Turroni Giuseppe, *Luxardo: l'italica bellezza*, Mazzotta, Milano, 1980

Turroni Giuseppe, *Per uno studio sulla fotografia di scena nel cinema italiano*, «Fotologia», n. 4, dicembre 1985

Uccello Paolo, *Dizionario della tecnica cinematografica e della fotografia*, Roma, Edizioni di Cinespettacolo, 1950

Uccello Paolo, *Cinema: tecnica e linguaggio*, 2° ed., Roma, Edizioni Paoline, 1982

Van Alphen Ernst, *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, Londra, Reaktion Books, 2014

Vancheri Luc, *Cinemas contemporains. Du film à l'installation*, Lione, Aléas, 2009

Vancheri Luc (a cura di), *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, Lione, Aléas, 2009.

Vanoye Francis, Goliot-Lété Anne, *Précis d'analyse filmique*, Parigi, A. Colin 1992 (trad. it. di D. Buzzolan, *Introduzione all'analisi del film*, Torino, Lindau, 1998)

Venturelli Renato, *L'età del noir: ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Torino, Einaudi, 2007

Verdone Mario, *I fratelli Bragaglia*, Roma, Lucarini, 1991

Violo Luca (a cura di), *Luxardo*, Milano, Federico Motta Editore, 2000

Vitella Federico, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Torino, Lindau, 2010

Vitella Federico, *I «selvaggi» di Ponza e la de-ritualizzazione. Una scena non girata de L'avventura*, «Fata Morgana», n. 17, maggio-agosto 2012

Vitella Federico, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, Pisa, ETS, 2018

Vitti Monica, *On ne nait pas acteur, on le devient*, in Delli Colli Laura, *Les métiers du cinéma*, Parigi, Liana Levi, 1986

Vitti Monica, *Sette sottane*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993

Wade John, *A short history of the camera*, Watford, Fountain Press, 1979 (trad. it. di D. De Thomasis, *Breve storia della macchina fotografica*, con un capitolo sulle macchine fotografiche italiane di Antonetto Marco, Roma, Cesco Ciapanna Editore, 1980)

Weiss Jeffrey, *Temps mort: Rothko e Antonioni*, in Olivier Wick (a cura di), *Mark Rothko*, Milano, Skira, 2007

Zagarrio Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, atti del convegno *Modi di produzione del cinema italiano: il caso Titanus* (Ancona, 1986), Venezia, Marsilio, 1988

Zannier Italo, *Un fotografo chiamato paparazzo*, «Fotologia», n. 7, maggio 1987

Zannier Italo, *Leggere la fotografia: le riviste specializzate in Italia, 1863-1990*, Roma, NIS, 1993

Zannier Italo, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Roma, Carocci, 1998

Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia. Con una antologia di testi*, Roma, Laterza, 2000

Zannoni Marianna, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento*, Pisa, Corazzano, Titivillus, 2018

Zavattini Cesare (introduzione di), *I fotodocumentari di cinema nuovo*, fotografie e fototesti di Samugheo Chiara et al., grafica di Steiner Abe, Milano, Ed. cinema Nuovo, 1956

Zucca Pierre, *Images du cinéma: photographies de plateau*, Parigi, A. Moreau, 1980

Cataloghi di mostre

Tazio Secchiaroli: dans la lumière de Fellini, catalogo della mostra, (Enghien-les-Bains, Centre des arts, 2003) a cura di Bauret Gabriel, Trézélan, Enghien-les-Bains, Filigranes, Centre des arts, 2003

Il senso delle cose. Luigi Ghirri, Giorgio Morandi, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo Brusati, 2005) a cura di Borgonzoni Ghirri Paola, Reggio Emilia, Diabasis, 2005

Fotografi sul set. 100 anni di "fuori scena" del cinema italiano, catalogo della Mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 1996) a cura di Bruscolini Elisabetta, Venezia, Marsilio, 1996

Roma nel cinema tra realtà e finzione, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma in Trastevere, 2000) a cura di Bruscolini Elisabetta, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2000

Paparazzi. 1953-1964, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1988) a cura di Costantini Paolo, Fuso Silvio, Mescola Sandro, Zannier Italo, Firenze, Alinari, 1988

Ruth Harriet Louise and Hollywood Glamour Photography, catalogo della mostra (Chicago, Santa Barbara, Wichita, 2002-2003) a cura di Dance Robert, Robertson Bruce, Berkeley, University of California Press, 2002

La dolce Vitti, catalogo della mostra (Roma, Teatro dei Dioscuri al Quirinale, 2018) a cura di De Pascalis Nevio, Dionisi Marco, Stefanutto Rosa Stefano, Roma, Sabinae, 2018

Michelangelo Antonioni. Le montagne incantate, catalogo della mostra (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, 2007) a cura di Imponente Anna, Roma, Gangemi, 2007

CliCiak (Scatti di cinema dal 2017). Concorso nazionale per fotografi di scena, a cura di Maraldi Antonio, Cesena/Bologna, Il ponte vecchio/Stampare/Cineteca di Bologna, 2004-2019

Fotografi di scena del cinema italiano. Vittorio Contino, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 1994) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 1994

Paul Ronald. Fotografi di scena del cinema italiano, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 1998) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 1998

Fotografi di scena del cinema italiano: Mimmo Cattarinich, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 1999) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 1999

Fotografi di scena del cinema italiano. G.B. Poletto, catalogo della mostra (Cesena, Pescheria, 2000) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2000

Fotografi di scena del cinema italiano. Divo Cavicchioli, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2001) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2001

Pierluigi. Un fotografo sul set, catalogo della mostra (Cesena-Pordenone, 2002) a cura di Maraldi Antonio, Crozzoli Andrea, Cesena, Il ponte vecchio, 2002

Fotografi di scena del cinema italiano. Angelo Novi, catalogo della mostra (Cesena, Pescheria, 2003) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2003

Paul Ronald. Un fotografo francese nel cinema italiano, catalogo della mostra (Parigi, Le Latina, 2003) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2003

Fotografi di scena del cinema italiano. Bruno Bruni, catalogo della mostra (Cesena, Galleria San Biagio, 2004) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2004

Fotografi di scena del cinema italiano. Sergio Strizzi, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2005) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2005

Fotografi di scena del cinema italiano. Mario Tursi, catalogo della mostra (Lido di Venezia, Casinò, 2005) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2005

Fotografi di scena del cinema italiano. Franco Vitale, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2006) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2006

Huguette Ronald. Fotografa di scena, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2007) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2007

Fotografi di scena del cinema italiano. Franco Bellomo, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2008) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2008

Fotografi di scena del cinema italiano. Alfonso Avincola, catalogo della mostra (Cesena, Galleria San Biagio, 2009) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2009

Viaggi in Italia: set del cinema italiano: 1941-1959, catalogo della mostra (Lido di Venezia, Palazzo del cinema, 2009) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2009

Viaggi in Italia: set del cinema italiano: 1960-1989, catalogo della mostra (Lido di Venezia, Palazzo del cinema, 2010) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2010

Fotografi di scena del cinema italiano. Roberto Biciocchi, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2010) a cura di Maraldi Antonio, Biciocchi Franco, Cesena, Il ponte vecchio, 2010

Fotografi di scena del cinema italiano. Sandro Borni, catalogo della mostra (Cesena, Cinema San Biagio, 2011) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2011

Fotografi di scena del cinema italiano. Enrico Appetito, catalogo della mostra (Cesena, Cinema San Biagio, 2012), a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2012

Fotografi di scena del cinema italiano, Vittorio Mazza e la Foto film color, catalogo della mostra (Cesena, San Biagio, 2013) a cura di Maraldi Antonio, Cesena, Il ponte vecchio, 2013

Adolfo Porry-Pastorel. L'altro sguardo. Nascita del fotogiornalismo in Italia / The Other Gaze. Birth of Photojournalism in Italy, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 2021) a cura di Menduni Enrico, Milano, Roma, Electaphoto, Istituto Luce Cinecittà 2021.

Sordi segreto. Un italiano a Roma, catalogo della mostra (Roma, Complesso monumentale del Vittoriano, 2004) a cura di Mollica Vincenzo, Nicosia Alessandro, Roma, Gangemi, 2004

Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi, catalogo della mostra (a cura di: Amelio Gianni, Alovisio Silvio, Torino, Archivio di Stato, 2007) a cura di Morreale Emiliano, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema-II Castoro, 2007

Richard Avedon. Ritratti, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museums of Art, 2002-2003) a cura di Morris Hambourg Maria, trad. it. di Morabito Alice, Milano, Idearte, 2003

Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2014) a cura di Moser Walter, Schröder Klaus Albrecht, Berlino, Hatje Cantz, 2014

Film Stills, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2016/2017) a cura di Moser Walter, Vienna, Albertina, 2016

Quand Fellini rêvait de Picasso, catalogo della mostra (Parigi, Cinémathèque française, 2019) a cura di Norcia Audrey, Parigi, Editions de la Rmn-GP, 2019

Lo sguardo di Michelangelo: Antonioni e le arti, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2013) a cura di Païni Dominique, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013

Antonioni. Le maestro du cinéma moderne, catalogo della mostra (Bruxelles, Bozar, 2013) a cura di Païni Dominique, Parigi, Snoeck Ducaju Zoon Editions, 2013

Antonioni, catalogo della mostra (Parigi, Cinémathèque française, 2015) a cura di Païni Dominique, Parigi, Flammarion, 2015

Ai margini della realtà. Esercizi di fotografia creativa e concettuale liberamente ispirati al «Blow Up» di Antonioni, catalogo della mostra (Ferrara, Casa dell'Ariosto, 2013) a cura di Roda Roberto, Mantova, Sometti, 2013

Fuori dal set / Off the set / Hors des plateaux de tournage: Chiara Samugheo: photos for cinema, catalogo della mostra (Museo Nazionale del Cinema di Torino, 2012) a cura di Raffini Mauro, fotografie di Samugheo Chiara, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012

Alberto Sordi e la sua Roma, catalogo della mostra (Roma, Complesso monumentale del Vittoriano, 2013), a cura di Satta Gloria, con Mollica Vincenzo, Nicosia Alessandro, Appetito Tiziana, Roma, Gangemi, 2013

Il laboratorio dei Bragaglia. 1911-1932, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 1986-1987) a cura di Scimé Giuliana, Ravenna, Edizioni Editoriali Essegi, 1986

15 fotografi per Anna Magnani, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Valentini, 2008) a cura di Toffetti Sergio, Roma, Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, 2008

L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia. 1895-1995, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia della Biennale, 1995) a cura di Zannier Italo, Firenze, Alinari, 1995

Fonti. Bollettini e articoli

«48 ore», 10 settembre 1964

Anita di notte, alba inquieta, «Le ore», 11 aprile 1959

Cercasi un marito adatto per Monica Vitti, «La settimana radio tv», 17-23 novembre

Ghiaccio bollente si scioglie in acqua. Sino all'alba il bagno di Anita, n. 310, «Le ore», 18 aprile 1959

Ha vinto anche lei, «Gioia», 24 settembre 1964,

I tristi di Ravenna, «Epoca», 9 febbraio 1964

Il Leone d'Oro a Deserto rosso. Ottima mostra equo verdetto (da uno dei nostri inviati), «Avanti Italia», 11 settembre 1964

L'Italie au XIII Festival de Cannes, brochure Unitalia Film, 1960

La bellissima Ava non ama i fotografi, «La settimana Incom illustrata», 1957

Le désert rouge: Monica Vitti en proie au mal du siècle, «Cinéma», 25 agosto 1964

Mia moglie Monica Vitti, «Gioia», 14 novembre 1963

«Positif», n. 35, giugno-luglio 1960

Pressbook per la diffusione all'estero «News from Unitalia Film», 1964

Unesco, *Professional Association in the Mass Media: Handbook of Press, Film, Radio, Television Organizations*, Unesco, 1959

A. D., *Il cinema non vale un naso*, «Tempo», 5 maggio 1959

Antonioni Michelangelo, *Antonioni ci parla del suo lavoro. Voglio diventare un regista violento*, intervista a cura di Franco Calderoni, fotografie di Maurizio ed Evaristo Fusar, «Settimo giorno», Anno XIII, n. 11, 10 marzo 1960

Antonioni Michelangelo, *L'avventura (extraits). Par Michelangelo Antonioni*, «Cahiers du cinéma», n. 110, agosto 1960

Antonioni Michelangelo, *Antonioni presenta Il deserto rosso*, «L'Europeo», n. 33, 10 agosto 1964

Blanchard Walter, *Making "Stills" Tell a Story...*, «American Cinematographer», vol. XI, n. 5, settembre 1930

Carancini Gaetano, *L'avventura di Antonioni*, «Rotosei», anno IV, n. 11, marzo 1960

Caserta Gino, Ferrà Alessandro (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, Roma, Centro studi di cultura, promozione e diffusione del cinema, 1950/1951, 1953/1954, 1954/1955, 1956/1957, 1959/1960, 1960/1961, 1963/1964, 1965/1966, 1967/1968, 1969/1970

- Comin Jacopo, *Lanciare la cinematografia italiana*, «Cinema», n. 23, 10 giugno 1937
- De Chavannes P. Berne, *Il fotografo di scena*, «Cinema», n. 4, 25 agosto 1936
- Domarchi Jean, *Cannes 1960*, «Cahiers du cinéma», n.108, giugno 1960
- Doniol-Valcroze Jacques, *Le facteur rhésus et le nouveau cinéma*, «Cahiers du cinéma», n.113, novembre 1960
- Dragosei Italo, «*Deserto rosso*» di Antonioni ha vinto il Leone d'Oro, «Momento Sera», 12 settembre 1964
- Ekberg Anita, *Il nostro matrimonio durerà molto a lungo*, intervista a cura di Uberti Franco, «Tempo», n. 37, 9 settembre 1958
- Fellini Federico, *Federico Fellini presenta la storia di via Veneto*, «L'Europeo», 8 luglio 1962
- Labarthe André S., *Antonioni hier et demain*, «Cahiers du cinema», n. 110, agosto 1960
- Labarthe André S., *Entretien avec Michelangelo Antonioni*, n. 112, ottobre 1960
- Minuzzo Nerio, *Le anime del deserto rosso*, fotografie di Fusar Evaristo, «L'Europeo», 17 novembre 1963
- Anche il cinema ha caldo*, fotografie di Pierluigi, «Epoca», n. 464, 23 agosto 1959
- Ancora un'altra Monica*, fotografie di Sansone Nicola, «L'Espresso», 13 settembre 1964
- Secchiaroli Tazio, *Li fotografiamo e loro ci picchiano*, «Epoca», n. 414, 7 settembre 1958
- Serini Marialivia, *L'avventura di Antonioni. Il Robinson Crusoe del cinema italiano*, «L'Espresso», 3 gennaio 1960

Stillman Joseph, *The Stills Move The Movies*, «American Cinematographer», vol. VIII, n. 6, settembre 1927

Tranchant François, *C'est le Grand Prix du Festival de Venise. Monica Vitti dans «Le désert rouge» d'Antonioni*, «Feuille d'avis de Lausanne», 11 settembre 1964

Valli Bernardo, *Ha costretto la sua donna a confessarsi sullo schermo*, «Il giorno», 23 dicembre 1960

Vesigna Gigi, *Forse nessuno può dire di conoscerla*, fotografie di Vitale, «Bolero Film», 27 settembre 1964

Vitti Monica, *Alienata con riserva*, intervista di Fallaci Oriana, «L'Europeo», 21 aprile 1963

Vitti Monica, *Intervista (con simpatia) a Monica Vitti*, intervista a cura di Modugno Bruno, «Le ore», 5-12 marzo 1964

Sitografia

(marzo 2021)

AA.VV., *Descrivere un'immagine: la soggettazione della fotografia*, atti del convegno (Milano, 2009), Centro Internazionale di Fotografia, 21 ottobre 2009, <http://www.lombardiabeniculturali.it/blog/articoli/1163/>

Albertina Museum, *Antonioni's Classic Film and Photography. Blow-up. Until 17 august 2014*, <https://www.albertina.at/en/exhibitions/blow-up/>

Amazon Prime Video, Rarovideo (Minerva Pictures), <https://www.primevideo.com/>

Archivio Enrico Appetito, pagina Facebook, <https://it-it.facebook.com/pages/category/Art/Archivio-Enrico-Appetito-601302983342371/>

Archivio Istituto Luce, *Teatro Adriano: si riuniscono gli addetti ai lavori; Mastino del Rio illustra le finalità dell'Unione Nazionale Associazioni Cinetecnici*, «La settimana Incom», cinegiornale n. 01224, 18 marzo 1955, <https://patrimonio.archivioluca.com/>

Archivio Michelangelo Antonioni, <https://www.archivioantonioni.it/>

Archivio Tazio Secchiaroli, <https://www.taziosecchiaroli.it>

Association des photographes de film associés, www.pfa-photo.com

Associazione per la fotografia storica, *Pascuttini Pietro*,
http://www.associazionefotografiastorica.it/it/autore/pascuttini_pietro/

Ascarelli Roberta, *DI VENANZO, Gianni*, in *Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 40, 1991,
[http://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-di-venanzo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-di-venanzo_(Dizionario-Biografico)/)

Base Milano, *Base. Venue - Technical*,
[datahttps://base.milano.it/wp-content/uploads/2019/12/BASE_Venue.pdf](https://base.milano.it/wp-content/uploads/2019/12/BASE_Venue.pdf).

Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964, pieghevole della mostra (Milano, BASE, 29 settembre-8 ottobre 2017) a cura di Bernardi Sandro, Flore (FLOrence REsearch), repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze:
<https://flore.unifi.it/handle/2158/1101228>

Biblioteca universitaria di Bologna, *Archivio Rodrigo Pais*, <https://bub.unibo.it/it/collezioni-e-cataloghi/archivio-rodrigo-pais>

British Film Institute, *BFI, Collections*, <http://collections-search.bfi.org.uk/web/>

Busni Simona, *Tra lo sguardo e la pelle: le donne di Michelangelo Antonioni*, in Cardone Lucia, Maina Giovanna, Rimini Stefania, Tognolotti Chiara (a cura di), *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, «Arabeschi», n. 12, luglio dicembre 2018,
<http://www.arabeschi.it/tra-lo-sguardo-e-la-pelle-le-donne-di-michelangelo-antonioni-/>

Busni Simona, *Di rose e sottane: divagrafia (involontaria) di un'alienata con riserva*, in Cardone Lucia, Masecchia Anna, Rizzarelli Maria (a cura di), *[Smarginature] Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre 2019, <http://www.arabeschi.it/13-di-rose-e-sottane-divagrafia-involontaria-di-unalienata-con-riserva/>.

C/O Berlin Foundation, *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography*, <https://www.co-berlin.org/en/blow>

Calindex, <https://calindex.eu>

Campany David, *L'ambiguità dell'immagine. Intervista a John Stezaker*, «Artribune», <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2018/09/intervista-john-stezaker-david-campany/>

Cardone Lucia, *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, in Cardone Lucia, Maina Giovanna, Rimini Stefania, Tognolotti Chiara (a cura di), *[Smarginature], Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre 2017, <http://www.arabeschi.it/59-monica-vitti-un-corpo-imprevisto-/>

Carnet de recherche du programme ANR Cinémarchives, <https://cinemarchives.hypotheses.org/author/cinemarchives>

Casa del Cinema, *Sul set di Antonioni di Sergio Strizzi*, <http://www.casadelcinema.it/?event=sul-set-di-antonioni-di-sergio-srizzi>

Catalogo del Sistema museale dell'Università di Parma, *Archivio Sansone*, http://samha207.unipr.it/samirafe/loadcard.do?id_card=16136&force=1

Censimento fotografia Italia, <http://www.censimento.fotografia.italia.it/>

Cinemazero di Pordenone, <https://cinemazero.it/>

Ciné-Ressources. Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma françaises,
http://www.cinerecources.net/recherche_t.php

Ciné-Ressources, *Répertoire des photographes*,
http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=14634&_ga=2.216980374.1094386632.1559131076-291574324.1557414254

Cinémathèque française, *Dossier de presse "Quand Fellini rêvait de Picasso"*,
<https://www.cinematheque.fr/media/2019-03-05-dossier-de-presse-fellini-picasso.pdf>

Cineteca di Bologna, *Archivi non film. Sezione cinema*,
<http://www.cinetecadibologna.it/archivi-non-film/archiviofotografico/sezionecinema>

Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa, *PPP. Il cinema in forma di poesia a Cinemazero*,
<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/ppp-il-cinema-in-forma-di-poesia-a-cinemazero/>

Cipollone Giada, *Attrici su carta. Ritrattistica e fotografia di scena, dalle origini agli anni Trenta*, in Cardone Lucia, Maina Giovanna, Rimini Stefania, Tognolotti Chiara (a cura di), [Smarginature], *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre 2017, <http://www.arabeschi.it/12-/>

Collezione Giorgio Stagni, *La fotografia a colori con pellicola Kodachrome - Ektachrome - Kodacolor*, Milano, Kodak, 1960,
<http://www.stagniweb.it/foto6.asp?File=okodak&InizioI=1&RigheI=50&Col=3>

Comune di Cesena. Cesena cinema, <http://www.comune.cesena.fc.it/cesenacinema>

Della Torre Giulia, Della Torre Riccardo, *Giovanni Battista Poletto*, in *Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 84, 2015, http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-poletto_%28Dizionario-Biografico%29/

Di Marino Bruno, *Fotogramma*, in *Treccani. Enciclopedia del Cinema*, 2003,
http://www.treccani.it/enciclopedia/fotogramma_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

Dondero Maria Giulia, *Les approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l' "air"*, «COnTEXTES», n. 14, 17 giugno 2014, <http://contextes.revues.org/5951>, DOI: <https://doi.org/10.4000/contextes.5951>

Esdraffo Benjamin, *Film, archives, photos: La Nuit américaine*, Cineressources, http://www.cineressources.net/ressources/FilmArchivesPhotos_LaNuitAmericaine.pdf

Evaristo Fusar. Fotogiornalista, <http://www.evaristofusar.it/>

Everett Collection, <https://everettcollection.com>

Fau Bernard, *Métiers du cinéma. Photographe de plateau. Bernard Fau*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=TLmlj3YLQsg>

Fondazione Alinari per la Fotografia, <https://www.alinari.it>

Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, <https://www.fondazioneccsc.it/>

Fotomuseum Winterthur, *Blow-up – Antonioni's film classic and photography*, https://www.fotomuseum.ch/en/explore/exhibitions/21667_blow_up_antonionis_film_classic_and_photography

Gaudenzi E. (a cura di), Pontecorvo C. (revisione e integrazione, 2014), *Inventario dell'Archivio cinema di Archivio centrale dello Stato*, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità. CF 16-5000) 1946-1965, <https://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/inventario/IT-ACS-GEAST0563-0000001>.

Ghezzi Enrico, *Cinema in fuga*, incontro a cura di Panella Claudio, 15 dicembre 2017, <https://www.filmidee.it/2017/12/cinema-in-fuga/>

Istat, *Indice dei prezzi al consumo per le rivalutazioni monetarie*, <https://www.istat.it/it/archivio/30440>

Jamet Moune, *Moune Jamet, photographe de plateau*, colloquio a cura di Bergala Alain, girato da Philippe Le Nen, L'aire d'u. Le webmédia officiel de l'Université Rennes 2, 1° gennaio 1997, <https://www.lairedu.fr/media/video/documentaire/moune-jamet-photographe-de-plateau/>

La bottega delle immagini di cinema, <http://www.bicset.com/page/star.html>

Regione Lombardia, Lombardia Beni Culturali, *fotografie*,

<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/>

Luce Cinecittà / News, *Prorogata la mostra 'La Dolce Vitti'*, 8 giugno 2018,

<https://cinecitta.com/IT/it-it/news/45/8769/prorogata-la-mostra-la-dolce-vitti.aspx>

Marcello Geppetti Media Company, <http://www.marcellogeppetti.com/marcello-geppetti/>

Milano Film Festival 2017, *Il programma*,

https://issuu.com/aficfestival/docs/milano_film_festival_2017

Montini Franco, *Il manifesto cinematografico dal secondo dopo-guerra*, in Verdone Mario,

Montini Franco, *Manifesto*, in *Treccani. Enciclopedia del cinema*, 2003,

http://www.treccani.it/enciclopedia/manifesto_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

Museo di fotografia contemporanea di Cinisello Balsamo, *Collezioni del museo di Fotografia Contemporanea*, <http://www.mufocosearch.org/>

Museo nazionale del cinema di Torino, *Fototeca*, <https://www.museocinema.it/it/fototeca>

Panella Franco, *Cinema in fuga*, Filmidee, 15 dicembre 2017,

<https://www.filmidee.it/2017/12/cinema-in-fuga/>

Prina Vittorio, *Il cinema e l'architettura moderna in Italia: Roma*, «L'architetto», n. 8,

settembre 2013, <http://magazine.larchitetto.it>

Prina Vittorio, *Cinema, periferia e astrazione metafisica*, «L'architetto», n. 21, novembre 2014,
<http://magazine.larchitetto.it>

Quotidiano di informazione giuridica. Altalex, <https://www.altalex.com/>

Rolleiclub, https://www.rolleiclub.com/thedarkroom/?page_id=3288.

Rollei Club Italia, <http://www.rolleiclubitaly.com/legacy/commutatore%20di%20formato.htm>

Scandola Alberto, *Il sorriso di Monica. La dolce Vitti in mostra al Teatro del Dioscuri al Quirinale*, «Fata Morgana web», 9 aprile 2018,
<https://www.fatamorganaweb.it/index.php/tag/monica-vitti/>

«Sentieri Selvaggi», *15 fotografi per Anna Magnani*, 16 Dicembre 2008,
<https://www.sentieriselvaggi.it/15-fotografi-per-anna-magnani/>

Sergio Strizzi Photography, <https://www.sergiostrizzi.com/>

Sistema informativo partecipato degli Archivi storici in Emilia-Romagna,
<http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/>

Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche,
<https://suisa.archivi.beniculturali.it/>

Società Italiana per lo studio della fotografia, <http://www.sisf.eu/>

Rosie Torres, *Editoriale Rollei e Rolleiflex*, «The Independent Photographer», 18 gennaio 2021,
<https://it.independent-photo.com/news/rollei-and-the-rolleiflex/>

Venturi Riccardo, *Repenser le cinéma élargi*, «Critique d'art», n. 45, 2015, messo online il
04/11/2016, <https://journals.openedition.org/critiquedart/1915>

Verolini Fabiana, *I 400 scatti di Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Il segreto dell'arte contemporanea sui set 1959-1964*, Mibac,

https://storico.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_879560942.html.

Vitale Francesca (a cura di), *Speciale Vittorugo Contino*, Rai Radio Techetè, <https://www.raiplayradio.it/audio/2018/02/Speciale-Vittorugo-Contino-3d8c42b8-8836-43ab-af5f-78f1395d1dd1.html>

Vitale Franco, *Franco Vitale: Intervista per il format TV Cinemaestranze*, Vimeo, <https://vimeo.com/183201214>

Film citati

- Antonioni Michelangelo, *Gente del Po* (1943)
Antonioni Michelangelo, *L'amorosa menzogna* (1949)
Antonioni Michelangelo, *Cronaca di un amore* (1950)
Antonioni Michelangelo, *I vinti* (1953)
Antonioni Michelangelo, *La signora senza camelia* (1953)
Antonioni Michelangelo, *Tentato suicidio*, episodio di *L'amore in città* (1953)
Antonioni Michelangelo, *Le amiche* (1955)
Antonioni Michelangelo, *Il grido* (1957)
Antonioni Michelangelo, *L'avventura* (1960)
Antonioni Michelangelo, *La notte* (1961)
Antonioni Michelangelo, *L'eclisse* (1962)
Antonioni Michelangelo, *Il deserto rosso* (1964)
Antonioni Michelangelo, *Il provino*, episodio di *I tre volti* (1965)
Antonioni Michelangelo, *Blow-up* (1966)
Antonioni Michelangelo, *Zabriskie Point* (1970)
Casadio Aglaucio, *Un ettaro di cielo* (1958)
Cervi Tonino, *Oggi a me... domani a te* (1968)
Comencini Luigi, *L'imperatore di capri* (1949)
Damiani Damiano, *Il Giorno della Civetta* (1968)
De Santis Giuseppe, *Riso Amaro* (1949)

De Sica Vittorio, Fellini Federico, Monicelli Mario, Visconti Luchino, *Boccaccio '70* (1962)
Dovženko Aleksandr, *La terra* (1930)
Emmer Luciano, *La ragazza in vetrina* (1961)
Fellini Federico, *La dolce vita* (1960)
Fellini Federico, *8½* (1963)
Fellini Federico *Giulietta degli spiriti*, (1965)
Fellini Federico, *Fellini Satyricon* (1969)
Ghezzi Enrico (a cura di), *Archeologia del set* (1983)
Kubrick Stanley, *2001 Odissea nello spazio* (1968)
Kubrick Stanley, *Barry Lindon* (1975)
Kubrick Stanley, *Shining* (1980)
Leone Sergio, *Per un pugno di dollari* (1964)
Marker Chris, *La Jétée* (1962)
Monicelli Mario, *Casanova '70* (1965)
Montaldo Giuliano, *Sacco e Vanzetti* (1971)
Pasolini Pier Paolo, *Accattone* (1961)
Pietrangeli Antonio, *Io la conoscevo bene* (1965)
Ray Nicholas, *Ombre bianche* (1960)
Resnais Alain, *L'année dernière à Marienbad* (1961)
Ricci Luciano, *La ballata del Monte Bianco* (1960)
Risi Dino, *Pane, amore e...* (1955)
Rivalta Giorgio, Turžanskij Viktor, *I cosacchi* (1960)
Robson Mark, *La capannina* (1957)
Rossellini Roberto, *Stromboli* (1949)
Sordi Alberto, *Scusi lei è favorevole o contrario?* (1966)
Steno, *Susanna Tutta Panna* (1957)
Visconti Luchino, *Ossessione* (1943)
Visconti Luchino, *La terra trema* (1948)
Visconti Luchino, *Bellissima* (1951)
Visconti Luchino, *Rocco e i suoi fratelli* (1960)
Visconti Luchino, *Il gattopardo*, (1963)
Warhol Andy, *Empire* (1965)

Edizioni dvd

Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, Medusa, Italia, 2003 (133 minuti)

Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, Criterion Collection, Janus Film, USA, 2014 (143 minuti)

Leggi

Legge 22 aprile 1941, n. 633/1941, *Legge sul diritto d'autore*

Legge 29 dicembre 1949, n. 958 *Disposizioni per la cinematografia*.

Legge 31 luglio 1956, n. 897, *Modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia*.

Appendice

I. Appendice generale. Archivi consultati	360
II. Appendice al capitolo secondo	364
Schede delle agenzie: le principali nuove agenzie di fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta	
III. Appendice al capitolo terzo	369
Tabella riassuntiva dei fotografi di scena e delle agenzie sui set di Antonioni degli anni Cinquanta e Sessanta	369
I film di Antonioni attraverso gli archivi. Schede sui materiali (fotografie di scena e documenti affini) relativi ai film	371
IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto	386
«Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito, responsabile dell'Archivio Enrico Appetito	386
Filmografia di Enrico Appetito	392

I. Appendice generale

Archivi consultati

Archivio centrale dello Stato (ACS) di Roma

Fondo Archivio Cinema: Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo, Archivio Cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità. CF 16-5000) 1946-1965.

Fascicoli:

- *I vinti I nostri figli* (1952-1961), b. 59, CF 1453
- *Le amiche* (1953-1959), b. 125, CF 2141
- *Il grido* (1956-1959), b. 167, CF 2550
- *L'avventura L'isola* (1959-1962), b. 229, CF. 3046
- *La notte* (1960-1968), b. 267, CF 3322
- *L'eclisse* (1961-1972), b. 310, CF 3678
- *Deserto Rosso* (1963), b. 395, CF 4229

Archivio Enrico Appetito di Roma

- **Serie di scena di *L'avventura*** (digitalizzazioni/negativi): Rullo 50S (Faldone 549), Rullo 51 (Faldoni 547, 548), Rullo 51A (Faldone 549)
- **Serie di scena di *Il deserto rosso*:** faldone 552, digitalizzazioni e stampe di provini

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Sezione periodici: Ministero dei beni e delle attività culturali e per il turismo, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sezione periodici («Epoca», 1958/1959, «Tempo», 1958, Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, Roma, Centro studi di cultura, promozione e diffusione del cinema).

Centro cinema Città di Cesena, Archivio dell'immagine

Fondo Contino, digitalizzazione del materiale di *L'eclisse* realizzato da Vittorio Contino (2.405 negativi b/n, 35 mm e 23 negativi colore, 6 x 6 cm, negativi digitalizzati)

Cinémathèque française di Parigi

- **Iconothèque**, *L'avventura*, dossier de photos, PO0004420 (di scena, 20 stampe in b/n, formati vari); PO0004421 (di set, 1 stampa in b/n, 15 cm x 12 cm)
- **Fonds Festival International du Film de Cannes**, Service régie, Data: 1960, titolo del fascicolo: Festival de Cannes 1960. Programmation Italie, riferimento: FIFR250-B22

Cineteca di Bologna

Archivio della grafica, sezione fotobuste, fotobuste dei film di Michelangelo Antonioni

Fondazione Centro sperimentale di cinematografia (CSC) di Roma (Biblioteca Luigi Chiarini)

- **Fondo Cineriz**, *Il deserto rosso*, Materiale documentario, flano, 1962-1965, Inventario 104758, FONDI 0000008339
- **Fondo Cineriz**, *L'eclisse*, Materiale documentario, Flano, 1961, Inventario 103261, FONDI 0000008185
- **Fondo Rizzoli Film**, rassegna stampa *Il deserto rosso*, 1, 2, 3, 1964-1965, RS 11 005 32, Inventario 77898, RS 11 005 33, Inventario 77899, RS 11 005 34, Inventario 77900
- **Archivio fotografico**, fotografie di *Il deserto rosso*: Fondo Rizzoli, 2 buste del fondo Cineriz, Fondo Snc/Csc

Gallerie d'arte moderna e contemporanea, Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara (AMA)

Inventario generale online: <https://www.archivioantonioni.it/>; Sistema informativo partecipato degli Archivi storici in Emilia-Romagna, *Archivio Michelangelo Antonioni*,

http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.find?flagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00943&munu_str=0_1_1&numDoc=69&docCount=25&docToggle=1&physDoc=1&comune=Ferrara.

Fondi:

L'avventura:

- **Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie **Fotografie**, b. 6A/14, fasc. 1-2, b. 6A/15, fasc. 1-2, b. 6A/16, fasc. 1-2, b. 6A/17, fasc. 1, b. 6A/18, fasc. 1, b. 6A/19, fasc. 1, b. 6A/20, b. 6A/21, b. 6A/22, b. 6A/23, b. 6A/24, racc. 6A/24bis.**
- **Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie **Trattamenti, soggetti e sceneggiature**, b. 8A/10, fasc. 21, b. 8A/12, fasc. 23, b. 8A/9, fasc. 20, b. 8A/11, fasc. 22, b. 8A/8, fasc. 19**
- **Rassegna stampa, *L'avventura***, album 7, b. 7/39, fasc. 4, album 6, album 8

Il deserto rosso:

- **Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie **Fotografie**, b. 6A/50, fasc. 1-4, b. 6A/51, fasc. 1-4, b. 6A/52, fasc. 1-4, b. 6A/53, fasc. 1-4, b. 6A/54, fasc. 1-6, b. 6A/55, fasc. 1-5, b. 6A/56, b. 6A/57, racc. 6A/58, racc. 6A/58 bis.**
- **Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie **Trattamenti, soggetti e sceneggiature**, b. 8A/16, fasc. 33, b. 8A/18, fasc. 37, b. 8A/18, fasc. 38, b. 8A/17, fasc. 34, b. 8A/16, fasc. 32, b. 8A/17, fasc. 36, b. 8A/17, fasc. 35**
- **Rassegna stampa, *Il deserto rosso***, album 19, b. 7/40, fasc. 4, album 18, album 20, album 21, album 17

Blow-up:

Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Blow-up*, sottoserie **Fotografie, b. 6A/59, fasc. 1; b. 6A/60, fasc. 2-4**

Appunti sciolti

b. 8D c. 1-c. 279

Scritti e note

Altri documenti:

- Fotografie di *Blow-up* relative alla mostra *Blow-Up: Antonioni's Classic Film and Photography*, inserite su concessione di Albertina Museum e BFI National Archive, UK (Walter Moser per Albertina Museum e Nigel Arthur per BFI).
- Didascalie della mostra *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964* (Milano, BASE, 29 settembre-8 ottobre 2017), fornite da Sandro Bernardi.
- Planimetria della mostra *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*, fornita da BASE Milano.
- Progetti e materiale promozionale relativi a *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964* e a *I 400 scatti di Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Il segreto dell'arte contemporanea sui set 1959-1964* forniti da Tiziana Appetito dell'Archivio Enrico Appetito.
- Descrizione dei materiali di *L'avventura* e *Il deserto rosso* conservati nell'Archivio Film della Cineteca di Bologna inviata dal responsabile Andrea Meneghelli.
- Descrizione dei materiali di *L'avventura* e *Il deserto rosso* conservati presso l'Archivio film della Cineteca nazionale di Roma fornita da Mario Musumeci e Daniela Currò.

II. Appendice al capitolo secondo

Schede delle agenzie: le principali nuove agenzie di fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta

Le fonti delle seguenti schede relative alle principali agenzie di fotografia di scena degli anni Cinquanta e Sessanta sono già indicate nei capitoli della tesi, in particolare i cataloghi *CliCiak. Fotografi di scena del cinema italiano* a cura di Antonio Maraldi e gli Annuari: Gino Caserta, Alessandro Ferraù (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, Roma, Centro studi di cultura, promozione e diffusione del cinema (dal 1950 al 1970). In nota vengono specificate le altre fonti e i principali confronti sfruttati per la definizione dei dati.

1. Le grandi agenzie:

Poletto G.B. (timbro: G.B. Poletto - agenzia fotografica per la stampa)

Responsabile: Giambattista Poletto.

Indirizzi conosciuti¹: Roma, via dei Maroniti 27-a (1950-1954), via della Mercede 16 (1954-1957), via Sommacampagna 29 (1957-1964, già rintracciato in timbri degli anni precedenti, probabilmente si tratta della sede presso la Titanus), via Civitella d'Agliano 3 (1965-1970).

Anni di attività nei decenni Cinquanta e Sessanta: dal 1949/1950 fino ai primi anni Settanta (nelle dichiarazioni rilasciate per le schede biofilmografiche di «Segnocinema», curate da Cesare Biarese, l'apertura di un'agenzia fotogiornalistica è segnalata nel 1949, mentre secondo l'intervista rilasciata da Paola Panizza Poletto ad Antonio Maraldi l'apertura dello studio è dovuta all'accordo con la Titanus e quindi è posteriore²).

Titoli scelti³: *Stromboli*, Roberto Rossellini, 1949; *O.K. Nerone*, Mario Soldati, 1951; *Ragazze da marito*, Eduardo De Filippo, 1952; *La signora senza camelia*, Michelangelo Antonioni,

¹ Cfr. *Parte introduttiva* (indirizzi) e *Sezione I Chi è del cinema* in Gino Caserta, Alessandro Ferraù (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, Roma, Centro studi di cultura, promozione e diffusione del cinema: Roma, via dei Maroniti 27-a (1950-1954), via della Mercede 16 (1954/1955, 1956/1957), via Sommacampagna 29 (1957/1958, 1959/1960, 1960/61, 1963/1964), via Civitella d'Agliano 3 (1965/1966, 1967/1968, 1969/1970). Nel 1953/1954 per le fotografie sul set di *La signora senza camelia* si trovano entrambi i timbri: «Copyright G.B. Poletto - agenzia fotografica per la stampa - Roma, via della Mercede 16 - Tel. 65126», «G.B. Poletto - agenzia fotografica per la stampa, via Somma Campagna 29 - 14.09.1954»: Archivio Michelangelo Antonioni, *La signora senza camelia*, sottoserie Fotografie, b. 6A/5.

² Cfr.: Cesare Biarese (a cura di), *Schede biofilmografiche. La brillante carriera sul set di tredici fotografi italiani*, Aldo Bernardini (a cura di), *Fotografando il set. Speciale*, «Segnocinema», n. 16, gennaio 1985, p. 54; Paola Panizza Poletto, *G.B. Poletto, fotografo per caso*, in *Fotografi di scena del cinema italiano. G.B. Poletto*, catalogo della mostra (Cesena, Pescheria, 2000) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2000, p. 15.

³ Per la filmografia completa si rimanda a *Fotografi di scena del cinema italiano. G.B. Poletto*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, cit., pp. 17-27.

1953; *Viaggio in Italia*, Roberto Rosellini, 1953; *Racconti d'estate*, Gianni Franciolini, 1958; *Giulietta degli spiriti*, Federico Fellini, 1965; *Romeo e Giulietta*, Franco Zeffirelli, 1968.

Per la Titanus: *Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953; *Pane, amore e gelosia*, Luigi Comencini, 1954; *Pane, amore e...* Dino Risi, 1955; *Il segno di venere*, Dino Risi, 1955; *Il bidone*, Federico Fellini 1955; *Poveri ma belli*, Dino Risi, 1956; *La Maja desnuda*, Henry Koster, Mario Russo, 1958; *Risate di gioia*, Mario Monicelli, 1960; *Sodoma e Gomorra*, Robert Aldrich, 1962; *Il gattopardo*, Luchino Visconti, 1963;

Per la Ultra Film: *Io la conoscevo bene*, Antonio Pietrangeli, 1965 (negli anni Settanta: *Roma*, Federico Fellini, 1972; *La prima notte di quiete*, Valerio Zurlini, 1972).

Alcuni dipendenti: Tazio Secchiaroli, Pierluigi Praturlon, Roberto Biciocchi.

Principali archivi di conservazione: Fondo Poletto, Archivio fotografico della Cineteca nazionale (Centro sperimentale di cinematografia).

Agenzia Pierluigi (timbro: Copyright "Pierluigi" fotonotizie d'attualità per la stampa)

Responsabile: Pierluigi Praturlon.

Indirizzi conosciuti⁴: via Frattina (dal 1953), via del Babuino 29 (seconda metà anni '50-1960), Lungotevere dei Mellini 17 (inizio anni '60-1970).

Anni di attività nei decenni Cinquanta e Sessanta⁵: il momento di massima espansione va dal 1953 al 1970 (durante gli anni Settanta chiude lo studio di Lungotevere Mellini, si sposta in via Muggia presso BBC di Bruno Bruni e Pietro Cagnazzo e segue i film di Fellini).

Titoli scelti⁶: *L'imperatore di Capri*, Luigi Comencini, 1949; *Guerra e pace*, King Vidor, 1956; *Timbuctù*, Henry Hathaway, 1957; *La legge*, Jules Dassin, 1958; *Ben Hur*, William Wyler, 1959; *La dolce vita*, Federico Fellini, 1960 (e lo *scoop* che ha ispirato il film: *Il nostro matrimonio durerà molto a lungo*, intervista di Franco Uberti a Anita Ekberg, «Tempo», n. 37, 9 settembre 1958); *La ciociara*, Vittorio De Sica, 1960; *Il giudizio universale*, Vittorio De Sica, 1961; *Salvatore Giuliani*, Francesco Rosi, 1962; *Le mépris*, Jean-Luc Godard, 1963; *Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964; *Ieri, oggi e domani*, Vittorio De Sica, 1963; *RoGoPaG*,

⁴ Fino al 1957 non presente negli Annuari del cinema, poi: via del Babuino 29 (Annuario, 1957/1958, 1959/1960, 1960/1961), via Lungotevere Mellini 17 (Annuari, 1963/1964, 1965/1966, 1967/1968, 1969/1970). Sull'indirizzo di via Frattina e le finestre temporali anche: Cfr. *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra (Cesena-Pordenone, 2002), a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, Cesena, Il ponte vecchio, 2002.

⁵ Cfr. *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit. e Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Alessandria, Falsopiano, 2000, p. 385.

⁶ Per una filmografia completa e gli esempi più iconici si rimanda a *Pierluigi. Un fotografo sul set*, catalogo della mostra a cura di Antonio Maraldi, Andrea Crozzoli, cit., pp. 35-106. Lo *special* di Pierluigi su *Il deserto rosso* è contenuto in: Archivio Michelangelo Antonioni, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, b. 6A/54, fasc. 1.

Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti, 1963; *La donna scimmia*, Marco Ferreri, 1964; *Matrimonio all'italiana*, Vittorio De Sica, 1964

(Durante gli anni Settanta segue i film di Fellini: *Amarcord*, *Il Casanova di Federico Fellini*, *Prova d'orchestra*, *La città delle donne*, *E la nave va*, *Ginger e Fred*).

Hanno lavorato presso l'agenzia: Bruno Bruni, Emilio Lari, Franco Vitale, Roberto Biciocchi, Angelo Novi, Alfonso Avincola.

Principali archivi di conservazione: Reporters Associati, Archivio fotografico della Cineteca Nazionale Centro sperimentale di cinematografia.

Roma Press Photo

Presidenti⁷: Secchiaroli e Spinelli

Indirizzi conosciuti⁸: via Nazionale (anni Cinquanta, cfr. Diego Mormorio, 1998), via Campania 31 (1960-1964), corso d'Italia 11 (1965-1970, indicato il solo Spinelli dal '65 al '70, Secchiaroli continua a lavorare sui set come *freelance*).

Periodo di attività negli anni Cinquanta e Sessanta⁹: dal 1955

Principali film e scoop¹⁰: lo *streaptease* del Rugantino (varie testate, 1958), scoop su Pontecorvo a Mosca («L'Europeo», marzo, 1961), *special: La dolce vita*.

Alcuni dipendenti: Franco Bellomo, Bruno Bruni, Franco Vitale, Italo Tonti.

Principali archivi di conservazione: Archivio Tazio Secchiaroli.

2. Agenzie di medie dimensioni:

Dial

⁷ Secchiaroli e Spinelli (dicitura «Rome Press Photo», Annuario 1960/1961, 1963/1964), Spinelli (dicitura «Roma's Press Photo», Annuari, 1965/1966, 1967/1968, 1969/1970).

⁸ Non presente su Annuari degli anni Cinquanta, l'indirizzo di via Nazionale è indicato in: Diego Mormorio, Elementi biografici in Id., *Tazio Secchiaroli: dalla dolce vita ai miti del set*, Milano, F. Motta, 1998 (secondo l'autore già nel 1962). Mormorio parla anche nel suo volume dell'attività come *freelance* sul set negli anni Sessanta. Via Nazionale (cfr. Diego Mormorio, 1998), via Campania 31 (dicitura «Rome Press Photo», Annuario 1960/1961, 1963/1964), Corso d'Italia 11 (dicitura «Roma's Press Photo», Annuari 1965/1966, 1967/1968, 1969/70 indicato il solo Spinelli dal 1965 al 1970).

⁹ Le informazioni sulla Roma Press Photo risultano dal confronto tra diverse fonti bibliografiche: Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli. Dalla dolce vita ai miti del set*, Milano, F. Motta, 1998, pp. 27-28; Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*, cit., pp. 278-285; Cfr. Tazio Secchiaroli, *Galleria*, cit; Italo Zannier (a cura di), *Un fotografo chiamato paparazzo*, cit., pp. 42-43.

¹⁰ Cfr. Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli: dalla dolce vita ai miti del set*, cit.

Responsabili: Francesco Alessi e Elda Luxardo.

Indirizzi conosciuti¹¹:

- Dial Press con responsabile Francesco Alessi: piazza Mignanelli 25 (almeno tra 1957-1961)
- Foto Dial con responsabile Elda Luxardo: Piazza di Spagna 29 (almeno tra 1957-1960)
- Francesco Alessi, indirizzi: Piazza di Spagna 29 (1950- 1956).

Dal 1961 gli Annuari presentano solo Dial Press di Alessi.

Principali settori di attività: fotoreportage, fotografia di scena

Agenzia Vittorio Mazza/Foto Film Color:

Responsabile: Vittorio Mazza.

Indirizzi conosciuti¹²: via Po 16c.

Principali settori di attività: fotografia di scena.

Italy's News Photo:

Responsabili¹³: Guglielmo Coluzzi (almeno dal 1956 al 1958), Coluzzi ed Ezio Vitale (1959/1960), solo Ezio Vitale (dal 1960 al 1970).

Indirizzi conosciuti¹⁴: via dei Crociferi 44 (almeno dal 1956 al 1958, con Guglielmo Coluzzi indicato come direttore), dal 1959 via Ofanto 18 (dal 1959 al 1970).

(Guglielmo Coluzzi: in via Tirso 111 dal 1960).

Principali settori di attività¹⁵: fotoreportage, fotografie di cinema, teatro, pubblicità.

¹¹ Dial Press con responsabile Francesco Alessi piazza Mignanelli 25 (Annuari, 1957/1958, 1959/1960, 1960/1961); Foto Dial con responsabile Elda Luxardo: Roma, Piazza di Spagna 29 (Annuari, 1957/1958, 1959/1960); Francesco Alessi, indirizzi: Roma, Piazza di Spagna 29 (Annuario, 1950-1956: indicato solo Francesco Alessi senza l'agenzia; 1957-1960 indicata sia la Dial Foto con responsabile Elda Luxardo che il singolo fotografo di scena Alessi).

¹² Gino Caserta, Alessandro Ferrà (a cura di), *Annuario del cinema italiano*, dal 1954/1955 al 1969/1970 (indicata soltanto come «Vittorio Mazza»).

¹³ Via dei Crociferi 44 (Annuari, 1956/1957, 1957/1958), via Ofanto 18 (Annuari, 1959/1960, 1960/1961, 1963/1964, 1965/1966, 1967/1968, 1969/1970); via Tirso 111 (Dall'Annuario, 1960/1961 indicato il solo Guglielmo Coluzzi).

¹⁴ Solo Guglielmo Coluzzi (Annuari, 1956/1957, 1957/1958); Coluzzi ed Ezio Vitale (Annuario, 1959/1960), il solo Ezio Vitale (Annuari, 1960/1961, 1963/1964, 1965/1966, 1967/1968, 1969/1970); Guglielmo Coluzzi (Dal 1963 indicato da solo in via Tirso 111).

¹⁵ Si confrontino le fonti: Cfr. Michela Camilli, *Ivo Meldolesi e il mestiere del fotoreporter d'agenzia nel secondo dopoguerra*, cit., p. 193; Franco Bellomo, *Il piacere del set*, intervista a cura di Antonio Maraldi, in *Fotografi di scena del cinema italiano. Franco Bellomo*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Pescheria, 2008) a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il ponte vecchio, 2008, p. 9.

3. Altri laboratori:

Telefoto¹⁶

Responsabile: I. Schemell.

Indirizzo¹⁷: via Mario Dei Fiori 21.

Dipendenti e collaboratori conosciuti¹⁸: Vittorugo Contino, Sergio Strizzi, Franco Pinna, Tazio Secchiaroli, Glauco Cortini, Madeleine Fischer.

Laboratorio di **Sergio Strizzi¹⁹**: Via dell'Oca, date imprecisate.

I laboratori di Enrico Appetito

A. Hermes Photos o «Photo Hermes Roma» o «Appetito photoreportages»²⁰:

Indirizzo: Piazza Buenos Aires 5.

Periodo di attività conosciuto: prima metà anni Sessanta.

B. Appetito²¹:

Indirizzi: Via Reno 24.

Periodo di attività conosciuto: 1967/1970.

¹⁶ Annuario: 1960/1961, 1963/1964, 1965/1966.

¹⁷ Oltre agli Annuari (1963-1966), si veda il cap. 3 e le sue fonti, in particolare: ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *L'avventura L'isola* (1959-1962), b. 229, CF. 3046; Archivio Michelangelo Antonioni, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, b. 6A/55, fasc. 4; CSC, Fondo Cineriz, *L'eclisse*, Materiale documentario, Flano, 1961, Inventario 103261, FONDI 0000008185; CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, Materiale documentario, Flano, 1962-1965, Inventario 104758, FONDI 0000008339.

¹⁸ Cfr. CSC, Fondo Cineriz, *L'eclisse*, cit.; Cfr. Archivio Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, sottoserie Fotografie, b. 6A/46, fasc. 3; Tano D'Amico, Mario Dondero (a cura di), *Claudio Bassi. Quaderno fotografico*, Bergamo, Galleria Ceribelli, 2014, p. 49.

¹⁹ Cfr. Sergio Strizzi Photography, *Interview to Sergio Strizzi* a cura di Antonio Maraldi, <https://www.sergiostrizzi.com/interview>. L'agenzia di Strizzi non è presente sugli Annuari.

²⁰ Come indicato nei capitoli 3 e 4, questi dati derivano dai confronti tra le immagini, e i loro timbri, conservate presso gli archivi: Archivio Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, sottoserie Fotografie; Cinémathèque Française, Iconothèque, *L'avventura* (1959), Photographies de plateau, riferimento: PO0004420; Archivio Enrico Appetito; materiale *L'avventura*. Si confrontano questi dati anche con quelli del fascicolo: ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *L'avventura L'isola* (1959-1962), b. 229, CF. 3046, Consuntivo all'Archivio centrale dello Stato, Cino Del Duca, 7 gennaio 1961.

²¹ Annuario: 1967/1968, 1969/1970.

III. Appendice al terzo capitolo

Tabella riassuntiva dei fotografi di scena e delle agenzie sui set di Antonioni degli anni Cinquanta e Sessanta

Film	Fotografi e agenzie sul set	Fotografi nei titoli di testa
<i>Cronaca di un amore</i> (1950)	Osvaldo Civirani, Comm. R. Bertazzini Primo, Agenzia Fotofilmcolor, Agenzia Fotografia Invernizzi	Non presente
<i>La signora senza camelie</i> (1953)	G.B. Poletto	G.B. Poletto
<i>I vinti</i> (1953)	Jacques Lacourie (set francese), H.G. Casparius (set inglese)	Non presente
<i>Le amiche</i> (1955)	Foto Dial di Francesco Alessi, Fotofilmcolor di Vittorio Mazza	Non presente
<i>Il grido</i> (1957)	Nello Giovannetti dell'agenzia Dial, Lucio Berzioli per Farabola	Nello Giovannetti della Dial
<i>L'avventura</i> (1960)	Enrico Appetito (Hermes Photos), Marcello Geppetti (Hermes Photos), Telefoto, Jack O'Connell, Dial, Ennio Guarnieri, Maurizio ed Evaristo Fusar	Enrico Appetito
<i>La notte</i> (1961)	Sergio Strizzi, Photo Joël Brunerie	Sergio Strizzi
<i>L'eclisse</i> (1962)	Sergio Strizzi, Vittorugo Contino, Telefoto (gli stessi Contino e Strizzi), Pascuttini, Number One, Rodrigo Pais	Sergio Strizzi
<i>Il deserto rosso</i> (1964)	Sergio Strizzi, Glauco Cortini, Telefoto (Cortini e probabilmente Strizzi), Enrico Appetito, Italy's News Photos, Agenzia Pierluigi, Angelo Cozzi per «Grazia», Walter Mori per «Epoca», <i>Special photographer</i> per «Tempo», Giuliana Orlandini	Glauco Cortini e Sergio Strizzi
<i>Blow-up</i> (1966)	Arthur Evans, Tazio Secchiaroli, Eve Arnold, Shahrokh Hatami, Terry O'Neill, Steve Shapiro,	Non presente

	Lord Snowdon, Peter Theobald, Don McCullin, John Cowan, Michelangelo Antonioni	
--	---	--

I film di Antonioni attraverso gli archivi. Schede sui materiali (fotografie di scena e documenti affini) relativi ai film

La seguente mappatura si basa su inventari e censimenti disponibili online, visite in archivi, corrispondenza con alcuni poli archivistici (Antonio Maraldi del Centro cinema Città di Cesena, Rosaria Gioia della Cineteca di Bologna, Viridiana Rotondi della Fondazione Centro sperimentale di cinematografia di Roma, Roberta Basano del Museo del cinema di Torino) e sulla ricerca sulle fonti utilizzate nella tesi.

Per tutte le indicazioni di catalogazione del materiale dell'Archivio Michelangelo Antonioni si fa riferimento all'inventario: <http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/>, pur consultando le digitalizzazioni del nuovo Archivio online in <https://www.archivioantonioni.it/>.

Altri inventari e mappature consultati:

Fondazione Alinari per la fotografia, <https://www.alinari.it/>;

Archivio Rodrigo Pais, <https://sol.unibo.it/SebinaOpac/>;

British Film Institute. BFI, *Collections*, <http://collections-search.bfi.org.uk/web/>;

Censimento delle raccolte e degli archivi fotografici in Italia, <http://www.censimento.fotografia.italia.it/>;

Ciné-ressources. Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma, <http://www.cineressources.net/>;

Regione Lombardia, LombardiaBeniCulturali, <http://www.lombardiabeniculturali.it> (Per Cineteca di Milano e Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo).

Siti internet di raccolte private:

Everett Collection, <https://everettcollection.com/>;

Sergio Strizzi Photography, <https://www.sergiostrizzi.com/>;

Archivio Tazio Secchiaroli, <https://www.taziosecchiaroli.it/>.

Per quanto riguarda gli «altri documenti», questa mappatura non vuole essere un quadro completo, ma si basa principalmente sui materiali consultati e sull'inventario dell'Archivio Michelangelo Antonioni. Per la fotografia di scena, il tentativo è quello di fornire un modello compiuto, anche se non esaustivo, prendendo in considerazione i principali punti di riferimento, in particolare italiani (con l'eccezione costante della Cinémathèque française dove si è svolta

parte della ricerca della tesi), e pur tenendo conto di quanto il materiale fotografico di scena risulti frammentato e diffuso. Altri documenti e materiali qui non indicati possono essere conservati anche negli archivi privati sull'esempio di Archivio AFE e Reporters Associati. La mappatura predilige i principali poli pubblici, ma non si limita a questi.

Dall'indagine sono infine escluse quelle opere che non vengono analizzate nella tesi perché meriterebbero un discorso a parte: gli episodi (*Tentato suicidio*, episodio di *L'amore in città*; *Il provino*, episodio di *I tre volti*).

Cronaca di un amore

A. Fotografie

1. Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Cronaca di un amore*, sottoserie Fotografie, b. 6A/1; b. 6A/2; b. 6A/3, fasc. 1-2, b. 6A/4, fasc. 1.

Timbri:

- 91 stampe (b/n) hanno sul retro: «Comm. R. Bertazzini Primo, Moderno Studio d'arte e attualità fotografica»;
- 47 stampe b/n con l'indicazione sul retro: «Nino Pugliese - Via Dante 15 - Tel. 152960 – Milano» e altre 69 fanno parte di un album con il riferimento a Pugliese in copertina: «Cronaca di un amore. Pugliese Tel. 152960, via Dante 15»;
- Una stampa b/n: «Fotofilmcolor - Roma - Via Po 16/c, telef. 847.559 - 860.147»;
- 6 stampe b/n hanno sul retro: «Fotografia Invernizzi - Piazza Statuto 3, Torino - Per qualsiasi riproduzione è obbligatorio citare "Foto Invernizzi"»;
- 13 stampe b/n hanno sul retro: «Copyright Publifoto, via Solferino 36, Milano, tel. 67242, riproduzione vietata».

2. Archivio fotografico della Cineteca nazionale, Roma

Fondo Civirani: 3 negativi originali: 2 neg. b/n, 6 x 6; 1 neg. b/n, 9 x 12.

Fondo Snc/Csc: n. 8 positivo colore, 10 x 15; n. 2 pos. col., 17 x 29; n. 10 neg. col.; 1 pos. b/n.

3. Raccolte Museali Fratelli Alinari, Firenze

Collezione Reteuna, fondo Invernizzi, IEA-F-000037-0000: un ritratto di Lucia Bosè attribuito a Invernizzi.

4. Cineteca di Milano

Fondo Cineteca, b. 406: stampe di cui digitalizzate: 3 stampe b/n, 12 x 17 (uguali).

5. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Lorenzo Pellizzari: 4 stampe b/n.

6. Archivio Fotografico della Cineteca di Bologna

116 fotografie dai fondi: Fondo Carlo Di Carlo, Fondo Giuseppe Galliadi, Fondo Mario Natale, Fondo Renzo Renzi.

7. Fototeca del Museo nazionale del cinema, Torino

Fondo Blandi: 2 di scena b/n.

8. Cinémathèque française, Parigi

Iconothèque, *Cronaca di un amore*, dossier de photos, riferimento PO0004424: di scena, 5 stampe b/n, vario formato.

B. Altri documenti

1. Fotobuste Cineteca di Bologna

1 fotobusta presso l'Archivio della grafica della Cineteca di Bologna.

La signora senza camelia

A. Fotografie

1. Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

La signora senza camelia, sottoserie Fotografie, b. 6A/5.

Timbri:

-135 stampe b/n con «Copyright G.B. Poletto - Agenzia fotografica per la stampa - Roma, via della Mercede 16 - Tel. 65126»;

- Altre stampe b/n datate 14 settembre 1954 hanno un diverso indirizzo: «G.B. Poletto - agenzia fotografica per la stampa, Via Somma Campagna 29 - 14.09.1954».

2. Archivio fotografico della Cineteca nazionale, Roma

Fondo AFE – Poletto: 517 negativi b/n, 6 x 6.

Fondo Snc/Csc, Fondo Montesanti, Fondo Aristarco: 6 positivi b/n; 2 pos. b/n; 6 pos. b/n, 1 duplicato.

3. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Lorenzo Pellizzari: 3 stampe b/n.

4. Archivio fotografico della Cineteca di Bologna

61 fotografie: Fondo Carlo Di Carlo, Fondo Giuseppe Galliadi, Fondo Renzo Renzi.

5. Cinémathèque française, Parigi

Iconothèque, *Cronaca di un amore*, dossier de photos, riferimento PO0004439: di set, 29 stampe b/n, vario formato, attribuite a Poletto.

I vinti

A. Fotografie

1. Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *I vinti*, sottoserie Fotografie, b. 6A/6, fasc. 1-2; b. 6A/7, fasc. 1-2; b. 6A/8, fasc. 1.

Timbri:

- 94 stampe b/n relative alle scene dell'episodio francese hanno l'indicazione sul fronte: «Photo Jacques Lacourie»;

- 36 stampe b/n dell'episodio inglese hanno il suo marchio sul retro: «H.G. Casparius».

2. Archivio fotografico della Cineteca nazionale, Roma

Fondo Snc/Csc: 35 positivi b/n

Fondo Rizzoli, Fondo Montesanti: n. 4 pos. b/n, n. 2 duplicati b/n; n. 2 pos. b/n

3. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Lorenzo Pellizzari: 18 stampe b/n.

4. Archivio Fotografico della Cineteca di Bologna

65 fotografie: Fondo Carlo Di Carlo, Fondo Giuseppe Galliadi, Fondo Mario Natale, Fondo Renzo Renzi.

5. Fototeca del Museo nazionale del cinema, Torino

Fondo Meccoli, Fondo Cane: 14 e 2 pos. b/n.

6. Cinémathèque française, Parigi

Iconothèque, *Cronaca di un amore*, dossier de photos, riferimento PO0004440: di scena, 3 stampe b/n, 18 x 24.

B. Altri documenti

1. Fascicolo per la concessione del certificato di nazionalità italiana presso l'Archivio centrale dello Stato, Roma:

Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), b. 59, CF 1453.

Le amiche

A. Fotografie

1. Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Le amiche*, sottoserie Fotografie, b. 6A/9, fasc. 1-2.

Timbri:

- 248 stampe b/n recano il timbro sul retro: «Dial Studio di fotografia. Roma-Piazza di Spagna, 29. Telefono 61637», di queste, 47 hanno anche l'indicazione «Direzione artistica Francesco Alessi»;

- 121 stampe b/n hanno sul retro: «Fotofilmcolor, Roma, via Po 16/c, tel. 847559-860147».

2. Archivio fotografico della Cineteca nazionale, Roma

Fondo Reporters Associati: 78 negativi b/n, 35mm di Francesco Alessi per DIAL;

Fondo Snc/Csc, Fondo Aristarco, Fondo Montesanti: 13 positivi b/n; 5 positivi b/n; 2 positivi b/n.

3. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Lorenzo Pellizzari: 23 stampe b/n.

4. Cineteca di Milano

Fondo Cineteca, b. 64: stampe di cui digitalizzate: 39 stampe b/n, 18 x 24.

5. Archivio fotografico della Cineteca di Bologna

59 fotografie: Fondo Carlo Di Carlo, Fondo Giuseppe Galliadi.

6. Cinémathèque française, Parigi

Iconothèque, *Cronaca di un amore*, dossier de photos, riferimento PO0004419: di scena, 7 stampe b/n, formati vari.

B. Altri documenti

1. Fascicolo per la concessione del certificato di nazionalità italiana presso l'Archivio centrale dello Stato, Roma:

Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *Le amiche* (1953-1959), b. 125, CF 2141.

2. Fotobuste Cineteca di Bologna

4 fotobuste presso l'Archivio della grafica della Cineteca di Bologna.

Il grido

A. Fotografie

1. Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il grido*, sottoserie Fotografie, B.6A/10, fasc. 1-2-3, b. 6A/11, b. 6A/12 fasc. 1, b. 6A/13, fasc. 1.

Timbri:

- 154 stampe b/n 18 x 24 cm «Dial Studio di fotografia. Roma-Piazza di Spagna, 29. Telefono 61637» oppure «Vietata la riproduzione. "Dial PRESS" Direzione Roma. Piazza Mignanelli, 25 - Telef. 63964»;

- 3 stampe b/n 13 x 18 cm con timbro sul retro: «Servizio di Lucio Berzioli dell'agenzia fotografica per la stampa Farabola s.r.l. Corso Ticinese n. 60 - Milano Tel. 31.530 - 35.15.36».

2. Archivio fotografico della Cineteca nazionale, Roma

Fondo Snc/Csc: 22 positivi b/n, 8 negativi.

Fondo Alida Valli: 4 positivi b/n.

3. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Lorenzo Pellizzari: 16 stampe b/n

4. Archivio fotografico della Cineteca di Bologna

179 fotografie: Fondo Carlo Di Carlo, Fondo Giuseppe Galliadi, Fondo Renzo Renzi.

5. Fototeca del Museo nazionale del cinema, Torino

Fondo Blandi, Fondo Meccoli: 2 e 6 pos. b/n.

6. Cinémathèque française, Parigi

Iconothèque, *Il grido*, dossier de photos, riferimento: PO0004431 di scena, 12 stampe b/n di vario formato.

B. Altri documenti

1. Fascicolo per la concessione del certificato di nazionalità italiana presso l'Archivio centrale dello Stato, Roma:

ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *Il grido* (1956-1959), b. 167, CF 2550.

L'avventura

A. Fotografie

1. Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'avventura*, sottoserie Fotografie, b. 6A/14, fasc. 1-2, b. 6A/15, fasc. 1-2, b. 6A/16, fasc. 1-2, b. 6A/17, fasc. 1, b. 6A/18, fasc. 1, b. 6A/19, fasc. 1, b. 6A/20, b. 6A/21, b. 6A/22, b. 6A/23, b. 6A/24, racc. 6A/24bis.

Timbri:

- 181 stampe b/n hanno il timbro sul retro: «Foto Appetito di E. Appetito»;

- 162 stampe b/n hanno il timbro sul retro «Hermes Photos, Piazza Buenos Ayres 5, Roma»;

5 di queste hanno anche il «copy by Marcello Geppetti»;

- 5 stampe b/n 18 x 24 cm hanno il timbro sul retro: «Hermes Photos, Piazza Buenos Ayres 5, Roma. Copy by Marcello Geppetti»;

- 95 stampe b/n hanno il timbro sul retro: «Photo by Jack O'Connell, 960 Madison Avenue, New York»;

- 2 stampe b/n 18 x 24 cm con il timbro: «Per pubblicare la presente foto citare foto Dial (p. Spagna 29, tel. 61637, Roma)»;

- Una stampa b/n 20 x 30 cm con timbro sul retro: «Copyright Ennio Guarnieri, Roma, 15 E. Rolli, 587390».

2. Archivio Enrico Appetito, Roma

Negativi faldoni 547-549, digitalizzazioni: rullo 51, 51A, 50S: circa 1600 negativi e 980 digitalizzazioni dei negativi.

3. Cinémathèque française, Parigi

Iconothèque, *L'avventura*, dossier de photos, riferimento:

PO0004420: di scena, 20 stampe in b/n, formati vari;

PO0004421: di set, 1 stampa in b/n, 15 cm x 12 cm

Timbri:

Una stampa b/n 18 x 24 cm ha il timbro: «Copyright by: APPETITO PHOTOREPORTAGES. Piazza Buenos Aires, 5 ROMA» (PO0004420).

4. Archivio fotografico della Cineteca nazionale

172 fotografie: Fondo Carlo Di Carlo, Fondo Giuseppe Galliadi.

5. Archivio fotografico della Cineteca nazionale, Roma:

Fondo Snc/Csc: 25 positivi b/n.

6. Cineteca di Milano

Fondo Cineteca, b. 134: stampe di cui digitalizzate: 4 stampe b/n, 18 x 24.

7. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Lorenzo Pellizzari: 16 stampe b/n.

8. Fototeca del Museo nazionale del cinema, Torino

Fondo Blandi: 4 pos. b/n.

B. Altri documenti:

1. Fascicolo per la concessione del certificato di nazionalità italiana presso l'Archivio centrale dello Stato, Roma:

ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *L'avventura L'isola* (1959-1962), b. 229, CF. 3046.

2. Fotobuste presso Cineteca di Bologna

2 fotobuste presso l'Archivio della grafica della Cineteca di Bologna.

3. Rassegna stampa, Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

Rassegna stampa, *L'avventura*.

La notte

A. Fotografie

1. Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

La notte, sottoserie Fotografie, b. 6A/25, fasc. 1; b. 6A/26, fasc. 1; b. 6A/27, fasc. 1; b. 6A/28, fasc. 1; b. 6A/29, fasc. 1-2; b. 6A/30, fasc. 1; b. 6A/31, fasc. 1; b. 6A/32, fasc. 1; b. 6A/33, fasc. 1; b. 6A/34, fasc. 1-2; b. 6A/35, fasc. 1; b. 6A/36, fasc. 1.

Timbri:

1 stampa b/n formato 18 x 24 cm con timbro sul retro: «Photo Joël Brunerie, 2 rue du Square Carpeaux, Paris XXVIII».

2. Archivio fotografico della Cineteca nazionale, Roma

Fondo Montesanti: 1 positivo b/n.

Fondo Snc/Csc: 32 positivi b/n, 5 negativi, 15 fotogrammi.

3. Sergio Strizzi Photography, Roma

4. Archivio fotografico della Cineteca di Bologna

591 fotografie: 93 Fondo Carlo Di Carlo, Fondo Giuseppe Galliadi, Fondo Mario Natale, album (452 fotografie).

5. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Lorenzo Pellizzari: 23 stampe b/n.

6. Fototeca del Museo nazionale del cinema, Torino

Fondo Blandi: 2 pos. b/n.

7. Cinémathèque française, Parigi

Iconothèque, *La notte*, dossier de photos, riferimento:

PO0004435: di scena, 33 stampe b/n di vario formato;

PO0004436: di set, 1 stampa b/n 18 x 13 cm

B. Altri documenti

1. Fascicolo per la concessione del certificato di nazionalità italiana presso l'Archivio centrale dello Stato, Roma:

Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *La notte* (1960-1968), b. 267, CF 3322.

2. Fotobuste Cineteca di Bologna

Una fotobusta presso l'Archivio della grafica della Cineteca di Bologna.

L'eclisse

A. Fotografie di scena:

1. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Contino: 2.405 negativi b/n, 35 mm e 23 negativi colore 6 x 6 cm. I negativi sono stati anche digitalizzati.

2. Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *L'eclisse*, sottoserie Fotografie, b. 6A/37, fasc. 1-8; b. 6A/38, fasc. 2; b. 6A/39, fasc. 1-2; b. 6A/40, fasc. 1-3; b. 6A/41, fasc. 1-2; b. 6A/42, fasc. 1-5; b. 6A/43, fasc. 1-4; b. 6A/44, fasc. 1-4; b. 6A/45, fasc. 1-3; b. 6A/46, fasc. 1-5; b. 6A/47, fasc. 1-3; b. 6A/48, fasc. 1-2; b. 6A/49, fasc. 1-2, racc. 6A/49.

Timbri presenti:

- Una stampa b/n ha sul retro un timbro blu: «© Vittorugo Contini Telefoto»

- 11 stampe sono segnate sul retro da «NUMBER ONE. Proprietà artistica riservata. 2 piazza Dante, Roma. Tel. 730.913»

- uno scatto reca infine l'indicazione: «Service de presse Artistes Associés ANJou 45-90»

3. Archivio fotografico della Cineteca nazionale, Roma

Fondo Snc/Csc: 54 positivi b/n, 55 negativi.

Altro materiale in: Fondo Rizzoli e Fondo Aristarco.

4. Archivio fotografico della Cineteca di Bologna

321 fotografie: Fondo Carlo Di Carlo, Fondo Giuseppe Galliadi, Fondo Renzo Renzi.

5. Archivio Rodrigo Pais, Bologna

Inventario NEG 3093, Collocazione FOTO PAIS 3093 01-20: 20 negativi, 24 x 36 mm.

6. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Lorenzo Pellizzari: 29 stampe b/n.

7. Cinémathèque française, Parigi

Iconothèque, *L'eclisse*, dossier de photos, riferimento:

PO0004429: di scena, 105 stampe b/n formati vari;

PO0004430: di set, 2 stampe b/n, 18 cm x 24 cm.

8. Sergio Strizzi Photography, Roma

B. Altri documenti:

1. Piano promozionale Cineriz, Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, Roma

Cfr. Biblioteca Luigi Chiarini (CSC), Fondo Cineriz, *L'eclisse*, Materiale documentario, Flano, 1961, Inventario 103261, FONDI 0000008185.

2. Fascicolo per la concessione del certificato di nazionalità italiana presso l'Archivio centrale dello Stato, Roma:

Cfr. ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *L'eclisse* (1961-1972), b. 310, CF 3678.

3. Rassegna stampa, Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

Rassegna stampa, *L'eclisse*.

4. Fotobuste Cineteca di Bologna

3 fotobuste presso l'Archivio della grafica della Cineteca di Bologna.

Il deserto rosso

A. Fotografie:

1. Archivio Michelangelo Antonioni, Ferrara

AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Il deserto rosso*, sottoserie Fotografie, b. 6A/50, fasc. 1-4, b. 6A/51, fasc. 1-4, b. 6A/52, fasc. 1-4, b. 6A/53, fasc. 1-4, b. 6A/54, fasc. 1-6, b. 6A/55, fasc. 1-5, b. 6A/56, b. 6A/57, racc. 6A/58, racc. 6A/58 bis.

Timbri presenti:

- 3 fogli di provini b/n 24 x 36 mm hanno sul fronte l'indicazione: «Telefoto Agency Roma 2/12/1963, Client: Prod. Duemila photog. Cortini, Film: Deserto rosso (Antonioni)»;
- 15 stampe b/n con timbro sul retro: «Copyright Italy's News Photos, via Ofanto 18, Roma, Tel. 868.196»;
- 5 stampe b/n 24 x 30 cm con timbro: «Copyright "Pierluigi" fotonotizie d'attualità per la stampa, Roma, Lungotevere dei Mellini 17, tel. Uff. 386.258, casa 356.8444»;
- 5 stampe 20 x 30 cm e 24 x 30 cm con timbro sul retro: «Tutti i diritti riservati GRAZIA. Fotografia di Angelo Cozzi»;
- 6 fogli di provini di negativi 24 x 36 mm e 6 x 6 cm b/n riportano sul retro il timbro «Foto Angelo Cozzi»;
- 23 stampe b/n 18 x 30, 24 x 30 cm con timbro sul retro: «Tutti i diritti riservati EPOCA. Fotografia di Walter Mori»;
- 7 stampe b/n 23 x 33,5 e 24 x 36 cm con timbro sul retro: «Aldo Palazzi editore - Archivio fotografico 25 marzo 1964»;
- 1 stampa b/n 20 x 27 cm con timbro sul retro: «Photo by Giuliana Orlandini, Roma- Via Fontanella 4, Tel. 672903».

2. Archivio Enrico Appetito, Roma

Faldone 552 e digitalizzazioni: 120 negativi colore.

3. Archivio fotografico della Cineteca nazionale, Roma

Fondo Rizzoli: n. 58 positivi b/n, n. 5 dupl. b/n, negativi.

2 buste del fondo Cineriz: b. IT1964, b. 15/18: neg. e stampe.

Fondo Snc/Csc: 7 pos. b/n, 1 neg., 1 diapositiva, 44 pos. colore.

Non sono indicati gli autori.

4. Archivio fotografico della Cineteca di Bologna

142 fotografie: Fondo Carlo Di Carlo, Fondo Giuseppe Galliadi.

5. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Lorenzo Pellizzari: 29 stampe b/n.

6. Cinémathèque française, Parigi

Iconothèque, *Il deserto rosso*, dossier de photos, riferimento:

PO0004426: di scena, 44 stampe b/n e colore, formati vari;

PO0004427: di set, 2 stampe b/n formati vari.

7. Sergio Strizzi Photography, Roma

B. Altri documenti

1. Piano promozionale Cineriz, Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, Roma

CSC, Fondo Cineriz, *Il deserto rosso*, Materiale documentario, Flano, 1962-1965, Inventario 104758, FONDI 0000008339.

2. Fascicolo per la concessione del certificato di nazionalità italiana presso l'Archivio centrale dello Stato, Roma:

ACS, Ministero del turismo e dello spettacolo, Direzione generale spettacolo, Archivio cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità), *Deserto Rosso* (1963), b. 395, CF 4229.

3. Rassegna stampa, Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, Roma

CSC, Fondo Rizzoli Film, rassegna stampa *Il deserto rosso*, 1, 2, 3, 1964-1965, RS 11 005 32, Inventario 77898, RS 11 005 33, Inventario 77899, RS 11 005 34, Inventario 77900;

AMA, rassegna stampa, *Il deserto rosso*.

Blow-up

A. Fotografie

1. Archivio Michelangelo Antonioni, Roma

Cfr. AMA, Materiali per la produzione cinematografica e teatrale, *Blow-up*, sottoserie Fotografie, b. 6A/59, fasc. 1; b. 6A/60, fasc. 2-4; b. 6A/61, fasc. 1-3; b. 6A/62, fasc. 1-3; b. 6A/63, fasc. 1-3; b. 6A/64, fasc. 1-3; b. 6A/65, fasc. 1-3; b. 6A/66, fasc. 1-3; b. 6A/67, fasc. 1-3; b. 6A/68, fasc. 1-3; b. 6A/69, fasc. 1-3; b. 6A/70, fasc. 1-3; b. 6A/71, fasc. 1-2; b. 6A/72, fasc. 1-3; racc. 6A/72ter.; racc. 6A/72bis.

Timbri presenti:

- 33 stampe b/n con indicazione sul retro a matita: «Secchiaroli»;
- 3 stampe b/n con indicazione manoscritta a matita sul retro: «Hatami»;
- 21 stampe b/n con indicazione manoscritta a matita sul retro «Shapiro»;
- 2 stampe b/n con timbro sul retro: «NO reproduction without credit reading photograph by John Cowan, London Park 8900, Cables, Rasputin London W. 11».

2. BFI, Londra

BFI Identifier: SPD-1322: 358 fotografie,

3. Everett Collection

Cfr. AA.VV., *Io sono il fotografo*, Roma, Contrasto, 2018.

4. Archivio fotografico della Cineteca nazionale, Roma

Fondo Snc/Csc: 4 colore, 1 negativo b/n.

5. Cinémathèque française, Parigi

Iconothèque, *Il deserto rosso*, dossier de photos, riferimento:

PO0004422: di scena, 87 stampe b/n e colore formati vari;

PO0004423: di set, 1 stampa b/n 21 x 26 cm.

6. Archivio Tazio Secchiaroli, Roma

7. Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MI),

Fondo Lanfranco Colombo: 39 stampe b/n, 20,2 x 25 cm di Michelangelo Antonioni.

8. Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia di Pordenone

Fotografie realizzate da Michelangelo Antonioni.

9. Archivio fotografico della Cineteca di Bologna

119 fotografie: Fondo Carlo Di Carlo, fondo Giuseppe Galliadi.

10. Centro cinema Città di Cesena

Fondo Lorenzo Pellizzari: 8 stampe b/n.

11. Fototeca del Museo nazionale del Cinema, Torino

Fondo Blandi: 12 di scena b/n.

B. Altri documenti:

1. Fotobuste Cineteca di Bologna

3 fotobuste presso l'Archivio della Grafica della Cineteca di Bologna.

IV. Appendice ai capitoli quarto e quinto

«Si può dire che l'archivio sia nato da solo». Colloquio con Tiziana Appetito, responsabile dell'Archivio Enrico Appetito

L'intervista è costituita soprattutto da un colloquio avuto nel febbraio 2020, integrata da altri incontri e corrispondenze con la responsabile dell'Archivio Enrico Appetito, Tiziana Appetito.

Quali sono le tappe della carriera di Enrico Appetito nei laboratori?

È iniziata nel laboratorio di Civirani, quando mio padre (ndr. Enrico Appetito) aveva 17 anni. All'epoca, oltre che sviluppare e stampare le foto, andava anche a Via Veneto, dove faceva il paparazzo. Non dormiva mai. Una volta Civirani era impegnato in più set e per riempire un vuoto su uno di questi mandò mio padre. Civirani si accorse allora del suo senso dell'inquadratura, oltre che delle capacità come stampatore: reinquadrava le foto di scena pure in fase di stampa e le dava poi sia in originale sia con il taglio che riteneva migliore. Da quel momento Civirani iniziò a mandarlo più spesso e da allora mio padre incominciò la sua carriera di fotografo di scena, una passione che poi si è trasformata in lavoro.

Dall'intervista che hai rilasciato ad Antonio Maraldi, sappiamo che Appetito ha poi lavorato per Praturlon, per la Roma Press Photo e infine si è messo in proprio.

Giusto. Si è messo in proprio giovanissimo. Ha iniziato a diciassette anni e a venti aveva già il laboratorio per conto suo, anche perché non gli piaceva sottostare a ordini.

A questo proposito, ho trovato nei consuntivi dell'Archivio centrale dello Stato e in altre fonti dei nomi di laboratori in relazione a *L'avventura* e *Il deserto rosso*: Hermes Photos e Telefoto.

In particolare, confrontando i timbri dell'Archivio Michelangelo Antonioni, dell'*Iconothèque* della Cinémathèque e gli stessi negativi dell'Archivio Enrico Appetito ho ricondotto Hermes Photos di piazza Buenos Aires ad Appetito. Si ricorda i nomi dei laboratori di Appetito?

I laboratori cambiavano nome e pure sede, quindi è difficile ricostruire tutti i nomi dei laboratori. Hermes era negli anni Sessanta. Era in piazza Buenos Aires, prima di via Reno. Poi

c'è stata per tanti anni la Professional Photographic Service e poi la Fast Photo Service. La prima mi pare sette anni, mentre la seconda vent'anni.

Sono poi conservate presso l'Archivio Michelangelo Antonioni alcune stampe di fotografie di *L'avventura* con il timbro di Hermes che recano anche il copyright di Marcello Geppetti.

Succedeva questo: tante volte andavano sui set per fare gli *special*. Poi loro collaboravano anche. Mio padre è sempre stato anche molto aperto verso i fotografi che le testate giornalistiche mandavano a fare gli *special*.

Quante persone lavoravano nel laboratorio negli anni di Hermes?

Nel suo laboratorio lavoravano fra due e cinque persone al massimo.

Restando sulla questione delle attribuzioni e delle collaborazioni: com'è andata per *Il deserto rosso* in cui Appetito non è accreditato fotografo ufficiale?

Su quel set ci sono stati tre fotografi: Sergio Strizzi è il principale, poi Cortini, quindi papà che è subentrato per una piccola parte. Infatti, nell'Archivio Appetito ci sono pochi negativi, 241 di pellicola 120 colore. Collaborava anche con Strizzi. E non è stato accreditato. Nei film americani è diverso, in *Titus* per esempio sono stati accreditati tutti: lui, Alessia Bulgari che poi ha lasciato, e Mario Tursi. I fotografi si coprivano spesso. Mi ricordo una volta che mio padre aveva un set in corso, poi è andato a sostituire Tonino Benetti e Franco Vitale. Ovviamente non è stato accreditato perché si trattava di sostituzioni di soli tre o quattro giorni. Tante volte Franco Bellomo copriva il ruolo di mio padre: in *L'avaro* l'ha coperto per due o tre giornate, ma non è stato accreditato.

Avete conservato i contratti di lavoro degli anni Sessanta degli anni Sessanta?

No, non sono stati conservati.

Appetito realizzava anche degli *special* per le riviste?

Spesso, quando la rivista non mandava il fotografo, richiedevano proprio a mio padre di realizzarlo. In più, quando era più giovane li ha anche fatti direttamente.

Si occupava anche di scattare i sopralluoghi?

Il fotografo di scena veniva coinvolto anche in fase preparatoria: si sedeva al tavolo con tutta l'organizzazione per produrre il film, dal produttore allo scenografo, fino allo sceneggiatore. Gli veniva proprio consegnata una copia della sceneggiatura. Lui valutava i luoghi che potevano interessare al produttore e quindi si andavano a fare le fotografie dei sopralluoghi.

Si portavano gli scatti alle diverse riunioni, prima che iniziassero le riprese del film. Realizzava pure le prove parrucche e i provini attori. Il fotografo raccontava un film dall'inizio alla fine.

Per quanto riguarda la scena, preferiva fotografare in contemporanea o al termine delle riprese?

In contemporanea, mio padre al contrario di altri fotografi, che facevano rifare la scena quando era finita, scattava sempre in contemporanea. Gli dicevano: «Enrico, ti serve qualcosa?», e lui: «Io ho già fatto», e loro neanche se ne accorgevano. Io lo chiamavo *la pantera rosa*, nonostante la stazza. Sapeva stare sul set con grande destrezza: volava da una parte all'altra senza dare fastidio a nessuno, sapeva dove mettersi. Usava il *blimp* con la presa diretta.

Quale rapporto con il regista e con il resto della produzione?

Consigliava. Il produttore chiedeva a lui consigli, ma lo facevano anche il direttore della fotografia e lo scenografo. Tonino Cervi lo rendeva partecipe, tantissimo. Con Sergio Giussani, produttore di diversi film di Sordi, aveva una bellissima collaborazione. Addirittura, una volta, un regista minore gli chiese come doveva mettere il carrello.

Sul set di *L'avventura*: che rapporto aveva con Antonioni e con il direttore fotografia Aldo Scavarda? E con Monica Vitti?

Con Antonioni sembrava che ci fosse un filo diretto: non c'era bisogno di parlare, si capivano benissimo. Con Monica Vitti fantastico: vedi il gioco che facevano allo specchio mentre lei si truccava. Una bellissima amicizia.

In questi anni circa quanti scatti venivano realizzati per una produzione? Com'è cambiata la quantità di fotografie realizzate?

Si superavano i 10.000 scatti, anche a seconda di quanto durava il film. Mio padre ne ha fatti sempre tanti, sia per i film di quattro mesi sia per quelli di quattro settimane. La quantità è mutata da quando si è passati dal 120 al 135. Perché chiaramente con il rullo 120 sono dodici

scatti, mentre con il 135 sono 36, ultimamente anche 40 scatti, quindi si cambia di meno. Poi con la Rolleiflex ci voleva un tempo più lungo per ricaricarla.

L'archivio: in che anno si è costituito e come si struttura?

Si può dire che l'archivio sia nato da solo. Si andava sul set e poi si inviavano in laboratorio i rulli che venivano numerati e messi nelle veline. Si teneva un quadernetto, all'epoca era scritto a mano, con una numerazione dei film che erano in lavorazione e nell'armadio. Quindi papà ha sempre tenuto l'archivio, era custode d'archivio e poi proprietario perché i produttori lasciavano a lui i negativi. Quindi diciamo che è nato da quando mio padre ha iniziato a fare il fotografo di scena. Poi, nel febbraio 2016 è stato riconosciuto come archivio di notevole interesse storico dal Ministero dei beni culturali, dal ministro Franceschini. È chiaro che l'archivio ha già una sua catalogazione, archiviazione che adesso però viene adattata agli standard per gli archivi fotografici. Quindi ora stiamo rifacendo l'inventariazione, ci stiamo allineando agli standard di tutti gli archivi internazionali. Anche se ce n'era già una che indicava quanti sono i negativi, in che formato, se in bianco e nero, negativo colore o addirittura diapositive e lastre di vetro. Ci sono tre film in lastre di vetro degli anni Cinquanta-Sessanta, western.

Quanti negativi sono conservati? Di quanti film? E per quanto riguarda il materiale dei film di Antonioni?

Allora ci sono 2 milioni e mezzo di negativi del Fondo Appetito, poi un altro milione di negativo Fondo Caramanico: sono 3 milioni e mezzo di negativi. I film saranno 500 titoli. Poi l'anno scorso è stato acquisito l'archivio Mario Tursi: sono altri 18-19.000 negativi. Per *L'avventura* sono conservati 1761 negativi in bianco e nero suddivisi in pellicola 120 e 135 e per *Il deserto rosso* ci sono 241 negativi 120 colore.

Quante mostre sono state realizzate a partire dal materiale dell'archivio? E per quanto riguarda l'attività di ricerca?

Sono stati realizzati circa 67 tra mostre e altri eventi.

Con gli scatti dei film di Sordi sono state promosse diverse occasioni di valorizzazione: la mostra su Sordi nel 2004 al Vittoriano (n.d.r. *Sordi segreto. Un italiano a Roma*) o quella all'Auditorium Parco della Musica (n.d.r. *Alberto Sordi musica in scena*, 2007); oppure *Foto di scena in passerella* nel 2006, ho fatto ricostruire il palco con la ghigliottina (n.d.r. di *Il marchese del grillo*).

Con gli scatti di Antonioni: quella della Gnam nel 2015-2016, poi la mostra a BASE di Milano (2017), quindi *La dolce Vitti* (2018), portata persino a Los Angeles.

La mostra su Sacco e Vanzetti (*ndr.* film di Giuliano Montaldo, 1971) è stata poi un'altra occasione importantissima. Ho collaborato alla produzione di *La morte legale*, il film di Silvia Giulietti, che è partito proprio dalle fotografie di scena Sacco e Vanzetti.

Quanto alla ricerca: Fabio Appetito ha fatto una tesi magistrale. L'Archivio fornisce inoltre scatti per volumi e saggi, ora ad esempio stiamo inviando in America gli scatti di *Medea*. Mario Sesti ha promosso l'archivio su Tv 2000 e «Il venerdì di Repubblica» del gennaio del 2020 lo cita come uno dei più importanti archivi.

Quali sono i formati e i materiali della stampa della mostra a Base di Milano curata da Sandro Bernardi con le fotografie di *L'avventura* e *Il deserto rosso*?

Da 40 x 40 cm fino ai formati giganti: 40 x 40 cm, 50 x 50 cm, 50 x 75 cm, 74 x 74 cm, un metro e mezzo per un metro e mezzo, un metro per un metro e mezzo, un metro e mezzo per due. Poi quelli in cornice, 41 x 41 cm, che con *passepertout* e cornice arrivano a 50 x 50 cm. Le fotografie sono stampate in carta fotografica e tela.

È stato prodotto qualche catalogo di qualche mostra oltre a *La dolce Vitti* (che era dedicata all'attrice sfruttando materiale diverso)?

Per *La dolce Vitti* sì. Anche per quelle dedicate a Sordi, sia quella del decennale sia la mostra del Vittoriano. Poi qualcosa è apparso su un volume dedicato ai film girati all'Eur: lì c'è stato sia il *Titus* sia *La decima vittima*. Ho anche realizzato per conto mio un catalogo della Mostra di Base Milano.

Quali erano le macchine fotografiche che usava negli anni Cinquanta e Sessanta? E quali le pellicole?

Il modello della macchina fotografica utilizzata per tutti e due i film è la Rolleiflex. I negativi per *L'avventura* sono Kodak 120 e 135 in bianco e nero, mentre per *Il deserto rosso* pellicola Kodak a colori 120. Poi dagli anni Settanta, Appetito ha sostituito le Rolleiflex con la Nikon. Utilizzava anche i *blimp* della Thompson.

Dalle foto allo specchio con Monica Vitti (confrontando con il manuale: Angelo Derqui, *Rollei. Guida Catalogo delle fotocamere biottica reflex e degli accessori*) ho notato sulla Rolleiflex utilizzata da Appetito l'assenza dei bottoni zigrinati per regolare

l'otturatore tra obiettivo nel mirino e obiettivo di presa; ciò mi porta a pensare che sia il modello rolleiflex T (1958-1961), l'interpretazione è corretta?

L'interpretazione circa il modello T è corretta.

In quanta parte i negativi delle serie filmiche sono andati perduti?

Di *Il deserto rosso* è conservata naturalmente solo la parte realizzata da Appetito, per *L'avventura* ha seguito l'intera serie.

Le digitalizzazioni dei negativi sono state fatte per le mostre o per il mero scopo dell'archiviazione?

Sia per archiviare sia per le mostre. Per *L'avventura* praticamente tutti, per *Il deserto rosso* la maggior parte, manca qualcosa. La serie di *L'avventura* è stata digitalizzata con gli scanner Flextight X5 e Epson V850, mentre *Il deserto rosso* con lo Skull.

Alcuni negativi sono tagliati?

I negativi che hai trovato di formato diverso dai 6 x 6 cm, i 4,5 x 6 cm e i 24 x 36 mm, sono casi eccezionali, perché in fase di lavorazione invece di usare la matita grassa sulla velina per definire l'inquadratura, sono stati tagliati per praticità e poi corretti ulteriormente in fase di stampa. Per il 4,5 x 6 cm e il 24 x 36 mm Enrico Appetito montava un dorso sulla Rolleiflex.

La numerazione delle digitalizzazioni non corrisponde a quella dei negativi, da cosa dipende? Per cosa sta l'indicazione "PL" nella numerazione dei negativi?

La digitalizzazione dipende dall'uso che dovevo fare di ciascun negativo (mostre, richieste di privati), per questo spesso le digitalizzazioni non corrispondono ai negativi. L'indicazione PL corrisponde a un'archiviazione interna: sta per "Plasticoni", in quanto erano stati archiviati in delle camicie d'archivio trasparenti chiamate "plasticoni" e seguivano un salto di numerazione.

Filmografia di Enrico Appetito

Da: *Fotografi di scena del cinema italiano. Enrico Appetito*, catalogo della mostra (Cesena, Cinema San Biagio, 2012), a cura di Antonio Maraldi, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2012, pp. 13-19. All'elenco di Maraldi si aggiunge, anche alla luce del colloquio con Tiziana Appetito: *Il giorno della civetta, Sacco e Vanzetti e La decima vittima*¹.

1957

Steno, *Susanna tutta panna* (prod. Carlo Ponti Cinematografica, Maxima Film, Jesus Saiz Prod.)

Aglauco Casadio, *Un ettaro di cielo* (prod. Franco Cristaldi per Vides Cinematografica, Lux Film)

1960

Michelangelo Antonioni, *L'avventura* (prod. Cino del Duca, Société Cinématographique Lyre)

1961

Luciano Emmer, *La ragazza in vetrina* (prod. Emanuele Cassuto per Nepi Film, Zodiaque Film)

1964

Raffaello Matarazzo, *Amore mio* (prod. Gilberto Carbone per P.A.R. Film)

Antonioni Michelangelo, *Il deserto rosso* (prod. Angelo Rizzoli per Film Duemila Cinematografica Federiz, Francoriz Production)

[Accreditati: Glauco Cortini e Sergio Strizzi]

Sergio Leone, *Per un pugno di dollari* (prod. Jolly Film)

¹ *Il giorno della civetta. Il set, il fuori set e i ritratti di Enrico Appetito*, a cura dell'Archivio Enrico Appetito, Roma, Auditorium Parco della Musica, 2016; *Sacco e Vanzetti. Novanta/Quaranta*, a cura dell'Archivio Storico Fotografico Enrico Appetito, Roma, Cinecittà, 2017; Cfr. IV. *Appendice ai capitoli quarto e quinto.*

«Si può dire che l'archivio sia nato da solo». *Colloquio con Tiziana Appetito, responsabile dell'Archivio Enrico Appetito.*

Guido Zurli, *Le verdi bandiere di Allah* (prod. Franco Caruso per Itala Produ. Film, Dubrava, Globus Film)

1965

Mario Monicelli, *Casanova '70* (prod. Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Film Concordia) [Con Leo Massa e Sergio Strizzi]

Ignacio F. Iquino, *La sfida degli implacabili* (prod. Cineproduzioni Associate, I.F.I. Espana), 1965

Gianni Grimaldi, *All'ombra di una colt* (prod. Hercules Cinematografica, Hispamer Film)

Lucio Fulci, *002 operazione luna* (prod. Ima Film, Agata Film)

Gino Mangini, *Fango sulla metropoli (I criminali della metropoli)* (prod. Giuliano Simonetti Geosfilm)

Elio Petri, *La decima vittima* (prod. Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia)

1966

Tinto Brass, *Yankee (L'americano)* (prod. Antonio Lucatelli e Francesco Giorgi per Tigielle 33, Produzione Balcazar)

Lucio Fulci, *Le colt cantarono la morte e fu... tempo di massacro* (prod. Oreste Castellacci per Colt Produzioni Cinematografiche, Mega Film, L.F. Produzioni Cinematografiche)

Tonino Valeri, *Per il gusto di uccidere* (prod. Hercules Cinematografica, Montana Film)

Silvio Amadio, *Per mille dollari al giorno* (prod. Tirso Film, Petruka Film) [Con Arturo Vizuelte]

Alberto Sordi, *Scusi lei è favorevole o contrario?* (prod. Fono Roma)

Franco Giraldi, *Sugar Colt* (prod. Mega Film, Eva Film)

1967

Ettore Maria Fizzarotti, *Soldati e capelloni* (prod. Mega Film)

Roberto Bianchi Montero, *Le due facce del dollaro* (prod. Tigielle 33, Les Films du Griffon)

Nunzio Malasomma, *15 forche per un assassino* (prod. Eos Film Centauro Film)

Alfonso Brescia, *I giorni della violenza* (prod. Bruno Turchetto per Concord Film)

Maurizio Lucidi, *La più grande rapina del West* (Franco Cittadini e Stenio Fiorentini per Mega Film)

Renato Castellani, *Questi fantasmi* (prod. Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia)

Marcello Ciorciolini, *Tom Dollar* (prod. Antonio Lucatelli e Francesco Giorgi per Tigielle 33, Les Films Jacques Leitienne)

Mariano Laurenti, *Una ragazza tutta d'oro* (prod. Renato Angiolini e Renato Jaboni per Ima Film)

1968

Giuseppe Vari, *Un buco in fronte* (prod. Antonio Lucatelli e Francesco Giorgi per Tigielle 33)

Paolo Bianchini, *Lo voglio morto* (prod. Inducine, Centauro Film)

Tonino Cervi, *Oggi a me domani a te* (prod. Produzioni Atlas Consorziate, Splendid Film)

José Maria Elorrieta, *Sharaz* (prod. Dominio Film, L.M. Film)

Nick Nostro, *Uno dopo l'altro* (prod. Euro Atlantica, Midega Film)

Ettore Maria Fizzarotti, *Vendo cara la pelle* (prod. Cinemar)

Steno, *Arriva Dorellik* (prod. Inter Jet Film, Mega Film)

Giorgio Bontempi, *Summit* (prod. Tirso Film, Lira Film)

Franco Giraldi, *La bambolona* (prod. Mega Film)

Damiano Damiani, *Il giorno della civetta* (prod. Panda Societa per L'Industria Cinematografica
Les Films Corona, Corona Cinematografica)

[Accreditato: Mario Mazzoni]

1969

Sergio Garrone, *Django il bastardo* (prod. Tigielle 33, Sepac)

Luciano Salce, *Il Prof. Dott. Guido Tersilli, primario della clinica Celeste convenzionata con la mutua* (prod. Bino Cocogna per San Marco Cinematografica)

Ruggero Deodato, *I quattro del Pater Noster* (prod. Sped Film)

Giuseppe Vari, *Un posto nell'inferno* (prod. Antonio Lucatelli e Francesco Giorgi, per Tigielle 33)

1970

Piero Pelotti, *La grande avventura di Scaramouche* (prod. Garigliano Film)

Vittorio Caprioli, *Splendori e miserie di madame Royale* (prod. Mega Film, Nouvelle de Cinématographie)

Pasquale Festa Campanile, *Con quale amore con quanto amore* (prod. Silvio Clementelli per Clesi Cinematografica)

Roberto Mauri, *Sartana nella valle degli avvoltoi* (prod. Victor Produzioni Cinematografiche)

Franco Giraldi, *Cuori solitari* (prod. Mega Film)

1971

Lorenzo Artale, *Vivi ragazzi vivi!* (prod. Meteor Film, Dauro Film)

Maurizio Lucidi, *La vittima designata* (Vico Pavoni per P.C.E.)

Giuliano Montaldo, *Sacco e Vanzetti* (prod. Jolly Film, Undis, Theatre Le Rex Paris)

[accreditato: Mario Mazzoni]

1972

Gianfranco Parolini, *Sotto a chi tocca* (prod. International Film Company, Futuramik)

Michele Lupo, *Amico stammi lontano almeno un palmo* (prod. Juppiter Generale Cinematografica)

Giulio Petroni, *La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza?* (prod. Oceania P.I.C., Undis, Théâtre Le Rex, Filmkunst)

1973

Domenico Paolella, *Le monache di Sant'Arcangelo* (prod. Tonino Cervi per P.A.C., Splendida Film, Les Films Jacques Leitienne)

Domenico Paolella, *Storia di una monaca di clausura* (prod. Tonino Cervi per P.A.C., S.N.D. Saintt Oven, Roxy Film GMBH)

Leros Pittoni, *Amore così fragile, così violento* (Prod. Roas Produzioni)

Vittorio De Sica, *Una breve vacanza* (prod. Marina Cicogna per Verona Produzione, Azor Film)

Albertino De Martino, *Ci risiamo, vero Provvidenza?* (prod. Oceania P.I.C., Cinematografica Dia, Les Films)

Gianfranco Piccioli, *Il fiore dai petali d'acciaio* (prod. Gianfranco Piccioli per Parva Cinematografica, Prod. D.I.A.)

Angelo D'Alessandro, *Jack London: la mia grande avventura* (prod. Transeuropa Film, Rai tv, Televisione di Belgrado)

Salvatore Samperi, *Malizia* (prod. Silvio Clementelli per Clesi Cinematografica)

1974

Tonino Cervi, *La nottata* (prod. Tonino Cervi per P.A.C.)

Gianluigi Calderone, *Appassionata* (prod. Tonino Cervi per P.A.C.)

1975

Claudio Giorgi, *Ancora una volta... a Venezia* (prod. Polo Film)

Carlo Di Palma, *Qui comincia l'avventura* (Franco Cristaldi per Vides Cinematografica)

Piero Schivazappa, *Una sera c'incontrammo* (prod. Leo Pescarolo per Supernova)

1976

Tonino Cervi, *Chi dice donna, dice donna* (prod. Tonino Cervi per Rizzoli Film)

1977

Tonino Cervi, *Ritratto di borghesia in nero* (prod. Pietro La Mantia per Mars Film) [Con Franco Bellomo]

1979

Tonino Cervi, *Il malato immaginario* (prod. Pietro La Mantia per Mars Film)

1980

Carlo Lizzani, *Fontamara* (prod. Edmondo Ricci per Erre Cinematografica, RAI)

Alberto Sordi, *Io e Caterina* (prod. Fulvio Lucisano per Italian International Film, Rai, Tarak Ben Ammar per Carthago Film)

1981

Mario Monicelli, *Il marchese del Grillo* (prod. Luciano De Feo per Opera Film, Gaumont)

Tonino Cervi, *Il turno* (prod. Pietro La Mantia per Mars Film)

1982

Alberto Sordi, *In viaggio con papà* (prod. Augusto Caminito per Scena Film)

1983

Alberto Sordi, *Il tassinaro* (prod. Fulvio Lucisano per Italian International Film, RAI)

Roberto Faenza, *Copkiller* (prod. Cooperativa Jean Vigo)

1984

Tonino Cervi, *Sole nudo* (prod. Tonino Cervi per Splendida Film)

Alberto Sordi, *Tutti dentro* (prod. Augusto Caminito per Scena Film)

Lucio Fulci, *Murderrock. Uccide a passo di danza* (prod. Augusto Caminito per Scena Film)

1985

Giuseppe Patroni Griffi, *La gabbia* (prod. Visione Cinematografica, Bidas Produccion, Anem Film)

1986

Maurizio Lucidi, *Il lupo di mare* (prod. Mario e Vittorio Cecchi Gori per C.G. Silver Film, Sergio Giussani e Giancarlo Montesano per Loop Cinematografica, Reteitalia)

Giovanni Soldati, *La sposa americana* (prod. Augusto Caminito per Scena Film)

Mino Guerrini, *Le miniere del Kilimangiaro* (prod. Augusto Caminito per Scena Film)

Carlo Verdone, *Troppo forte* (prod. Augusto Caminito per Scena Film, Sergio Leone per Rafran)

1987

Alberto Sordi, *Un tassinaro a New York* (prod. Fulvio Lucisano per Italian International Film, Rai)

Sergio Corbucci, *Rimini Rimini* (prod. Augusto Caminito per Scena Film, Reteitalia)

Sergio Corbucci, *Roba da ricchi* (prod. Augusto Caminito per Scena Film, Reteitalia)

1988

Bruno Corbucci, *Rimini Rimini un anno dopo* (prod. Augusto Caminito per Scena Film, Reteitalia)

Franco Zeffirelli, *Il giovane Toscanini* (prod. Fulvio Lucisano per Italian International Film, Rai, Sacis, Tarak Ben Ammar per Carthago Film, Canal Plus, FR3, La Sept, Sofica Investimage)

Gianfranco Giagni, *Il nido del ragno* (prod. Tonino Cervi per Splendida Film, Reteitalia)

1990

Tonino Cervi, *L'avarò* (prod. Tonino Cervi per Splendida Film, Carthago Film, Pathé Cinéma, Velarde Film)

1991

Stuart Gordon, *Il pozzo e il pendolo* (prod. Empire Pictures, Full Moon Entertainment)

1992

Alberto Sordi, *Assolto per aver commesso il fatto* (prod. Mito Film, Rai)

1994

Alberto Sordi, *Nestore. L'ultima corsa* (prod. Sergio Giussani per Aurelia Cinematografica, Sacha Film Company)

1995

Stuart Gordon, *Castle Freak* (prod. Full Moon Enterprise)

1996

Maurizio Zaccaro, *Cervellini fritti impanati* (prod. Fulvio Lucisano e Gianfranco Piccioli per Italian International Film e Hera International Film)

[Con Piero Marsili Libelli]

Al Festa, *Fatal Frames. Fotogrammi mortali* (prod. Mediaset, Sail Production)

1997

Vittorio De Sisti, *Volare!* (prod. Caterina Rogani e Valentina Mariani per R&R Cinema e Pubblicità)

Davide Ferrario, *Tutti giù per terra* (prod. Gianfranco Piccioli per Hera International Film)

1998

Enrico Oldoini, *Un bugiardo in Paradiso* (prod. Fulvio Lucisano e Vittorio e Rita Cecchi Gori per C.G.G. Tiger Cinematografica)

Alberto Sordi, *Incontri proibiti* (prod. Aurelio De Laurentiis per Filmauro)

1999

Enzo Monteleone, *Ormai è fatta* (Gianfranco Piccioli per Hera International Film)

Domenico Astuti, *La vita per un'altra volta* (prod. Sergio Giussani e Mariella Li Sacchi per Sacha Company Factory)

Julie Taymor, *Titus* (prod. Clear Blu Sky Productions, Overseas Film Group, Urania Pictures)
[Con Mario Tursi e Alessia Bulgari]

Dominique Othenin-Girard, *Crociati* (tv) (prod. Lux Vide)

2001

Antonello Grimaldi, *Un delitto impossibile* (prod. Hera International Film, Rai Cinema)

2003

Tonino Cervi, *Il quaderno della spesa* (prod. La splendida, Rai Cinemafiction)

Richard Loncraine, *La mia casa in Umbria* (tv) (prod. Canine Films, Home Box Office, Panorama Films)

Carlo Verdone, *Ma che colpa abbiamo noi* (prod. Cecchi Gori Group, Warner Bros. Italia, Virginia Film)

Ringraziamenti

Devo rivolgere sinceri ringraziamenti al lungo elenco di persone che ha reso possibile la realizzazione di questa tesi.

Il primo va alla mia tutor Paola Valentini, che mi ha fornito le indicazioni essenziali per sviluppare questo progetto, per la sua guida e per avermi sempre accompagnato nel lavoro con costante attenzione e interesse. Questa ricerca è stata realizzata anche durante un soggiorno all'estero durante i mesi di maggio-giugno 2019 presso l'*unité de recherche Histoire des arts et des représentations* dell'Université Paris Nanterre. Vorrei ringraziare Barbara Le Maître, per la sua gentilissima accoglienza durante il soggiorno a Parigi e i suoi preziosi suggerimenti.

Desidero quindi rivolgermi ai molti archivi su cui si poggia questo lavoro e alle tante persone che li hanno aperti per me rendendola possibile. Innanzitutto, ringrazio l'Archivio Enrico Appetito e in particolare Tiziana Appetito per la sua grande disponibilità e passione: oltre all'accesso a uno scrigno di fotografia di scena, le sono davvero grata per l'intervista e le digitalizzazioni fornite.

Devo quindi citare l'Archivio Michelangelo Antonioni delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, imprescindibile per questo progetto: ho avuto la possibilità di consultarne l'importante materiale e la concessione a utilizzarne le riproduzioni. Sono davvero tanto grata a Laura Quaggia che ha reso possibile l'accesso ai documenti e alle riproduzioni. Rivolgo un ringraziamento a Francesca Gavioli e anche a tutte le lavoratrici dell'Archivio storico comunale di Ferrara che mi hanno gentilmente accolto nei loro spazi.

Desidero quindi esprimere la mia gratitudine al Centro cinema Città di Cesena, e in particolare ad Antonio Maraldi, un riferimento imprescindibile per un lavoro sulla fotografia di scena, che mi ha ampiamente aiutato a sviluppare questo progetto: lo ringrazio per avermi guidato nell'archivio di Cesena, fornito i cataloghi CliCiak, le riproduzioni digitali e le fondamentali consulenze.

Un ringraziamento va all'Archivio centrale dello Stato e alla Biblioteca Luigi Chiarini della Fondazione Centro sperimentale di cinematografia per le digitalizzazioni inserite nella tesi e a tutte le persone che hanno agevolato il mio lavoro nei fondi. Ringrazio l'Archivio della grafica della Cineteca di Bologna per la riproduzione delle fotobuste realizzate da Cino Del Duca e Rosaria Gioia per il supporto alla ricerca. Per la consultazione e la possibilità di inserire il materiale conservato all'Iconothèque della Cinémathèque française di Parigi devo ringraziare Sandra Laupa dell'Iconothèque e Patricia Barsanti della Société Cinématographique Lyre per

la loro gentile disponibilità. Per le fotografie di *Blow-up* ringrazio il BFI National Archive (UK) e Albertina Museum di Vienna; di quest'ultimo vorrei ringraziare, per le preziose e gentili corrispondenze, il curatore del settore fotografia Walter Moser. Ringrazio anche lo spazio BASE di Milano per avermi fornito la planimetria della mostra *Enrico Appetito per Michelangelo Antonioni. Sui set 1959-1964*. Devo infine menzionare altri imprescindibili scambi di e-mail e contatti: sui fondi di fotografia di scena, Viridiana Rotondi della Fondazione Centro sperimentale di cinematografia di Roma, Roberta Basano del Museo del cinema di Torino; e sui materiali degli archivi film di Cineteca di Bologna e Cineteca nazionale di Roma, Andrea Meneghelli, Mario Musumeci e Daniela Currò.

Devo quindi esprimere la mia gratitudine i professori del collegio docenti del dottorato di Storia delle arti e dello spettacolo e del dipartimento SAGAS; in particolare, devo ringraziare per la loro attenzione e i loro consigli i docenti del settore cinema di Firenze, Cristina Jandelli, Luigi Nepi, Federico Pierotti, e in modo speciale Sandro Bernardi che ha anche reso disponibile per questa ricerca i testi prodotti per la mostra allo spazio BASE di Milano. Sono stati fondamentali, inoltre, i contatti con studiosi esterni al dipartimento, per cui rivolgo i miei ringraziamenti a Barbara Grespi e Juliette Huba-Mylek per gli appassionanti scambi sulla fotografia di scena e a Federico Vitella per l'importante colloquio sulle fotografie di *L'avventura*. Desidero quindi esprimere la mia gratitudine ai revisori della tesi, Francesco Di Chiara ed Enrico Menduni, che mi hanno fornito indicazioni fondamentali per il perfezionamento del lavoro e proposto nuove interessanti prospettive. Altri studiosi mi hanno gentilmente aiutato nella mia ricerca: sono grata per i preziosi colloqui, per gli spunti o i consigli a Fulvio Cervini, Glenda Furini, Sandra Lischi, Paolo Noto, Renzo Guardenti, Tiziana Serena, Luca Venzi.