

Le fotografie del cinema nell'Italia del dopoguerra

a cura di Irene Caravita e Raffaella Perna



Le fotografie del cinema nell'Italia del dopoguerra

postmedia books



postmedia books

Questo libro è disponibile in base alla licenza
Creative Commons Attribuzione-Condividi
allo stesso modo 4.0 Internazionale



Le fotografie e il cinema nell'Italia del dopoguerra © 2025
by Irene Caravita and Raffaella Perna is licensed under CC BY-NC-SA 4.0

L'iniziativa rientra nell'ambito del progetto di ricerca di rilevanza nazionale *WOW – Women Writing Around the Camera* (PRIN 2022), Grant 2022R43S2A, coordinato sul piano nazionale da Laura Pandolfo (Università degli Studi di Sassari), con la partecipazione di Lucia Cardone, Giorgio Corona, Luisa Cutzu, Coraline Refort, Beatrice Seligardi e Giulia Simi. All'unità capofila, si affianca l'unità locale della Sapienza Università di Roma, coordinata da Raffaella Perna, con la partecipazione di Irene Caravita e Giulia Ricozzi.



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



WOW
Women Writing Around The Camera

Comitato scientifico

Anna Barbara (Politecnico di Milano)
Luca Caminati (Concordia University, Montréal)
Cristina Casero (Università di Parma)
Emanuele Coccia (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts, Parigi)
Roberto Pinto (Università di Bologna)
Cosetta Saba (Università di Udine)
Carla Subrizi (Sapienza Università di Roma)

Le fotografie e il cinema nell'Italia del dopoguerra
a cura di Irene Caravita e Raffaella Perna

© 2025 Postmedia Srl
Redazione Giulia Ricozzi

In copertina:

Elisabetta Catalano, *Monica Vitti sul set di Ninì*
Tirabuscio, 1970. Courtesy Archivio Elisabetta Catalano

www.postmediabooks.it
ISBN 9788874904402

Le fotografie del cinema nell'Italia del dopoguerra

a cura di Irene Caravita e Raffaella Perna

9788874904402
not for sale

postmedia@books

WOW – Women Writing Around the Camera: attrici, autobiografie, fotografie e web semantico	
1. <i>Coraline Refort (Università degli Studi di Sassari)</i> , 11	
Mappare le voci autobiografiche delle attrici italiane: un approccio di digital humanities	
2. <i>Irene Caravita (Sapienza Università di Roma)</i> , 31	
Elisabetta Catalano, Jacqueline Vodoz e Luisa Di Gaetano ritraggono le attrici	
3. <i>Giorgio Corona (Università degli Studi di Sassari)</i> , 63	
WOW Knowledge Graph: esplorare le autobiografie d'attrice con strumenti semantici	

Dai periodici alle mostre: le immagini delle dive
e la fotografia di scena delle donne

1. <i>Arianna Laurenti (IULM)</i> , 81	
«Sorpresa indaffarata tra i fornelli»: fotografie delle dive che cucinano sulle pagine della stampa illustrata del secondo dopoguerra	
2. <i>Giulia Ricozzi (Sapienza Università di Roma)</i> , 103	
«The Next Love Goddess»: Chiara Samugheo fotografa Claudia Cardinale	
3. <i>Alessia De Blasi (Università del Salento)</i> , 123	
Annabella Rossi. Controcampo a Sud	
4. <i>Chiara Tessariol (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)</i> , 147	
Tra scena e obiettivo: la fotografia di set di Anna Baldazzi	
5. <i>Sofia Panza (Università degli studi di Parma)</i> , 169	
Clare Peploe: una viaggiatrice, non una turista	
6. <i>Stella Scabelli (Università di Firenze)</i> , 183	
La fotografia di scena storica nelle pratiche contemporanee: collezionismo, archivio, esposizione	

Raffaella Perna

Venticinque anni fa, introducendo il corposo volume *Il Cinema di carta* di Dario Reteuna, Dario Argento ricordava con affetto le lunghe giornate trascorse nello studio fotografico di sua madre, Elda Luxardo (1915-2013), tra le più acclamate ritrattiste delle dive e fotografe di scena del panorama italiano: «Ho visto così passare davanti ai miei occhi, prima da bambino, quindi da adolescente, centinaia di giovani attrici o aspiranti tali. [...] Ma anche uomini. Giovani e meno giovani attori, registi, personalità della cultura e dell'arte. Tutti lì per ore davanti all'obbiettivo di macchine a lastra e sotto le luci crudeli dell'epoca. Ho ancora nel naso l'odore del make-up che si usava in quegli anni, un odore dolciastro, pesante»¹.

Sin dagli anni Trenta, Elda Luxardo aveva lavorato insieme ai fratelli Elio e Aldo all'interno dello studio fotografico aperto dal padre Alfredo; nell'immediato dopoguerra si era messa in proprio, aveva avviato a sua volta uno studio in via Capo Le Case, imponendosi come una tra le ritrattiste e fotografe di scena più richieste della capitale negli anni di massimo splendore di Cinecittà. Un successo nient'affatto scontato per una donna e che per certi aspetti rende la sua vicenda professionale eccentrica rispetto al contesto dell'epoca. Scorrendo il repertorio biografico dei principali fotografi di scena e ritrattisti attivi nel cinema italiano tra il 1900 e il 1980, redatto da Reteuna, sorprende la scarsità di presenze femminili censite: oltre a Elda Luxardo, Eva Barrett, Deborah Beer, Ada Mahorcich, Maria Teresa Mattioni, Enza Negroni, Huguette Ronald e Chiara Samugheo².

A determinare questo scenario, non certo incoraggiante, concorrono due fattori, o per meglio dire, due diverse forme di marginalità che nel corso del tempo si sono sommate: la prima riguarda l'invisibilità delle donne nel campo della storia e della cultura fotografica italiane, fenomeno che solo nell'ultimo

decennio ha subito una decisa inversione di rotta, grazie allo sviluppo di recenti progetti di ricerca³.

La seconda si lega alla carente attenzione critica nei confronti della fotografia di scena, settore considerato a lungo secondario sia negli studi sul cinema, sia in quelli sulla fotografia. Dalla consapevolezza di questa doppia marginalità nasce il presente libro, pensato per restituire visibilità alle storie delle fotografe attive nell'industria cinematografica e nella fiorente editoria italiana del dopoguerra, che al cinema e ai suoi protagonisti ha riservato grande attenzione.

Guardando alla fotografia di scena, di set e alla ritrattistica per il cinema attraverso la lente dei *gender studies* è stato possibile approfondire il contributo di fotografe già in parte studiate, come Samugheo o Elisabetta Catalano, e riscoprire quello di autrici trascurate dalla storiografia, come Anna Baldazzi, Luisa Di Gaetano o Clare Peploe, con l'obiettivo di verificare il ruolo delle donne in questo specifico settore della fotografia, la cui importanza per la disseminazione del cinema al di là della proiezione cinematografica è oggi ampiamente riconosciuta. Le fotografie di scena servivano infatti a pubblicizzare il film, venivano impiegate nei diversi paratesti cinematografici (locandine, fotobuste, press kit, manifesti ecc.) e nell'editoria specializzata e non. Oltre ai fini promozionali, la fotografia di scena ha anche un valore storico-conoscitivo, che la rende un documento indispensabile per lo studio del film e un materiale di contesto necessario negli allestimenti espositivi: essa ci offre infatti uno spaccato inedito sul dietro le quinte, sui rapporti tra le diverse manovalanze operanti sul set, su scene escluse dal montaggio finale.

Il libro raccoglie gli esiti della giornata di studi *Le fotografe del cinema nell'Italia del dopoguerra*, tenutasi il 6 giugno 2025 presso il MLAC – Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza Università di Roma. L'iniziativa rientra nell'ambito del progetto di ricerca *WOW – Women Writing Around the Camera* (PRIN 2022-PNRR), coordinato sul piano nazionale da Laura Pandolfo (Università degli Studi di Sassari), con la partecipazione di Lucia Cardone, Luisa Cutzu, Beatrice Seligardi e Giulia Simi. Al lavoro svolto dall'unità capofila si è affiancato quello condotto dall'unità locale della Sapienza, di cui sono responsabile, e della quale fa parte Irene Caravita, assegnista di ricerca e co-curatrice del volume. A lei, alla direttrice del MLAC

Ilaria Schiaffini, ai colleghi Damiano Garofalo e Pietro Masciullo, moderatori della giornata di studi, vanno i miei più sentiti ringraziamenti. La mia gratitudine va anche a tutte le autrici e all'autore che hanno contribuito al libro e condiviso le loro ricerche: Giorgio Corona, Alessia De Blasi, Arianna Laurenti, Sofia Panza, Giulia Ricozzi, Stella Scabelli e Chiara Tessariol. Un sentito grazie va inoltre alle fotografe, agli archivi, alle fondazioni, ai musei e a tutte quelle persone che con generosità hanno messo a disposizione i loro fondi fotografici e hanno autorizzato la riproduzione delle immagini: Albertina Museum, Archivio Elisabetta Catalano, Archivio Luisa Di Gaetano, Biblioteca nazionale di Roma, Archivio Fotografico ICPI/MuCIV, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma, Centro cinema città di Cesena e Antonio Maraldi, Cineteca Lucana e Gaetano Martino, Fondazione Cineteca di Bologna e Elena Correra, Eugenio Imbriani, Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese, Federica e Filippo Gamberini, Fondazione Bernardo Bertolucci, Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, Leandro Ventura, Luca Bandirali, Massimo Cutrupi, Museo delle Civiltà, Museo nazionale del cinema di Torino, Paolo Pisanelli, Patrizia Orsatti, Spazio Antonioni di Ferrara, Stefania Baldinotti, Stefania Virone Vittor (senior web editor *La Cucina Italiana*) e Vincenzo Santoro.

1. Dario Argento, "Introduzione", in Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2000, p. 9
2. Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, op. cit., pp. 311-335

3. Per favorire lo studio delle donne nella storia della fotografia negli ultimi cinque anni il Ministero dell'Università e della Ricerca italiano ha finanziato due Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN), volti alla promozione e alla valorizzazione del ruolo delle fotografe

in Italia: *Italian Feminist Photography* (PRIN 2020, PI Federica Muzzarelli, Università di Bologna; responsabili di unità locale: Cristina Casero, Università degli studi di Parma; Raffaella Perna, Sapienza Università di Roma); *Fotografiste: Women in Photography from Italian Archives, 1839-1939* (PRIN 2022 PNRR, PI Linda Bertelli, Scuola IMT Alti Studi Lucca). Per maggiori informazioni sul progetto *Italian Feminist Photography* si rimanda al sito ufficiale: <https://site.unibo.it/fotografia-femminista-italiana/en>

Mappare le voci autobiografiche delle attrici italiane:
un approccio di digital humanities

Coraline Report



Copertina di Francesca Bertini, *Il resto non conta*
(Giardini, 1969)

Introduzione

«Scrivere la propria vita è un po' come tentare di viverla una seconda volta, magari nello stesso modo»¹, così scriveva Francesca Bertini, pioniera del cinema muto italiano, suggerendo quanto l'atto autobiografico possa assumere i contorni di una seconda performance.

Per un'attrice, raccontarsi significa rimettere in scena la propria esistenza, attraverso parole che modellano il ricordo, trasformano l'esperienza, scelgono che volto darle. È un gesto carico di ambivalenze, in cui finzione e autenticità si intrecciano, in bilico tra il desiderio di lasciare un'impronta e la necessità di decostruire l'immagine pubblica, costruita o subita. Le autobiografie delle attrici si collocano in questo spazio ibrido, tra memoria e invenzione, testimonianza e rappresentazione. Eppure, nonostante la loro densità simbolica e storica, sono rimaste per lungo tempo marginali all'interno della riflessione accademica, tanto nell'ambito dei film studies quanto della critica letteraria o della storia culturale. Spesso relegate a materiali di contorno, memorie minori o confessioni a uso mediatico, queste scritture sono state trascurate nella loro capacità di generare saperi, di mettere in crisi i codici della rappresentazione, e di restituire la complessità delle traiettorie artistiche e biografiche femminili².

Questa marginalità si intreccia con la natura stessa dell'autobiografia, definita da Philippe Lejeune come un «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, mettendo l'accento sulla propria vita individuale e, in particolare, sulla storia della propria personalità»³. L'autobiografia non è, dunque, solo un genere letterario, ma un atto di memoria e di costruzione attiva del sé. Sempre sospesa tra

realità e invenzione, essa interroga il vero attraverso la forma del racconto. Federica Piana ne evidenzia tre nodi cruciali: la natura sfuggente e ambigua, il rapporto instabile con la verità, e il processo identitario che ogni narrazione del sé implica⁴. Proprio per questa natura fluida, l'autobiografia è spesso considerata con sospetto e raramente riconosciuta come fonte di sapere legittimo. Eppure, le autobiografie delle attrici costituiscono uno snodo fondamentale per comprendere i meccanismi attraverso cui queste professioniste dello spettacolo hanno costruito, messo in discussione e talvolta sovertito la propria immagine pubblica e privata. Attraverso la scrittura, elaborano una memoria soggettiva che attraversa lavoro, corpo, visibilità e marginalità. Come sottolinea Marina Pierri, la scrittura autobiografica permette alle attrici di «affermare la propria identità e di rivendicare o ridisegnare la loro posizione all'interno dei discorsi mediatici, ma si rivela anche come una prova dello sforzo di un creatore per dare senso alla propria leggenda»⁵.

In questo contesto si inserisce il progetto *WOW – Women Writing around the Camera*, nato nel 2022 come ampliamento del precedente *DaMA – Drawing a Map of Italian Actresses in Writing*. Il progetto si propone di valorizzare le autobiografie delle attrici italiane come oggetto di studio autonomo e come archivio vivo di riflessione sul sé, sulla performance e sulla memoria culturale⁶. L'idea alla base di *WOW* è che queste autobiografie non siano semplici narrazioni biografiche, ma spazi discorsivi dove si esercita una forma di *agency*, si mettono in crisi i codici dominanti della rappresentazione e si tracciano contro-narrazioni in grado di sfidare l'egemonia maschile nella storia del cinema. Il progetto adotta un metodo interdisciplinare e tecnologicamente avanzato, che integra le *digital humanities* con gli studi di genere per analizzare il corpus testuale in parallelo a quello fotografico. L'intento non è solo analitico o descrittivo, ma anche epistemologico: si tratta di costruire una piattaforma critica e operativa che permetta di mappare, confrontare, interrogare e valorizzare la pluralità delle forme di scrittura del sé elaborate dalle attrici italiane, in un arco cronologico che va dall'inizio del Novecento fino ai giorni nostri. La ricchezza del corpus preso in esame – più di cento autobiografie – richiede l'elaborazione di strumenti analitici flessibili, capaci di accogliere la complessità e le zone d'ombra proprie di questi documenti.

Questo articolo si propone di restituire il quadro teorico e metodologico che guida il progetto *WOW*, illustrandone gli obiettivi principali, le scelte operative, le innovazioni e alcune delle piste critiche emerse nel lavoro sui testi. Lo scopo è quello di mostrare come le autobiografie delle attrici, lungi dall'essere un genere minore o secondario, costituiscano una chiave d'accesso privilegiata per ripensare l'identità artistica femminile e le forme della soggettività nel contesto del cinema italiano.

Contesto teorico e obiettivi del progetto

L'interesse per le scritture autobiografiche delle attrici italiane si radica in una riflessione teorica che riconosce nella narrazione del sé non soltanto una forma di espressione individuale, ma anche uno strumento per l'elaborazione e la trasmissione della memoria culturale. La scrittura autobiografica, intesa come pratica narrativa e performativa, diventa così un dispositivo attraverso cui le attrici articolano e rinegoziano la propria identità, inscrivendola in un contesto sociale, storico e mediale. Le loro testimonianze si collocano all'incrocio tra intimità e spettacolarizzazione, tra esperienza vissuta e costruzione discorsiva del sé, riflettendo tensioni profonde tra l'immagine pubblica e la soggettività privata. In questa prospettiva, esse partecipano alla produzione di una storia alternativa, preziosa per le conoscenze e i saperi femministi, «as this work seeks to bring to light new knowledge about women's lives that has been forgotten and/or made invisible»⁷. Il progetto *WOW – Women Writing around the Camera* si propone di ampliare ulteriormente questo campo di ricerca, integrando una riflessione epistemologica più ambiziosa e strumenti tecnologici innovativi. L'introduzione delle *digital humanities*, e in particolare dell'intelligenza artificiale e del Semantic Web, ha permesso di trasformare la tassonomia di *DaMA* in un'ontologia: ovvero un modello formale e relazionale della conoscenza, capace di descrivere in modo articolato e interoperabile le complesse relazioni tra scrittura autobiografica, costruzione dell'identità e rappresentazione visiva. L'obiettivo è duplice: da un lato, rendere questi dati interrogabili attraverso strumenti digitali avanzati, in grado di favorire nuove forme di analisi automatizzata; dall'altro, costruire un archivio semantico dinamico che possa essere costantemente

aggiornato e interrogato da ricercatrici e ricercatori a livello internazionale. In questa prospettiva, il progetto *WOW* non si limita alla catalogazione dei testi, ma intende elaborare una piattaforma capace di riconoscere nella narrazione autobiografica delle attrici una forma di conoscenza situata e incarnata, che coniuga riflessione critica ed esperienza vissuta. Le autobiografie, in questa chiave, non sono semplici supporti documentari, ma atti performativi attraverso cui le attrici producono discorsi, visioni e memorie alternative, spesso in contrasto con le rappresentazioni dominanti dell'industria cinematografica. Lo studio di queste forme testuali – nel loro intreccio con le immagini, i corpi, le emozioni, le spiritualità – apre uno spazio di interrogazione radicale sui confini del sapere accademico, sulle forme della soggettività artistica e sulle modalità attraverso cui il femminile prende parola e spazio nella storia culturale del cinema. La metodologia adottata nel progetto *WOW* – *Women Writing around the Camera* si fonda su una concezione radicalmente inclusiva delle fonti autobiografiche, che rifiuta qualsiasi gerarchizzazione a priori basata sulla notorietà delle autrici o sulla forma editoriale dei testi. Tutte le autobiografie sono considerate come fonti legittime e rilevanti, portatrici di un potenziale analitico e critico. Questa scelta consente, da un lato, di restituire visibilità a soggettività femminili spesso marginalizzate nei discorsi ufficiali sulla storia del cinema; dall'altro, riconoscere la pluralità delle forme narrative con cui le attrici articolano la propria memoria, la propria identità e la propria esperienza professionale. L'archivio semantico costruito all'interno del progetto si articola attorno a una struttura modulare che prevede una serie di macro-tematiche ricorrenti – come il corpo, la relazione con gli uomini, la famiglia, la spiritualità, i sentimenti e gli stati di animo, la casa – ognuna delle quali è a sua volta suddivisa in micro-categorie più specifiche. Ad esempio, all'interno della macro-categoria «corpo» troviamo voci come bellezza, seduzione, violenza, mostruosità, sguardo maschile; mentre la macro-categoria «mestiere dell'attrice» comprende elementi come antidiva, trucco e travestimento, premi, fine carriera, jet-set, eccetera⁸. Questo sistema analitico consente una lettura stratificata e interconnessa dei testi, favorendo il confronto trasversale tra esperienze diverse e stimolando una riflessione critica sulle modalità con cui le attrici costruiscono, mettono in scena e trasmettono la propria identità. Inoltre, la scelta di adottare un modello ontologico, invece

di una tassonomia descrittiva, permette di definire formalmente le relazioni tra i concetti e di operare interrogazioni complesse sul corpus, facilitando la mappatura dei nodi tematici più ricorrenti, delle tensioni discorsive e delle trasformazioni nel tempo. Il metodo è fortemente interdisciplinare e mira a fare dialogare saperi e ambiti diversi: gli studi di genere e femministi, la teoria della performance, storia culturale e storia del cinema. In questa prospettiva, il progetto *WOW* non si limita a raccogliere dati, ma si propone di costruire un ambiente epistemico capace di accogliere la complessità dell'esperienza artistica femminile, valorizzandone le contraddizioni, le opacità, la complessità e le zone di resistenza. Si tratta, in ultima analisi, di riconoscere alla scrittura autobiografica delle attrici non solo un valore testimoniale, ma anche una funzione conoscitiva, capace di produrre nuovi saperi sul cinema, sulla memoria culturale e sulla soggettività.

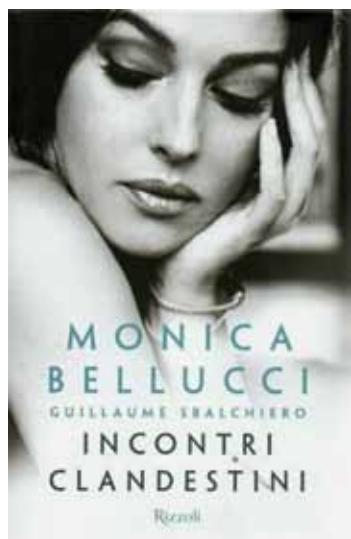
Tematica emergente: invecchiamento

Un primo aspetto della ricerca *WOW* riguarda l'approfondimento di alcune tematiche *DAMA*, come ad esempio quella dell'invecchiamento. Si è scelto di approfondire questo aspetto per due ragioni principali: da un lato, perché si voleva privilegiare le tematiche ancora poco sviluppate nell'ambito del progetto *DAMA*; dall'altro, perché l'invecchiamento è un tema che sta acquisendo sempre maggiore attenzione sul piano internazionale, sia nella società, sia nel mondo della ricerca⁹. L'analisi delle scritture autobiografiche raccolte nel progetto ha messo in luce, con particolare evidenza, l'*ageing* come asse tematico centrale e trasversale all'interno del corpus. Questo tema rappresenta una delle questioni più urgenti e complesse nella rappresentazione femminile e nell'esperienza delle attrici, che ne raccontano il progressivo impatto personale e professionale:

Verso i quarantacinque anni, quando la maschera della bellezza giovanile svanisce, quando questo demone che ci è stato donato dalla natura non ci protegge più, il sé profondo, vero, emerge. Il ricorso alla fisicità diventa impossibile. Bisogna confrontarsi, una volta per tutte, con il tempo e con la morte. È una questione di scelta, insomma. È il momento

in cui si comincia a pensare alla chirurgia estetica per sfuggire alle leggi dell'invecchiamento. Oppure in cui si ha il coraggio di sabotare gli schemi rassicuranti. Tentare di conservare la curiosità dell'adolescenza su un viso adulto. Per niente facile...¹⁰

Le autobiografie testimoniano il doloroso e critico distacco tra la percezione di sé e l'immagine riflessa dallo sguardo sociale e dall'industria cinematografica. L'invecchiamento non è soltanto un fenomeno anagrafico, ma un'esperienza culturale e politica che implica il passaggio dall'ipervisibilità, spesso legata alla giovinezza e alla bellezza, a una forma di invisibilizzazione¹¹. Le attrici si trovano infatti a confrontarsi con un sistema che tende a marginalizzarle o a escluderle man mano che il tempo avanza, costringendole a rielaborare una nuova identità e un diverso rapporto con la propria immagine¹². Questo tema assume particolare rilievo nel contesto dell'industria cinematografica, dove il corpo femminile è stato storicamente oggetto di attenzione e controllo estetico¹³. Le autobiografie rivelano come le attrici affrontino in modo consapevole e spesso critico il declino della carriera legato all'invecchiamento, mettendo in luce le difficoltà di essere lasciate fuori dalle narrazioni e dalle opportunità professionali



Copertina di Monica Bellucci,
Incontri clandestini (Rizzoli, 2017)

tradizionali, focalizzate su giovinezza e bellezza. Va infine ricordato che la maggior parte delle attrici ha iniziato a scrivere la propria autobiografia alla fine della carriera, in un momento di bilancio esistenziale, riflettendo così anche sul passare del tempo, sull'evoluzione del proprio corpo e su una carriera segnata da compromessi imposti dalla società. Inoltre, l'analisi delle immagini di copertina delle autobiografie, scelte dalle attrici o dagli editori, mostra frequentemente fotografie risalenti al picco della carriera, spesso durante la giovinezza, segno di una nostalgia per una fase della vita e della carriera ormai passata. L'osservazione di queste immagini rivela una strategia editoriale precisa: vendere l'autobiografia facendo leva sull'immagine iconica dell'attrice, riconoscibile a colpo d'occhio dal lettore e potenziale acquirente. L'immagine selezionata tende a coincidere con il momento di massimo splendore e celebrità, spesso associato alla giovinezza, mentre una rappresentazione dell'attrice in età più avanzata può essere percepita come meno attrattiva e dunque meno efficace dal punto di vista commerciale. Tale nostalgia riflette il valore attribuito dalla società alla bellezza giovanile come condizione per l'accesso a ruoli di rilievo. Sebbene si stiano lentamente osservando dei cambiamenti, con alcune attrici di fama internazionale (come Nicole Kidman, Demi Moore o Tilda Swinton) che ottengono parti importanti anche in età più avanzata, la rappresentazione e l'esperienza dell'invecchiamento rimangono ancora un tema delicato e pregnante. Queste riflessioni si inseriscono pienamente nel dibattito degli studi di genere e nella teoria femminista, che analizzano le modalità con cui la società e l'industria costruiscono e regolano l'identità femminile attraverso le dinamiche del tempo e della visibilità. Lo sviluppo di questa macro-tematica, attraverso l'analisi e l'approfondimento di ulteriori passaggi autobiografici, potrà aiutarci a comprendere meglio il rapporto delle attrici con l'invecchiamento, anche inteso come relazione col proprio corpo o con la performance, e offrirà uno strumento per esplorare più a fondo il sessismo nell'industria cinematografica. Inoltre, potremo forse intravedere un'evoluzione, da un'attrice all'altra, e dunque un cambiamento progressivo nel modo in cui il rapporto tra invecchiamento, industria e attrici italiane si configura, soprattutto negli anni più recenti.



Elisabetta Catalano, Rita Pavone, 1979, diapositive 35 mm digitalizzate.

Courtesy Archivio Elisabetta Catalano

Il contributo delle immagini fotografiche

Uno degli elementi più innovativi del progetto WOW – Women Writing around the Camera risiede nell'integrazione tra testo autobiografico e immagine fotografica, due forme di espressione apparentemente distinte, ma che, nella pratica delle attrici, spesso si sovrappongono, si intrecciano e si rispecchiano. L'idea alla base di questa integrazione non è di tipo illustrativo: le immagini non sono concepite come un semplice accompagnamento visivo ai testi, ma come materiali dotati di una propria autonomia semantica, capaci di generare senso, interrogazione e dissonanza. In collaborazione con Irene Caravita, che ha curato la selezione, la datazione e l'analisi iconografica delle fotografie delle attrici, tutte realizzate da fotografe donne¹⁴, è stato sviluppato un percorso critico che mette in dialogo parola e immagine, ricostruendo narrazioni complesse situate tra il visibile e il dicibile, tra la messa in scena e la memoria. In una fase iniziale del lavoro, l'ipotesi era quella di riuscire a stabilire corrispondenze puntuali – e talvolta estremamente specifiche – tra fotografie selezionate e frammenti di autobiografia. Pensavamo, ad esempio, che sarebbe stato possibile associare un'immagine scattata durante le riprese di un film a un passo in cui l'attrice narrava quell'esperienza precisa. Tuttavia, nel corso della ricerca, si è rivelato evidente che questo genere di corrispondenza diretta non era praticamente



*Copertina di Rita Pavone, Tutti pazzi
per Rita (Rizzoli, 2015)*

mai realizzabile. Le ragioni di questa difficoltà sono molteplici: innanzitutto, le fotografie disponibili provengono da fonti eterogenee e sono spesso prive di datazione o di indicazioni contestuali affidabili, il che ha reso necessario un lavoro di ricostruzione storica e interpretativa. Ma soprattutto, anche quando si disponeva di una data precisa, non si è mai potuto stabilire un legame certo e inequivocabile tra l'immagine e un passaggio autobiografico riferito allo stesso momento. Di fronte a questa impossibilità, si è optato per un approccio più flessibile, che considera anche le assenze, le lacune, le discrepanze tra immagine e testo. Là dove è stato possibile associare una fotografia a un momento relativamente preciso della vita dell'attrice, si è scelto di accostarla a estratti testuali coevi, stabilendo così una possibile risonanza temporale. In altri casi, invece, si è preferito privilegiare una lettura simbolica o tematica, fondata su affinità emotive, su elementi iconografici ricorrenti o su motivi biografici emergenti nei testi.

Nel caso illustrato, vediamo l'attrice e cantante Rita Pavone (nata nel 1945) ritratta in uno scatto fotografico realizzato in studio nel 1979. È estremamente raro disporre di una datazione tanto precisa e ancor più raro poterla mettere in relazione con un riferimento esplicito nell'autobiografia dell'attrice. Il 1979 è effettivamente menzionato più volte nel suo racconto autobiografico, come momento particolarmente significativo dal punto di vista professionale: «L'11 gennaio 1979 mi esibii allo Sporting di Montecarlo. Alla fine della serata, ricevetti il mio ventesimo Disco d'Oro: avevo venduto venti milioni di dischi in tutto il mondo»¹⁵. Questo elemento contribuisce a spiegare la nitidezza del suo ricordo riguardo quell'anno. Ma possiamo affermare che Rita Pavone fosse felice nel momento esatto in cui quella fotografia fu scattata? La corrispondenza tra immagine e narrazione resta ipotetica. Anche quando le date coincidono, la natura mediata e costruita di entrambe le fonti – testo autobiografico e ritratto fotografico – ci impone cautela. Non è mai stato possibile stabilire un legame diretto e inequivocabile tra le dichiarazioni delle attrici e le fotografie archiviate. Di conseguenza, ciò che si propone non è tanto una verifica fattuale, quanto un'esplorazione critica della distanza tra memoria e rappresentazione, tra esperienza vissuta e messa in immagine. Questa metodologia ha permesso di esplorare in profondità le tensioni che attraversano il rapporto tra visibilità pubblica ed esperienza privata. Le immagini spesso mostrano corpi sorridenti,



Elisabetta Catalano, Asia Argento, anni Novanta, diapositive 35 mm, digitalizzate. Courtesy Archivio Elisabetta Catalano



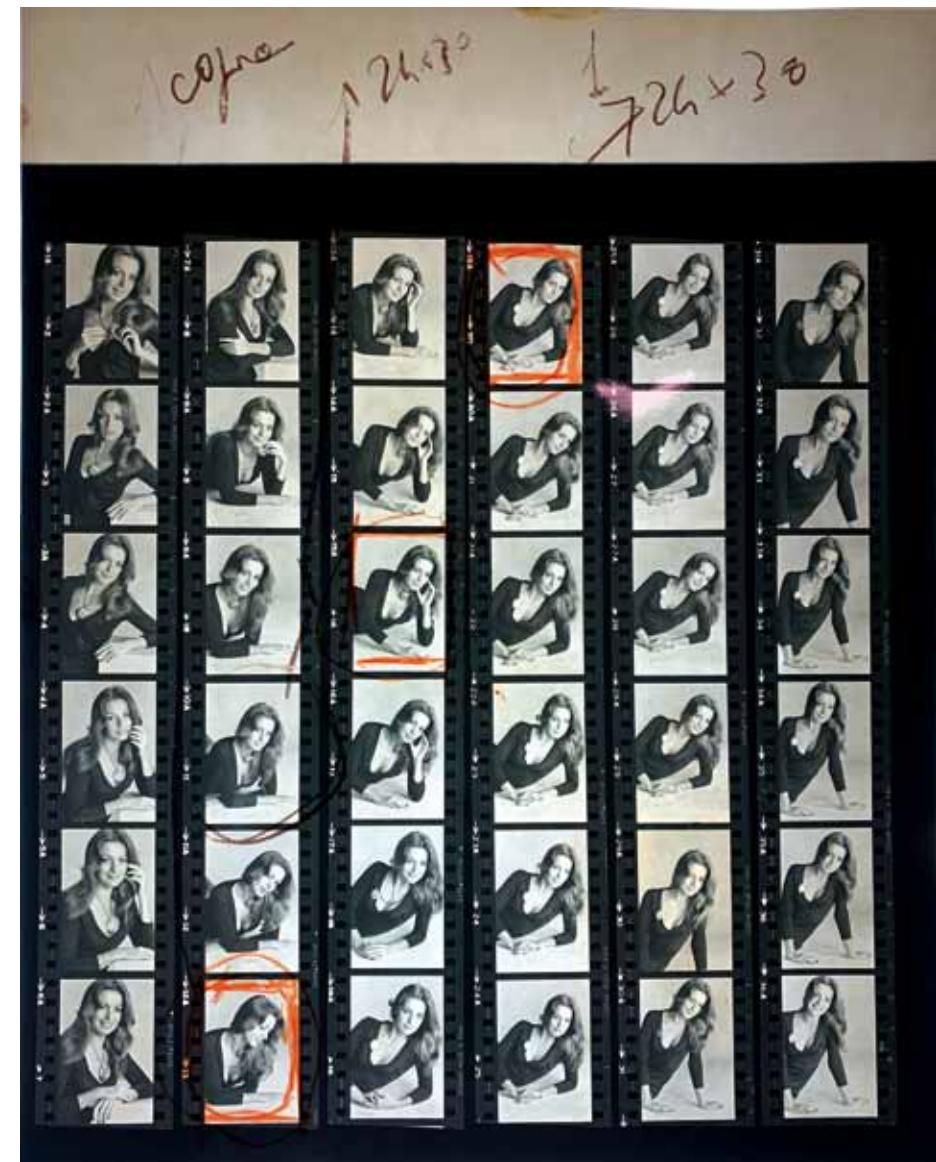
Elisabetta Catalano, Asia Argento, anni Novanta, diapositive 35 mm, digitalizzate.
Courtesy Archivio Elisabetta Catalano

composti, in posa, mentre a volte i testi raccontano sofferenze, crisi, disillusioni o percorsi interiori complessi. In questi scatti si rivela un materiale particolarmente fertile dal punto di vista critico: la fotografia diventa così non un semplice documento, ma una soglia che invita a una lettura più attenta, empatica e stratificata delle parole. In questa prospettiva, l'immagine fotografica è intesa come una forma di «testo visuale» che interagisce con la scrittura in modo dialettico, aprendo spazi di riflessione sullo statuto stesso della rappresentazione femminile nel cinema e nella cultura visuale.

Un caso particolarmente significativo è quello di Asia Argento (nata nel 1975). La fotografia selezionata la ritrae giovane, sorridente e luminosa, in uno scatto realizzato in studio. Tuttavia, nel suo testo autobiografico, lo stesso periodo viene descritto come uno dei più difficili della sua vita, segnato da lutti familiari, depressione e solitudine: «Da là in poi iniziai ad andare ai rave ogni weekend, non so per quanto tempo, credo mesi. Mi calavo ogni volta almeno cinque pasticche. Ma l'atmosfera era iniziata a cambiare, l'energia era diventata più violenta, c'erano i fascistelli di Roma sud, tutti rasati, che ballavano e spacciavano smascellando, incazzati neri, pronti a menare le mani»¹⁶. Va sottolineato che la fotografia è stata scattata negli anni Novanta, un arco temporale molto ampio e quindi impreciso. Tale datazione è più o meno coerente con l'estratto autobiografico, ma rimane comunque generica. Imporre una lettura univoca della fotografia attraverso estratti autobiografici che non corrispondono perfettamente rappresenta quindi un rischio interpretativo notevole. Per questo motivo, abbiamo preferito evitare una lettura forzata, optando invece per suggerire delle possibili correlazioni: Asia Argento, allora agli inizi della carriera, attraversava un periodo estremamente complesso e tormentato. Sebbene questa fotografia non rappresenti necessariamente un momento preciso della sua autobiografia, riteniamo comunque interessante evocare questo parallelo per comprendere meglio la complessità della sua esperienza personale e professionale. Questo divario tra ciò che si vede e ciò che si legge ha offerto un terreno di indagine privilegiato, permettendo di interrogare non solo le dinamiche della costruzione dell'immagine pubblica, ma anche le forme della dissimulazione, del silenzio, della resistenza e del trauma. La seconda modalità di analisi adottata per l'esplorazione delle immagini fotografiche è quella della lettura tematica, che si fonda sugli assi concettuali

già elaborati nell'ambito del progetto DAMA. Piuttosto che introdurre nuovi strumenti teorici o concettuali, questo metodo si propone di approfondire e articolare ulteriormente quelli esistenti, valorizzandone la capacità euristica nell'ambito delle pratiche autobiografiche visive. La lettura tematica si propone di andare oltre la superficie dell'immagine, per restituirne la densità semantica e la complessità simbolica. In tal senso, la fotografia viene intesa non solo come documento visivo, ma come frammento di un percorso di vita, come traccia di un'esperienza individuale e collettiva, come luogo in cui si condensano affetti, memorie, desideri, ma anche tensioni, conflitti e silenzi. L'immagine è analizzata come spazio liminale in cui la rappresentazione dell'identità si confronta con le ambivalenze del vissuto, e dove la soggettività dell'attrice-autrice emerge, si afferma, si frammenta o si trasfigura. Si tratta, in altre parole, di interrogare la fotografia come forma di scrittura del sé, dove la memoria e il desiderio, la costruzione identitaria e la performance pubblica, l'intimità e la spettacolarizzazione si intrecciano in modo complesso.

Nel caso di Catherine Spaak (1945-2022), ad esempio, la fotografia scattata da Elisabetta Catalano nel 1976 non si limita a documentare un volto o una posa, ma si carica di stratificazioni simboliche che trovano risonanza nei temi centrali dell'autobiografia dell'attrice, quali “il conflitto”, “il padre”, “l'infelicità”, “l'educazione patriarcale” e “i genitori”. Questo scatto, realizzato in studio, coincide con un momento chiave della sua carriera, in cui l'affermazione pubblica si intreccia con un conflitto familiare doloroso, in particolare con la figura paterna. Spaak racconta di essere stata oggetto di disprezzo e incomprensione da parte del padre, che non riconosceva né il valore del suo successo né la legittimità del suo desiderio di espressione. Il racconto autobiografico tocca così questioni profonde legate al patriarcato, alla svalutazione del femminile, all'impossibilità di ricevere legittimazione affettiva e simbolica da parte di una figura autoritaria: «Era fuori di sé, mio padre, quando ho cominciato ad avere successo. Per lui non rappresentavo niente, non riusciva a spiegarsi perché piacevo, perché mi cercavano. [...] Disprezzava le donne»¹⁷. A questi temi si affianca una riflessione sorprendente e disturbante sulla bellezza, concepita da Spaak non come semplice ornamento, ma come soglia ambigua tra presenza e scomparsa, tra grazia e annientamento: «Mi emoziona la bellezza pura, espressione



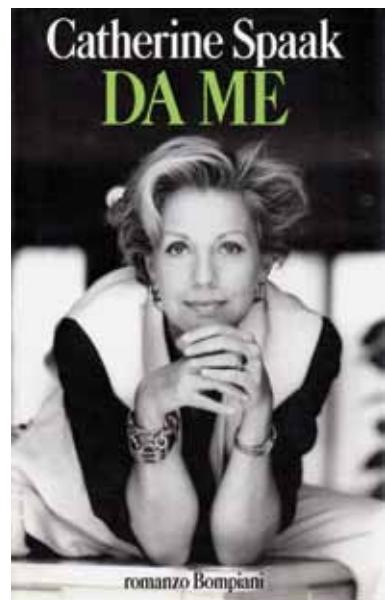
Elisabetta Catalano, Catherine Spaak, 1976, provini a contatto digitalizzati, 35 mm. Courtesy Archivio Elisabetta Catalano



Elisabetta Catalano, Catherine Spaak, s.d., diapositive 6x6 cm.

Courtesy Archivio Elisabetta Catalano

racchiusa nella grazia delle ossa, le strutture angolose, le forme longilinee; ho una autentica repulsione per il grasso. La dolcezza delle ossa è spesso commovente; oltre alla loro grazia animata, mi ricordano la morte»¹⁸. La sua osservazione sul corpo femminile introduce una tensione inquieta tra estetica e vulnerabilità, che getta nuova luce anche sull'immagine fotografica stessa. L'ossessione per la leggerezza e l'assenza, per una bellezza "commovente" e mortifera, invita a leggere la fotografia non solo come un documento visivo, ma come uno spazio carico di silenzi, di tensioni interiori, di micro-politiche del corpo. La lettura tematica permette dunque di far emergere, nelle immagini, motivi ricorrenti e nodi biografici complessi, che sfuggono a una lettura puramente cronologica o illustrativa. Questo tipo di analisi valorizza la fotografia come elemento attivo del dispositivo autobiografico, capace di produrre riflessioni trasversali sui rapporti tra genere, identità, memoria e rappresentazione. In questa prospettiva, l'immagine fotografica non è mai muta, né neutra: essa parla, dissimula, resiste, talvolta contraddice il testo, e proprio in queste tensioni si rivela come un prezioso strumento critico per interrogare la costruzione dell'identità femminile nel contesto cinematografico e culturale.



Copertina di Catherine Spaak,
Da me (Bompiani, 1993)

Il progetto WOW non si limita a offrire un contributo empirico alla conoscenza delle scritture autobiografiche delle attrici italiane; esso ambisce a definire i contorni di una nuova epistemologia della soggettività femminile nel cinema, ponendo al centro la questione dell'esperienza, della memoria e della conoscenza incarnata. In questa prospettiva, il concetto stesso di attrice non viene assunto come categoria stabile o identità definita, ma come una figura fluida, situata all'intersezione tra corpo e linguaggio, tra rappresentazione e vissuto, tra istituzione culturale e narrazione personale. L'attrice, nel corpus di scritture analizzato, appare come una figura di passaggio e di attraversamento: attraversa ruoli, epoche, forme di visibilità e di silenzio, territori estetici e codici culturali. La sua autobiografia non è soltanto il racconto di una carriera, ma una messa in forma della soggettività che sfida le convenzioni narrative dominanti. Più che limitarsi a riprodurre una visione lineare o celebrativa della propria vita, molte attrici interrogano la discontinuità, la contraddizione, il fallimento, lo sguardo altrui, restituendo una soggettività porosa, problematica, spesso vulnerabile. Questo scarto tra rappresentazione ed esperienza diventa uno spazio critico da cui ripensare la figura dell'attrice al di là delle mitologie del divismo o dei cliché dell'industria dello spettacolo. Attraverso l'elaborazione di un archivio semantico digitale e l'adozione di strumenti delle digital humanities, il progetto WOW propone dunque non solo una nuova modalità di accesso a queste voci, ma anche un nuovo modo di concepire la conoscenza stessa: una conoscenza che non separa il testo dal corpo, il dato dalla memoria, l'estetica dall'etica. L'ontologia elaborata, che organizza concettualmente i nodi tematici emergenti, diventa un supporto dinamico per l'analisi, la comparazione e la valorizzazione delle autobiografie, offrendo alla comunità scientifica un'infrastruttura aperta e interoperabile. WOW si pone quindi come un laboratorio teorico e metodologico per ripensare le condizioni di possibilità della conoscenza nell'ambito degli studi cinematografici e culturali. La figura dell'attrice – scrivente, riflessiva, incarnata – offre un punto di vista privilegiato per interrogare le politiche dell'immagine e le pratiche del racconto di sé. È in questo senso che il progetto aspira a fondare una vera e propria epistemologia dell'attrice: un sapere critico, affettivo e relazionale, capace di restituire alla scrittura autobiografica il suo valore di atto conoscitivo e politico.

1. Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Giardini, Pisa 1969, p. 3
2. Si veda Ivan Tassi, *Storie dell'io Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 2007
3. Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 12 [trad. da.: *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris 1975]
4. Federica Piana, *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, ETS, Pisa 2023
5. *Ivi*, p. 26
6. cfr. <https://www.consultacinema.org/2023/10/28/women-writing-around-the-camera/> [ultimo accesso 5 novembre 2025]
7. Amelie Hastie, "Circuits of Memory and History, The Memoirs of Alice Guy-Blaché", in Jennifer M. Bean, Diane Negra (a cura di), *A feminist Reader in Early Cinema*, Duke University Press, Durham-London 2002, p. 30
8. Si veda il sito: <https://www.damadivagrafie.org/temi> [ultimo accesso 5 novembre 2025]
9. Si rimanda a: Murielle Joudet, *La Seconde Femme – Ce que les actrices font à la vieillesse*, Première Parallèle, Paris 2022; Deborah Jermyn, *Female Celebrity and Ageing*, Routledge, London 2024
10. Monica Bellucci, *Incontri clandestini*, Rizzoli, Milano 2017, p. 65
11. Ad esempio, in Francia, il 52% delle donne adulte ha più di 50 anni, rappresentando circa il 28% della popolazione adulta totale. Tuttavia, nel 2020, solo il 9% dei ruoli nei film francesi è stato assegnato ad attrici con più di 50 anni! Si veda

- Observatoire des images, Focus 16: "L'invisibilité, le super-pouvoir des femmes de plus de 50 ans à l'écran", online: <https://observatoiredesimages.org/focus-16-linvisibilite-le-super-pouvoir-des-femmes/#:~:text=En%20France%2C%2052%20%25%20des%20femmes,donec%20invisibilis%C3%A9es%20%C3%A0%20l%C3%A9cran> [ultimo accesso 5 novembre 2025]
12. Si veda, ad esempio Ruggero Ragonese, "La donna mostro. L'aging' nella commedia all'italiana fra generi e genere", in *Schermi. Storie E Culture Del Cinema E Dei Media in Italia*, 5, n.10, 2022, pp. 87-103
13. Molly Haskell, *From Reverence to Rape – The Treatment of Women in Movies*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1973
14. A proposito si veda il contributo di Irene Caravita, *Le fotografie e le attrici dentro e fuori scena*, in questo stesso volume.
15. Rita Pavone, *Tutti pazzi per Rita*, Rizzoli, Milano 2015, p. 258
16. Asia Argento, *Anatomia di un cuore selvaggio*, Piemme, Roma 2021, p. 53
17. Catherine Spaak, *Da me*, Bompiani, Milano, 1993, p. 19
18. *Ivi*, p. 39

Elisabetta Catalano, Jacqueline Vodoz e Luisa Di Gaetano ritraggono le attrici

Irene Caravita

In anni in cui si stanno conducendo sempre più numerose cognizioni storiche alla ricerca della presenza femminile in diverse aree professionali e creative, anche la storia dell'arte e della fotografia assumono la prospettiva degli studi di genere con profitto, perseguitando l'obiettivo di indagare non solo «l'esserci state» delle attriste, delle curatrici, delle fotografe, delle critiche, ma anche i loro rapporti con i movimenti femministi che hanno punteggiato il secolo scorso¹. In questa direzione si muove anche il progetto PRIN 2022 *Women Writing Around the Camera – WOW*, nell'ambito del quale ho condotto le ricerche che trovano voce in questo saggio, intrecciate a discipline come le Digital Humanities, nell'ottica di costruire un modello di metadatazione trasversale che permetta di leggere le autobiografie delle attrici selezionate e studiate in occasione del precedente progetto PRIN 2017 *DaMA – Drawing a Map of Italian Actresses in Writing* insieme alle fotografie emerse in questi ultimi mesi, in rapporto anche alle loro autrici². Autonarrazione e performance del sé messe in campo dalle attrici si uniscono dunque alla raffigurazione mediata dallo sguardo e dalla professionalità di altre donne, fotografe. La ricerca di fotografe che avessero ritratto le attrici autrici di autobiografie nasce dentro questa rigida griglia di limiti e richieste e, tuttavia, si è presto espansa, uscendo e rientrando nelle categorie e negli obiettivi del progetto WOW. Soprattutto, gli approfondimenti hanno condotto a risultati molteplici e ancora fertili, efficaci per stimolare nuove riflessioni e dialoghi tra storia del cinema, della moda, della letteratura comparata e della fotografia, in particolare quel limbo della professione fotografica che entra a stretto contatto con i set cinematografici. Dunque, gli esiti sono di diversa natura, *in primis* quantitativi. È stato possibile infatti compilare una prima lista con ventitré nomi di fotografe collegabili al mondo del cinema italiano dall'inizio del Novecento agli anni Ottanta, che include: Paola Agosti, Anna Angela Baldazzi, Eva Barrett, Deborah Beer, Alessia

Bulgari, Ghitta Carell, Elisabetta Catalano, Antonia Cesareo, Luisa Di Gaetano, Inge Feltrinelli, Elisa Leonelli, Elda Luxardo, Ada Mahorcich, Maria Teresa Mattioni, Carla Mengol, Chiara Negroni, Giuliana Orlandini, Marilù Parolini, Enza Negroni, Donatella Rimoldi, Huguette Ronald, Marisa Rastellini, Mirella Ricciardi, Chiara Samugheo e Jacqueline Vodoz. In quegli anni tanti fotografie fotografate professioniste passano volentieri da un set o finiscono per ritrarre i protagonisti del mondo del cinema, soprattutto a Roma, dove si sente tutto il peso sociale, culturale ed economico, di questa industria particolare, precaria, certo influenzata dalle mode, eppure motrice di un volume d'affari che negli anni Sessanta superava i duecento miliardi, impiegava oltre quarantamila persone e produceva circa duecento film all'anno. Altri risultati sono di natura qualitativa e riguardano nuove scoperte, fotografie inedite e ricostruzioni di periodi di percorsi professionali che entrano ed escono dal tracciato e dai confini del progetto WOW.

Si sono aperte nuove prospettive sul lavoro di Elisabetta Catalano (1941-2015), fotografa nota per i suoi ritratti e perlopiù collegata al mondo del cinema in virtù di un rapporto privilegiato con Federico Fellini; qui Catalano viene invece valorizzata per il suo sguardo consapevole e lucido verso le attrici, ritratte anche fuori dallo studio, sui set cinematografici e nelle loro case³.

Sono emersi nuovi materiali per ricostruire l'inizio dell'attività professionale di Luisa Di Gaetano (1943-2011), fotografa meno nota ma già documentatrice importante dei contesti romani legati all'attivismo politico, femminista e non solo, che esordisce come assistente proprio nel mondo della fotografia di scena cinematografica: dal suo archivio personale è stato possibile consultare i contratti con le case di produzione, le buste paga, un primo curriculum, rassegna stampa dedicata ai suoi progetti; inoltre, nel fondo archivistico della Clesi Cinematografica, oggi conservato dalla Cineteca Lucana, sono state rintracciate le preziose fotografie di scena del seminale film *Io sono mia* (1978) che Di Gaetano segue dalla concezione⁴.

Infine, nuova attenzione è stata posta al breve periodo in cui Jacqueline Vodoz (1921-2005) si dedica alla fotografia, di cronaca e reportage, durante il quale la sua attività incrocia di frequente il cinema e le attrici, italiane e internazionali: ne sono nate alcune lunghe serie di grande valore, quasi fotoracconti, spesso accompagnati da testi narrativi dattiloscritti che dovevano contestualizzare il servizio alle agenzie o alle redazioni⁵.

Facendo un passo indietro nella seconda metà del XIX secolo, alla radice del rapporto tra fotografia e cinema, è interessante ricordare come questi due ambiti siano stati percepiti e descritti come temibili concorrenti, minaccia di sopravvivenza per altre arti; invece, nello scorrere del Novecento si rivelano sempre di più strumenti e linguaggi capaci di acquisire un significativo rilievo sia nella riflessione teorica ed estetica, sia nella pratica artistica⁶. Soprattutto, il rapporto tra questi due media appare indissolubile. La fotografia è propedeutica al cinema, e, dopo la sua maturazione in un linguaggio autonomo, lo affianca in ogni produzione, documenta i set e il girato, diventa il canale essenziale per la costruzione dei suoi divi e delle sue dive, accompagna la distribuzione dei film e, tanto dai manifesti quanto dalla stampa periodica, attrae il pubblico e lo conduce nel buio delle sale cinematografiche⁷. In questo contesto, il ruolo del fotografo di scena sembra indispensabile: si delinea lentamente, la sua figura è codificata negli anni Trenta⁸, ma è dal secondo dopoguerra, assecondando una felice stagione del cinema italiano, che si consolida assumendo una sempre maggiore autonomia e autorialità. Nonostante questo, il ventaglio di possibilità professionali che legano cinema e fotografia rimane una nebulosa ancora solo parzialmente chiarita dagli studi accademici o dai progetti editoriali ed espositivi ad esso dedicati⁹.

In particolare, considerando una prospettiva di genere, se la presenza delle donne nel cinema è un argomento che ha ottenuto una discreta attenzione negli ultimi anni, questa è stata diretta ai ruoli principali, dalla recitazione alla regia fino alle spettatrici, ma senza mai arrivare alle fotografie¹⁰. In questo panorama, il progetto WOW si è rivelato un'importante occasione non solo per riportare l'attenzione su alcune fotografie e il loro rapporto con le attrici, ma anche per esplorare le molteplici e ramificate possibilità professionali che prendono vita nell'intersezione tra cinema e fotografia. Di conseguenza, è stato interessante valorizzare la varietà di obiettivi e metodologie di lavoro, mettendo a confronto, pur indiretto, le tre fotografie presentate nei prossimi paragrafi. Infatti, Elisabetta Catalano, Jacqueline Vodoz e Luisa Di Gaetano incarnano esperienze radicalmente diverse del rapporto triangolare tra fotografia, attrici e set cinematografici, permettendoci così di percepire concretamente la complessità dell'ambito professionale della fotografia di scena in senso lato.

Il ritratto sul set: Elisabetta Catalano

Prima di affinare il proprio stile e di dedicarsi prevalentemente al ritratto, caratterizzato da una sofisticata miscela di luci curate, messa in scena unita a pose naturali, bianco e nero né troppo duro né troppo piatto, Elisabetta Catalano ha attraversato pressoché un decennio di formazione, fatto di esperimenti e tentativi, che pure subito diventano fotografie pubblicate e una solida possibilità professionale. In questa fase iniziale della sua brillante carriera di fotografa, Catalano frequenta assiduamente i set cinematografici: proprio sul set di *8 e ½* di Federico Fellini, girato nel 1962, inizia a fotografare. Autodidatta, frequenta il mondo dell'arte e della moda, ritrae artisti e attrici senza alcuna distinzione e i suoi scatti circolano fin dall'inizio nei canali dell'editoria periodica tra le redazioni di *L'Espresso*, *Il Mondo* e il nascente *Vogue Italia*, sostenuta dall'agenzia milanese Grazia Neri¹¹. In un'intervista del 1983, racconta che a guidarla è l'interesse per le persone prese individualmente, che le piace studiare la psicologia di un personaggio e cercare di renderla con l'immagine, per il resto, conclude, «non ho mai fotografato neppure un fiore o un animale o un paesaggio»¹². In un mondo in cui la fotografia si divide ancora nettamente tra fotografi amatori, professionisti e “autori”, in senso artistico, Catalano supera queste categorie e già nel 1973 espone le sue fotografie alla galleria romana Il Cortile, la prima di una lunga serie di esposizioni che costellano tutta la sua vita, culminate con l'antologica *Elisabetta Catalano: i ritratti* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1992¹³. Il legame programmatico, accennato nell'introduzione, tra le nuove ricerche condotte nell'Archivio Elisabetta Catalano in occasione del progetto WOW e la precedente selezione di attrici operata per DaMA, sottolinea l'ubiquità della fotografa, che attraversa mondo culturale, moda e mondanità con estrema disinvolta: dal confronto tra l'Archivio e la lista delle cinquantanove attrici DaMA, sono emerse ben venticinque coincidenze. A ogni nome corrispondono una o più buste conservate in archivio, contenenti diapositive, polaroid, negativi e provini a contatto che mostrano queste attrici, si fotografate in studio per ritratti o di servizi di moda, ma anche sui set dei film che stavano girando, oppure in esterni o ancora nelle loro case o in altre abitazioni (pare anche della stessa fotografa). Dunque, pur non essendo mai fotografa di scena “ufficiale”, quindi sotto contratto con la produzione per seguire il film nella



Elisabetta Catalano, Sul set di *Ninì Tirabusciò*: Monica Vitti, 1970, diapositive 35 mm digitalizzate. Courtesy Archivio Elisabetta Catalano

sua interezza, magari a partire già dai sopralluoghi, Catalano flirta¹⁴ con il cinema, ne frequenta i protagonisti e i luoghi chiave, fino ai set, dove magari scatta uno special commissionato da qualche periodico, prende i contatti con persone che deve ritrarre, oppure semplicemente visita amici e amiche (come Barbara Steele). A proposito dell'importanza dell'archivio è la stessa Catalano a dichiarare

Un archivio è una memoria del lavoro, o lo sembra. In realtà è un magazzino o una miniera. L'artista, il fotografo, crede di ricordare i suoi momenti migliori, gli scatti più riusciti, ma in realtà riesaminando il lavoro fatto nel tempo, si accorge come il suo gusto sia modificato. [...]. Un archivio è quindi ben fatto se il suo accesso è facile e il suo uso continuo¹⁵.

Dunque, a un riesame del lavoro di Catalano sulle attrici tornano alla luce serie interessanti e importanti per riflettere sull'evoluzione della sua tecnica e del suo gusto, sulle sue metodologie di lavoro e preferenze. Monica Vitti è una delle attrici più fotografate da Elisabetta Catalano. Ad un certo punto vicine di casa, frequentano gli stessi circoli romani, vanno in villeggiatura nelle stesse località tra la Toscana e la Sardegna, così Vitti viene ritratta tanto in studio quanto in esterni, anche in situazioni informali. In questo caso la vediamo sul set di *Nini Tirabuscio*, film di Marcello Fondato uscito nel 1970. Il contesto è identificabile grazie al costume di scena e allo spazio scenografico della camera in cui sono scattate alcune delle diapositive a colori, tuttavia, soprattutto le immagini in esterno con il tavolino e il lezioso ombrellino di pizzo, non sembrano collegabili a nessuna parte della pellicola definitiva, come se il momento ripreso sia slegato dal girato o sia stato tagliato in fase di montaggio. Non si tratta di fotografia di scena propriamente detta, Vitti è sola nell'inquadratura, vediamo appena qualche oggetto, soprattutto nella camera; perciò, viene spontaneo immaginare che si tratti in realtà di ritratti che Catalano costruisce nello spazio del set, facendo posare l'attrice in costume e tra le scenografie durante un momento di pausa dal girato¹⁶. Ciò spiega anche la quantità di scatti e la poca distanza tra fotografa e soggetto, alla ricerca dell'espressione giusta di Vitti, sorridente e sbarazzina. Un altro esempio che offre molteplici livelli di lettura è quello di Isabella Rossellini. Le fotografie di Catalano ci ricordano la sua partecipazione al film *Nina* (Vincente



Elisabetta Catalano, Sul set di *Nini Tirabuscio*: Monica Vitti, 1970, diapositive 35 mm digitalizzate. Courtesy Archivio Elisabetta Catalano



Elisabetta Catalano, Sul set di *Nina*: Isabella Rossellini, Vincente e Liza Minnelli e (in basso) Isabella Rossellini e un'altra donna, 1976, diapositiva 35 mm digitalizzata. Courtesy Archivio Elisabetta Catalano

Minnelli, 1976), un lavoro mai menzionato nelle sue biografie, curricula e tanto meno nella sua autobiografia. Eppure, si tratta probabilmente di una delle sue prime prove di recitazione, forse spinta dalla madre, Ingrid Bergman, che nel film ricopre il ruolo della Contessa Sanziani, co-protagonista accanto a Liza Minnelli, che interpreta la Nina del titolo. In questo caso i due fogli di provini a contatto e le diapositive a colori che conserva l'Archivio sono esempi affascinanti di disvelamento dei retroscena della macchina filmica, poiché includono ampia documentazione della preparazione delle attrici, dei macchinari cinematografici e dei momenti di pausa. La giovane Rossellini, per esempio, viene colta mentre accarezza un adorabile cagnolino, perfettamente vestita nella parte della suora-infermiera che assiste l'anziana Contessa Sanziani negli ultimi minuti del film. Oltre a questi momenti rilassati, Catalano realizza anche immagini ben costruite, prese piuttosto da vicino, cosa che le differenzia dalle prime fotografie sui set di Fellini degli anni Sessanta, da 8 e ½ (1963) a *Giulietta degli spiriti* (1965), che avevano inquadrature più ampie, e le riconferma invece al caso di Vitti-Ninì appena presentato. Di nuovo sembra chiara la ricerca di un ritratto, il tentativo di contatto ed esplorazione della mimica e dell'espressione della giovane Rossellini. Un ritratto in studio è scattato nello stesso periodo, si potrebbe ipotizzare gli stessi giorni, senza costumi di scena; è possibile immaginare che l'incursione di Catalano sul set in cui Rossellini sta girando sia avvenuta proprio contestualmente, per incontrare la giovane attrice o su suo invito dopo la seduta di posa. Dunque, Catalano sembra attraversare lo spazio cinematografico come lo studio che ha allestito per sé e dal quale, dalla fine degli anni Settanta, uscirà di rado per fotografare professionalmente. A queste date sembra avere ormai acquisito l'idea di *messare in scena* come carattere costitutivo del suo lavoro complessivo, filo rosso che collega tutti i suoi ambiti di interesse, dal cinema, al teatro e alla musica, fino allo spazio espositivo in cui vengono allestite opere d'arte e performance¹⁷. L'immagine è «sempre inventata», affermerà più volte, e, raccontando in particolare delle attrici, dirà che cercava «di farle assomigliare a sé stesse [...]. Di solito hanno un'idea un po' stereotipa del loro modo di essere, e io cerco sempre di togliergliela. Sono idee che vengono da altri fotografi o costruite sugli inizi della loro carriera. Per esempio, Monica Vitti si vede sempre come un personaggio di Antonioni, posa sempre così!»¹⁸.



Jacqueline Vodoz, *Jacqueline Vodoz*, [1956]. Courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese

Il reportage: Jacqueline Vodoz

Pochi anni prima che Catalano prenda in mano la macchina fotografica, Jacqueline Vodoz posa la sua. Nata a Milano nel 1921, si sposta per studiare in Inghilterra, poi in Svizzera: lì incontra la fotografia, grazie a dei corsi che frequenta a Vevey nel 1953. Inizia subito a lavorare come fotoreporter, professione che mantiene fino al 1958, anno da cui si dedica pressoché esclusivamente all'azienda Danese, che aveva fondato l'anno precedente insieme al marito Bruno Danese. Continuerà a fotografare, ma saranno immagini dedicate all'attività aziendale, ai negozi e alle mostre dei designer con cui collabora, oppure fotografie di famiglia, amici e contesti privati. La sua storia è stata recentemente riportata alla memoria da alcuni studi sul suo rapporto con il movimento Rivolta Femminile e Carla Lonzi, le cui attività è documentata da Vodoz in preziose fotografie parzialmente pubblicate negli *Scritti di Rivolta Femminile*¹⁹. Un riesame odierno dell'archivio che conserva le



Jacqueline Vodoz, *Monica Vitti*, [1956]. Courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese



Jacqueline Vodoz, *Monica Vitti*, [1956]. Courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese

tracce della sua breve ma intensa carriera professionale come reporter, datata quasi vent'anni prima dell'incontro con il Movimento Femminista, permette di riscoprire corpose serie di fotografie di cronaca di grande qualità, tra cui lunghi servizi dedicati a film e attrici²⁰. Negli anni frizzanti dell'inizio del cosiddetto boom economico, in un periodo d'oro del cinema e della fotografia che lo segue, spesso identificata con il paparazzismo di matrice romana²¹, Vodoz si rivolge al cinema e alle attrici da altre latitudini, geografiche e metaforiche. Uno dei dettagli curiosi che colpiscono nello scorrere le lunghe serie di stampe o provini a contatto, è che spesso compare la fotografa stessa: gira la macchina fotografica e si ritrae con uno o più autoscatti, includendosi nella narrazione.

Pur senza essere mai fotografa di scena, come Catalano, Vodoz orbita intorno ai set per i cosiddetti special, realizzando sempre moltissimi scatti e costruendo servizi la cui complessità e densità narrativa sono sottolineate dai testi dattiloscritti che sono stati spesso conservati accanto alle fotografie, agevolando un'interpretazione corretta del taglio e del tono editoriale proposto. Tra le attrici che emergono dalla sezione del suo archivio dedicata al cinema troviamo Monica Vitti, ritratta a Milano, tra piazza Scala e la Galleria Vittorio Emanuele, nell'autunno o inverno del 1956, interessante in questo contesto se messa a confronto con la Vitti ritratta invece da Catalano. La giovane attrice romana è seguita da Vodoz in un lungo *après théâtre* nella notte milanese. Il dattiloscritto che accompagna le 46 fotografie che compongono questo lungo fotoracconto, precisa che Vitti sta recitando in una pièce al Teatro del Convegno di via Omenoni, che vediamo in uno scatto. L'attrice è seguita dalla fotografa per le nebbiose strade del centro di Milano, a mangiare e bere qualcosa al bancone di un ristorante, poi nella stanza che divide con una collega, dove è ritratta mentre si strucca, si lava e si prepara per la notte. Si offre alla macchina fotografica senza alcuna rigidità, prende qualche posa e poi la abbandona ridendo, regalandoci immagini spontanee fino a essere scomposte, ben lontane dalla costruzione che rileva Catalano, di una Monica Vitti che posa sempre come un personaggio dei film di Antonioni, che a quest'altezza cronologica sono ancora distanti.



Jacqueline Vodoz, *Franca Valeri*, [1954-1958]. Courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese

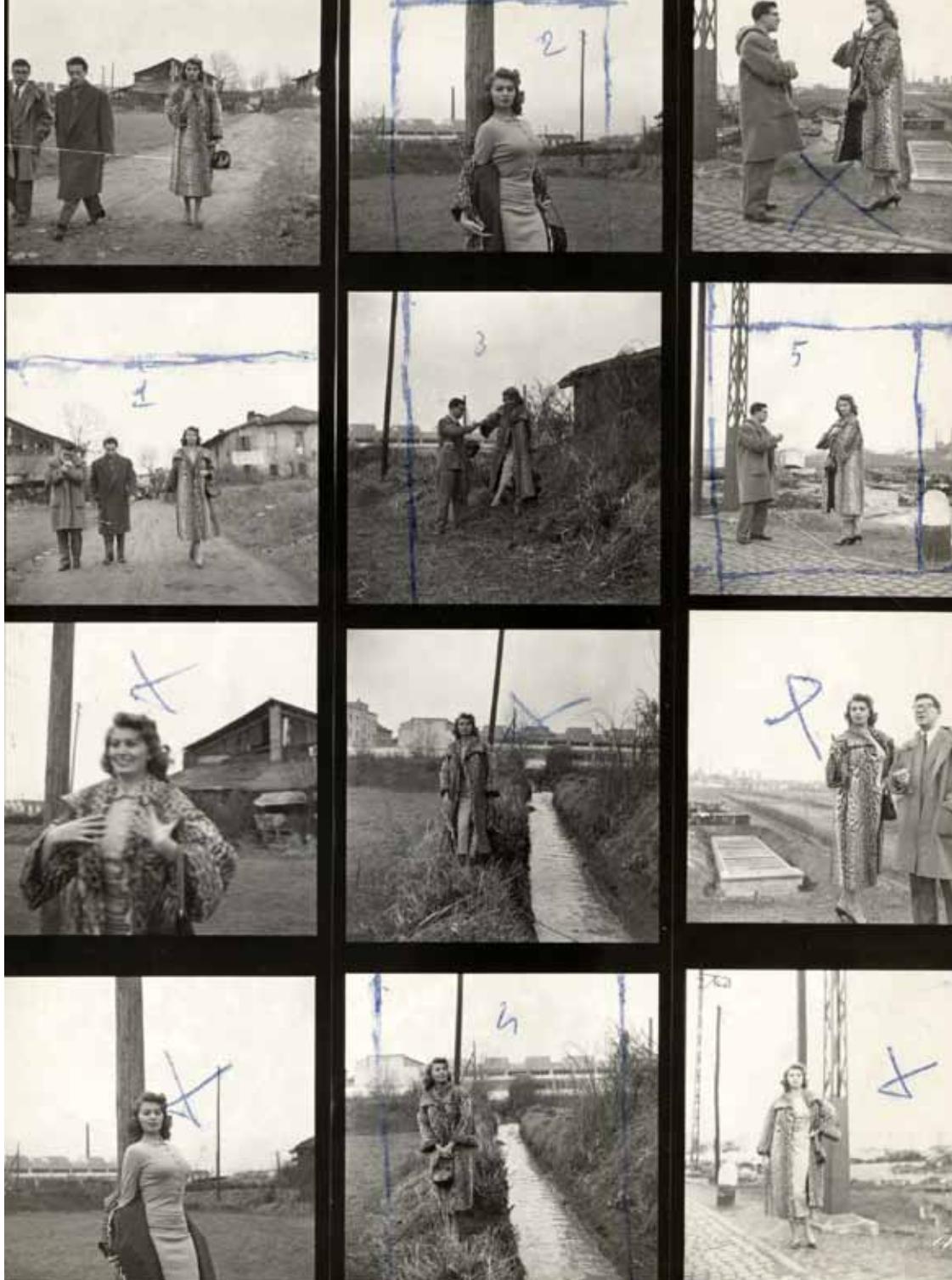
Piuttosto lunga è anche la serie fotografica che Vodoz scatta a Franca Valeri. In questo caso non c'è una vera e propria narrazione, l'attrice non si sposta né entra in rapporto con contesti diversi o persone. È sola in un parco, in quella che si presenta come una limpida mattina invernale; l'attrice sembra impegnata in un fittizio spettacolo di mimo, tanto è accentuata l'espressività di alcune pose, dei gesti delle mani e del viso. L'obiettivo sembra essere, di nuovo, un ritratto, affatto tradizionale, capace di restituire al meglio la personalità dirompente di Valeri.



Tutto un altro contesto è quello in cui Vodoz ritrae Sophia Loren. L'attrice, elegantissima con tacchi a spillo e pelliccia leopardata, segue un gruppo di uomini in un ambiente rurale e piuttosto spoglio; probabilmente impegnati in un sopralluogo per un film. Vodoz sembra seguirli e ritrarli spontaneamente, mentre lavorano, indicano e parlano, poi chiede alla diva alcune pose: eccola entrare nel personaggio, aprire il soprabito e lasciarlo scivolare dalle spalle, mostrando il petto fiero e alto, accompagnato da uno sguardo intenso e fisso. Questi non sono che pochi esempi del migliaio di immagini fotografiche che Vodoz dedica al mondo del cinema e ai suoi protagonisti, cogliendo per esempio momenti di vita privata come il matrimonio tra Dario Fo e Franca Rame, o i fuori scena di alcuni set cinematografici dei film *Cronache di poveri amanti* (di Carlo Lizzani da un libro di Vasco Pratolini, 1954), *Donne e soldati* (Antonio Marchi e Luigi Malerba, 1954) con una meravigliosa Marcella Mariani, e infine *La donna del giorno* (Francesco Maselli, 1957), di cui fotografo di scena ufficiale è stato Paul Ronald; un piccolo tesoro fotografico che merita ulteriori approfondimenti in ottica multidisciplinare.



Jacqueline Vodoz, *Sophia Loren*, 1955.
Courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz
e Bruno Danese





Luisa Di Gaetano, Sul set di *Io sono mia*: Stefania Sandrelli e Maria Schneider, 1977, provini a contatto digitalizzati. Courtesy Cineteca Lucana

La fotografia di scena: Luisa Di Gaetano

Luisa Di Gaetano nasce a Roma nel 1943, studia al liceo artistico e si dedica inizialmente alla pittura. Appena diplomata, sposa il pittore Emiliano Tolve ma il matrimonio dura poco e Di Gaetano si sposta a Londra a metà degli anni Sessanta. Lì scopre la fotografia, mediata dall'incontro con il fotografo italiano Enzo Ragazzini²². Tornata Roma, deve mantenersi e viene indirizzata allo studio del fotografo di scena Angelo Novi²³. Gli si presenta senza nemmeno possedere una macchina fotografica, ma viene assunta come assistente e lavora per lui qualche anno tra il 1967 e il 1970 circa, imparando a fotografare: la fotografia di scena è un genere tecnicamente ostico, deve adattarsi a luci naturali o pensate per la cinepresa e soprattutto il fotografo o la fotografa deve muoversi su set affollati in cui le priorità sono sempre altre, sebbene le immagini ottenute siano fondamentali per documentare, promuovere e vendere il film prima ancora della conclusione della sua produzione²⁴. Nel suo curriculum, dei film seguiti insieme a Novi, Di Gaetano menziona solamente *Il conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970), probabilmente l'ultima occasione di collaborazione. Definisce l'esperienza come la «più emozionante che abbia vissuto!», ma soprattutto racconta che su quel set conobbe il fotografo Mario Dondero, di passaggio probabilmente per uno special, che le segnala un convegno sulla fotografia²⁵. Si tratta di un incontro importante, uno stimolo che induce Di Gaetano a una svolta professionale in direzione del fotoreportage, mettendo a fuoco l'incisività documentaria, dunque le

Anonimo, Luisa Di Gaetano sul set di *Io sono mia*, 1977, provino a contatto digitalizzati. Courtesy Cineteca Lucana





Luisa Di Gaetano, Sul set di *Io sono mia*: Stefania Sandrelli, Maria Schneider, un'altra attrice e Nurith Aviv con un esposimetro in mano, 1977, provini a contatto digitalizzati. Courtesy Cineteca Lucana



Luisa Di Gaetano, Sul set di *Io sono mia*: Nurith Aviv, Lu Leone, Sofia Scandurra e altre professioniste della troupe, 1977, provini a contatto digitalizzati. Courtesy Cineteca Lucana

possibili ricadute politiche e sociali, della professione fotografica. Di Gaetano, all'epoca ventisettenne, rivolge così il suo talento professionale verso le cause in cui crede, a partire dal Movimento Femminista ma non solo, abbracciando diversi progetti e battaglie e raccontandole con le sue fotografie²⁶. Tuttavia, ancora nei primi anni Settanta, autonoma, vive a stretto contatto con alcuni protagonisti del cinema indipendente italiano; frequenta Nicola Piovani, il Movimento studentesco legato all'Università La Sapienza, Silvano Agosti, Marco Bellocchio, e, soprattutto, i set dei loro film. Infatti, ancora qualche anno dopo aver lasciato lo studio di Angelo Novi, Di Gaetano risulta fotografa di scena ufficiale per alcuni film impegnati. È fotografa, e forse aiuto-cameraman, per NP. *Il segreto* (Silvano Agosti, 1970) ed è sul set di *Nel nome del padre* (Marco

Bellocchio, 1971) per una piccola parte, ma probabilmente non solo. Un terzo progetto cinematografico in cui è coinvolta sembra essere *Matti da slegare*, documentario scritto e girato da Bellocchio e Agosti, con Sandro Petraglia e Stefano Rulli, a sostegno delle tesi di Franco Basaglia (uscito nel 1975). Nonostante queste collaborazioni, ancora da indagare a fondo, Di Gaetano sembra piano piano allontanarsi dal mondo del cinema, anche da questo genere di produzioni che sente più vicine ai suoi valori e alle istanze politiche militanti in cui crede. È proprio una militanza sempre più radicale a farsi strada parallelamente nella sua vita di reporter per *Effe*, *Noi Donne* e *Quotidiano Donna*, solo per fare qualche esempio. Torna al cinema solo nel 1977, per collaborare, di nuovo come fotografa di scena, alle riprese del film "di sole donne" *Io sono mia*,

109
SAFETY FILM

110



111



112

113
KODAK114
SAFETY FILM

115



116

117
KODAK118
KODAK119
SAFETY FILM

120

I O S O N O M I A

Prod. Clesi Cinem. Regia S. Scandurra Foto G.B.



EASTMAN 32711



38



39



40



41



42

SAFETY FILM



43



44

F9X48175



45



46



47



48

IO SONO MIA

Prod. Clesi Cinem. Regia S. Scandurra Foto G. R.



Luisa Di Gaetano, Sul set di *Io sono mia*: Stefania Sandrelli e Michele Placido, 1977, stampe vintage digitalizzate.
Courtesy Cineteca Lucana

diretto da Sofia Scandurra, uscito nelle sale nel 1978 e girato l'anno precedente tra Italia, Spagna e Germania. È prodotto da Annamaria Clementelli di Clesi Cinematografica e Lu Leone; quest'ultima ne scrive anche la sceneggiatura con Dacia Maraini, proprio a partire dal suo romanzo di quest'ultima *Donne in guerra*, uscito alcuni anni prima²⁷. Le protagoniste, Vannina e Suna, sono interpretate rispettivamente da Stefania Sandrelli e da Maria Schneider. Di Gaetano segue tutte le otto settimane di riprese e realizza 1548 fotografie in bianco e nero, che danno largo spazio ai fuori scena e 1127 fotografie a colori,



Luisa Di Gaetano, Sul set di *Io sono mia*: Stefania Sandrelli, 1977, e in basso Stefania Sandrelli e Michele Placido, stampe vintage digitalizzate.
Courtesy Cineteca Lucana

concentrate invece sulle scene e i personaggi principali del film. Queste ultime sono fondamentali, in particolare, per i manifesti, le carpette stampa, le buste e gli altri materiali promozionali²⁸.

Il fondo di immagini fotografiche inedite, riscoperte recentemente nell'archivio, non ancora inventariato, che alla chiusura della casa di produzione romana Clesi è arrivato alla Cineteca Lucana di Oppido Lucano (PZ), permette oggi di ripensare alla produzione del film, concepito in dialogo tra diverse professioniste del cinema che ambiscono a girare una pellicola non solo realizzata da una troupe di sole donne (per quanto possibile), ma soprattutto capace di divulgare nell'ambito del circuito della distribuzione cinematografica tradizionale i messaggi, le vittorie e le battaglie del Movimento Femminista.

Specialmente, il fondo dedicato a *Io sono mia* nell'archivio Clesi, comprende le preziose fotografie di Luisa Di Gaetano, pubblicate in minima parte sulla stampa coeva e nei materiali promozionali, fondamentali per comprendere l'approccio della fotografa al set, il suo contributo e la sua rilevanza all'interno della produzione. La fotografa di scena sembra libera di muoversi con disinvoltura tra troupe e attrici, ritrarre tanto il lavoro quanto le pause dal girato, arrivando ad avvicinarsi molto alle scene, quasi entrandovi. Eppure, nonostante la sensazione di poter quasi toccare gli attori, questi scatti non nascono dalla ricerca di un singolo ritratto, bensì dall'intenzione di restituire l'atmosfera della produzione e condensare in singole immagini il senso profondo della pellicola. Questo aspetto colpisce soprattutto se si considera che il ruolo della fotografa di scena non è tra i più rilevanti nella gerarchia delle professioni che si riuniscono su un set e lo dirigono, anzi, viene raramente valorizzato nell'economia complessiva delle priorità e che regolano la vita di una produzione cinematografica. Nel caso di *Io sono mia*, non sono solo le fotografie a raccontare la libertà di movimento e la consapevolezza autoriale di Di Gaetano, ma anche il corpus della rassegna stampa che precede e accoglie l'uscita del film. In diversi articoli la fotografa viene ricordata, e, caso più unico che raro, interpellata insieme alle attrici, alla regista, alle produttrici e altre professioniste, a proposito di questa pellicola peculiare²⁹. Ciò accade anche in virtù del suo attivismo all'interno dei movimenti femministi, che la rende una voce importante per raccontare e valutare l'esperienza di *Io sono mia*.

In conclusione, le fotografie ritrovate negli archivi³⁰, raccolte, metadattate e qui presentate solo in minima parte, sono confluite nei materiali del progetto WOW andando a complicare e arricchire le narrazioni autobiografiche delle attrici. Elisabetta Catalano, Jacqueline Vodz e Luisa Di Gaetano operano nel sottoinsieme che si crea dall'intersezione tra cinema e fotografia, in quello spazio magico della produzione, quando prendono vita immaginari e personaggi. Mostrano l'ampiezza delle possibilità professionali che il cinema offre a una fotografa. I loro diversi approcci e obiettivi dimostrano come la fotografia che documenta il cinema, in tutte le sue sfaccettature e fasi, sia uno sguardo parallelo capace di profondità autoriale, dal quale nascono ulteriori narrazioni e livelli di significato. Fotografe professioniste, pur prendendo ruoli eterogenei, sono prime spettatrici della composizione e scomposizione della costruzione delle dive, dei personaggi che interpretano e dei set che attraversano, rendendole immortali nei loro scatti.

1. Le ricerche sono state condotte nell'ambito del progetto WOW – *Women Writing Around the Camera* PRIN 2022/PNRR, Grant 2022R43S2A, coordinato sul piano nazionale da Laura Pandolfo dell'Università di Sassari (Principal Investigator). L'unità di Roma Sapienza alla quale mi sono unita in veste di assegnista di ricerca è coordinata dalla prof.ssa Raffaella Perna. Altri progetti che recentemente

hanno messo a fuoco la presenza e il contributo delle fotografe allo sviluppo culturale sono, per esempio, *Fotografia femminista italiana* (PRIN 2020) e *Fotografiste* (PRIN 2022/PNRR); ma anche la Collezione Donata Pizzi, le sue esposizioni e i volumi che la raccontano. La citazione è da Cristina Casero, *Donne artiste astratte*, in E. Di Rocco (a cura di), *Astratte*, Antiga, Crocetta del Montello 2022, p. 22

2. Rimando ai saggi di Giorgio Corona e Coraline Refort in questo stesso volume
3. Al rapporto con Federico Fellini è stato dedicato il volume *Elisabetta Catalano, Ritratto rosso. Elisabetta Catalano fotografà Federico Fellini*, Manfredi, Imola 2021. Una buona ricognizione generale, oltre ai cataloghi che citerò più avanti nel saggio, sull'opera di Catalano è il catalogo *Elisabetta Catalano. Le fotografie*, GAM-Fondazione Torino Musei, Torino 2005. Ringrazio con affetto tutte le persone coinvolte nell'Archivio Elisabetta Catalano per la gentile disponibilità con cui hanno accolto e assecondato le mie ricerche, così come le colleghi Elisa Genovesi e Martina Rossi con cui ho condiviso l'esplorazione dell'archivio
4. Ringrazio sinceramente gli eredi per avermi permesso di consultare i materiali conservati nell'archivio privato di Luisa Di Gaetano
5. Al lavoro fotografico di Jacqueline Vodoz è stato dedicato M. Cirino – J. Vodoz (a cura di), *L'avion de papier e le altre storie: Jacqueline Vodoz, fotoreporter 1953-1958*, Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese, Paris [1999?]; la stessa Manuela Cirino della Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese, che ringrazio caldamente per avermi seguita in queste ricerche, sta curando un libro fotografico più corposo previsto in uscita per Electa entro la fine del 2025.
6. Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002
7. Cfr. D. Reteuna (a cura di), *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Falsopiano, Alessandria, 2000
8. Giada Cipollone, *Ritrattistica d'attore e fotografia di scena in Italia 1905-1943*.

- Immagini d'attrice dal Fondo Turconi*, Scalpendi, Milano 2020
9. Nel panorama bibliografico dedicato fotografia di scena, ricordo i contributi di Giuseppe Turroni, tra cui la rubrica "Immagine e cinema" che tiene su *Popular Photography Italiana* dalla metà degli anni Settanta, in particolare rimando al n. 201, marzo 1975, p. 16. Sempre di Giuseppe Turroni, "Per uno studio sulla fotografia di scena nel cinema italiano" in *Fotologia* n. 4, dicembre 1985, p. 79. Parallelamente la rivista *Segnocinema* propone nel 1985 il numero speciale "Fotografando il set", curato da Aldo Bernardi. Fondamentale, oltre al volume di Dario Reteuna già citato (nota 8) è anche E. Bruscolini – P. Bertetto (a cura di), *Fotografi sul set. 100 anni di "fuori scena" del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 1996. Il Centro Cinema Città di Cesena, grazie alla infaticabile attività di Antonio Maraldi, porta avanti una serie di mostre e collana di volumi dedicati ai fotografi di scena. In anni più recenti è tornata sul tema Stella Scabelli con la tesi dottorale *La fotografia di scena in Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta. I set di Michelangelo Antonioni e l'Archivio Enrico Appetito*, discussa presso l'Università degli Studi di Firenze, a. s. 2020-2021 e oggi in corso di pubblicazione per Scalpendi
10. Sul tema, ricordo L. Cardone – C. Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa, 2016; Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari 2014; Monica dall'Asta (a cura di), *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*, Il profumo delle parole, Bologna 2007; A. Miscuglio

- R. Daopoulo (a cura di), *Kinomata. La donna nel cinema*, Dedalo Libri, Bari 1980 e infine Patrizia Carrano, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Guaraldi Editore, Rimini-Firenze 1977
11. Cfr. A. E. Ponis – L. Cherubini (a cura di), *Elisabetta Catalano. Tra immagine e performance*, MAXXI-Manfredi, Roma-Imola 2020
12. Elisabetta Catalano, *Elisabetta Catalano*, in D. Mormorio – M. Verdone (a cura di), *Il mestiere di fotografo*, Romana Libri Alfabeto, Roma 1984, p. 13.
13. Anna ImpONENTE, *Elisabetta Catalano: i ritratti*, Leonardo-De Luca, Roma 1992
14. Mario Dondero, *Il cinema è stato un flirt*, in S. Alpini – F. Monceri (a cura di), *Mario Dondero. Incursioni sul set*, ETS, Pisa 2012, pp. 12-13
15. Elisabetta Catalano, "Un archivio è una memoria del lavoro o lo sembra. In realtà è un magazzino o una miniera" in *Fotostoria*, n. 7-8, giugno 2000, p. 35
16. Un esempio simile è quello del più noto ritratto di Silvana Mangano sul set di *Gruppo di famiglia in un interno* di Luchino Visconti, di cui ho scritto nel saggio "In questo modo contribuisco a creare altri miti": Elisabetta Catalano ritrae le attrici, dal set allo studio", in *Visual Culture Studies* n. 9, pp. 95-112, in corso di pubblicazione
17. Per fare un solo esempio, si legga del lungo rapporto che lega Catalano a Fabio Mauri in L. Cherubini (a cura di), *Elisabetta Catalano. Work with Fabio Mauri*, Maretti, Imola (BO) 2013
18. La citazione viene da un'intervista del critico fotografico Wladimiro Settimelli a Elisabetta Catalano, Laboratorio 4: Fototeca, Rete Rai 2, andata in onda il 9 maggio 1977
19. Ricordo l'intervento *Tra documento iconico e testo visivo: la fotografia nelle pubblicazioni di Rivolta Femminile* tenuto da Roberta Minnucci in occasione del convegno *Mostrare, promuovere e conservare. I luoghi della fotografia femminista in Italia*, Roma 24-25 settembre 2024, di prossima pubblicazione in Roberta Minnucci, "Narrazioni incrociate: fotografia e scrittura in Rivolta Femminile. Il caso di *La presenza dell'uomo nel femminismo e gli scatti di Jacqueline Vodoz*", in piano b. *Arti e culture visive*, vol. 10, n. 1, 2025. A proposito della serie fotografica dedicata al lavoro femminile da Vodoz, vedi Irene Boyer, Valentina Rossi, 'The Mondine' and Other Photographic Projects. The Portrayal of Women and Female Labor in Jacqueline Vodoz's Photographs from the 1950s to the 1970s, in F. Mazzarelli – S. Marino (a cura di), "Italian Feminist Photography", numero speciale di *Journal of Asia-Pacific Pop Culture - JAPPC*, n. 9/2, pp. 139-165
20. L'archivio fotografico è conservato presso la Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese a Milano
21. Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, Einaudi, Torino 2011, pp. 279-290
22. Enzo Ragazzini, nato a Roma nel 1934, esordisce alla fine degli anni Cinquanta. Dal 1965 al 1975 vive e lavora a Londra, dove, tra le tante collaborazioni freelance, insegna "Tecniche di camera oscura" presso l'Hornsey College of Art

23. Angelo Novi (1930-1997) lavora pressoché esclusivamente come fotografo per il cinema; in particolare, viene ricordato per i rapporti di lunga data con Pier Paolo Pasolini e Sergio Leone. Il suo archivio fotografico è oggi conservato presso la Cineteca di Bologna, che ringrazio per la disponibilità alla consultazione

24. Questi dettagli biografici sono stati raccolti in una importante intervista, ancora inedita, raccolta dalla storica Teresa Bertilotti, che ringrazio per la condivisione, messa a confronto con un curriculum dattiloscritto rintracciato presso l'Archivio Luisa Di Gaetano

25. La fonte è sempre l'intervista inedita di Bertilotti (nota 24). Sono gli anni di importanti movimentazioni nel mondo della fotografia, per ottenere il riconoscimento della professione di fotoreporter: nel 1969 l'AIRF – Associazione Italiana Fotoreporter, per esempio, venne invitata a tenere un incontro presso il Palazzo dell'Arte in occasione del SICOF – Salone Italiano Cine Ottica Foto, la cui sezione e programma culturali erano curati da Lanfranco Colombo, il quale di lì a poco si farà promotore del tentativo di gruppo italiano di *concerned photographers*

26. Nell'impossibilità in questa sede di rendere giustizia alla complessità del lavoro di Di Gaetano fuori dalle sue collaborazioni con il cinema, ricordo solo il volume V. Moretti - M. Pivetta (a cura di), *Il mio segno, la mia parola. Rabbia, amore, confessioni, appuntamenti, disegni nella Casa della donna in via del Governo vecchio*, Quotidiano Donna, Roma 1979

27. Dacia Maraini, *Donne in guerra*, Einaudi, Torino 1974

28. Di proprietà della casa di produzione Clesi Cinematografica, sono confluite con tutto l'archivio nei fondi conservati dalla Cineteca Lucana di Gaetano Martino, che ringrazio vivamente per la disponibilità con cui ha accolto le mie ricerche

29. Rimando per esempio a M. Tagliaferri, "Lo schermo è un maschio cattivo", in *Effe*, a. VI, n. 2, febbraio 1978, pp. 20-22

30. Sulla caccia al tesoro dei materiali si sofferma anche Elisabetta Bruscolini, *Fotografi sul set*, in E. Bruscolini – P. Bertetto, a cura di, *Fotografi sul set*, op. cit. p. 7

WOW Knowledge Graph

Esplorare le autobiografie d'attrice con strumenti semantici

Giorgio Corona e Laura Pandolfo

Introduzione

Le autobiografie costituiscono fonti complesse in cui dimensioni individuali e collettive si intersecano offrendo uno sguardo sulle relazioni, sugli eventi e sui contesti storici, sociali e culturali che contribuiscono alla costruzione dell'identità individuale. Tradizionalmente, queste opere sono oggetto di studio mediante un'analisi critica dei testi (Close Reading)¹ che ne permette la comprensione approfondita e contestualizzata dei contenuti, senza il ricorso a strumenti computazionali o a tecniche di analisi automatizzata. Negli ultimi anni, tuttavia, si è affermato un approccio alternativo, noto come Distant Reading², che si avvale di metodi computazionali per condurre analisi quantitative su ampi corpora letterari. Questo tipo di macroanalisi consente di individuare schemi ricorrenti e tendenze tematiche rilevanti (ricercate per parola chiave), fornendo una visione d'insieme dei dati estrapolati dai testi. Una tale analisi quantitativa tende però a sacrificare la profondità interpretativa e la sensibilità al contesto che caratterizzano la lettura esperta e l'analisi qualitativa. Parallelamente, nell'ambito delle Digital Humanities, si è registrato un crescente interesse per la pubblicazione di dati autobiografici secondo i principi dei Linked Open Data, e per l'impiego dei Knowledge Graphs (KGs)³ come strumenti per la rappresentazione strutturata della conoscenza. Questo approccio non solo potenzia le pratiche analitiche tipiche del Distant Reading, ma le arricchisce integrandole con le possibilità offerte dalle tecnologie del Semantic Web⁴, le quali mettono a disposizione un'ampia gamma di strumenti per l'analisi computazionale e semantica dei testi⁵.

La modellazione dei contenuti autobiografici come Linked Data consente di evidenziare pattern e connessioni latenti difficilmente rilevabili attraverso il solo studio tradizionale dei testi, e favorisce l'inferenza automatica di nuove informazioni contribuendo a una comprensione più articolata e sfaccettata delle opere. La natura fortemente interconnessa dei dati strutturati tramite le tecnologie Semantic Web apre a nuove forme di esplorazione automatizzata, permettendo di collegare tra loro fonti eterogenee e di adottare un approccio integrato all'analisi dei testi.

Il progetto

La trasformazione delle informazioni autobiografiche in Linked Data pone sfide significative dovute alla natura stratificata e semanticamente densa di questi contenuti, che richiedono una modellazione accurata e sensibile a tale complessità. Le autobiografie delle dive del cinema italiano – le divagrafie⁶ – ne rappresentano un caso emblematico, intrecciando narrazione personale e costruzione dell'immagine pubblica. Queste opere si distinguono per la loro capacità di fondere insieme dimensione privata e professionale, offrendo riflessioni intime che si affiancano a una rappresentazione mediatica consapevole e strategicamente costruita. La duplicità narrativa delle divagrafie si articola attraverso una fitta rete di riferimenti a date, luoghi, persone e contesti culturali che generano un insieme di dati ricco e articolato.

Questo patrimonio informativo si rivela prezioso per l'analisi sia delle soggettività autoriali che dell'ambiente culturale che contribuiscono a creare. Per la sua interpretazione ci si avvale spesso di fonti complementari – come fotografie, materiali audiovisivi e documenti d'archivio – che ne arricchiscono la comprensione e ne valorizzano la dimensione multimediale. Rappresentare adeguatamente la complessità e la ricchezza dei dati autobiografici e visivi, rende necessario adottare un modello concettuale multimodale in grado di integrare componenti testuali e iconografiche all'interno di un quadro interpretativo coerente. In questa prospettiva, il Multi-Modal Knowledge Graph⁷ si configura come una soluzione particolarmente efficace, poiché offre una struttura unificata per l'analisi e l'estrazione di conoscenza da fonti eterogenee. Questo approccio trova un'applicazione concreta nel progetto

*Women Writing around the Camera – WOW*⁸, follow-up del progetto DaMA⁹ finalizzato alla creazione di un portale semantico dedicato alle autobiografie delle attrici italiane che, dalla nascita del cinema a oggi, hanno raggiunto una significativa visibilità pubblica.

All'interno di questo contesto, il WOW Knowledge Graph – ovvero il grafo di conoscenza multimodale sviluppato nell'ambito del progetto – assume il ruolo di infrastruttura centrale, mappando le reti biografiche, professionali e culturali di figure iconiche del cinema italiano come ad esempio Sophia Loren, Monica Vitti e Franca Valeri (solo per citarne alcune tra le più note). L'integrazione tra testi autobiografici e materiali visivi permette di far emergere pattern relazionali e narrazioni trasversali, contribuendo a una comprensione più sfaccettata e stratificata delle traiettorie personali e artistiche di queste protagoniste della scena cinematografica. La costruzione di un Knowledge Graph capace di rappresentare in modo articolato e coerente il dominio delle autobiografie delle dive del cinema italiano presenta una complessità intrinseca che ha sollevato diversi interrogativi di natura metodologica e concettuale. Questo studio si propone di affrontare tre principali Research Questions (RQ):

RQ1. Quali ambiti di conoscenza sono essenziali per rappresentare in maniera integrata gli aspetti autobiografici, professionali e iconografici delle attrici italiane?

RQ2. Come dovrebbe essere strutturata l'informazione all'interno del KG per assicurarne l'adattabilità e il riutilizzo in contesti di ricerca eterogenei?

RQ3. Quali strategie risultano più efficaci per la costruzione, l'aggiornamento e l'espansione di un grafo di conoscenza multimodale che comprenda fonti testuali, materiali visivi e dataset esterni?

Le fonti

Per la costruzione di un grafo specificamente concepito per rappresentare le relazioni personali e professionali delle attrici a partire dalle loro autobiografie, si è scelto di ricorrere a quattro principali sorgenti di informazione:

1. Il dataset derivante dalla catalogazione esperta delle autobiografie.
2. DBpedia¹⁰: una delle principali fonti di dati strutturati, contenente più di 228 milioni di entità.
3. Wikidata¹¹: un grafo collaborativo e aperto comprendente più di 117 milioni di entità.
4. Una selezione di fotografie provenienti da archivi specializzati.

Il dataset autobiografico, sviluppato attraverso un'attenta attività di annotazione, cataloga ad oggi 102 autobiografie redatte da 59 attrici. Il risultato di tale analisi è consistito nella selezione ed estrazione di 425 brani e nell'identificazione di 19 temi ricorrenti, 232 parole chiave e 301 persone menzionate nei testi (nomi e relativo numero di occorrenze). Informazioni supplementari ottenute da DBpedia e Wikidata hanno permesso di arricchire il grafo con ulteriori dettagli biografici e professionali sulle attrici-autrici, sui personaggi da loro citati nelle autobiografie e sui film e spettacoli a cui le attrici hanno partecipato (per un totale di circa 2.000 audiovisivi). L'integrazione dal Web semantico ha riguardato anche i professionisti con i quali le dive hanno lavorato, i familiari e i partner sentimentali, portando il numero complessivo di nomi annotati nel database del progetto a 10.210, mentre da Wikidata sono stati estratti gli identificativi delle attrici relativi alle principali piattaforme social, con l'obiettivo di ampliare e diversificare i canali di consultazione offerti agli studiosi.

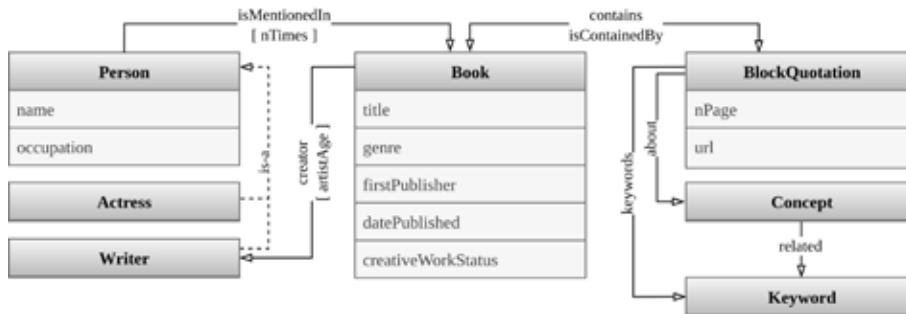
Un ulteriore asse di sviluppo del grafo ha riguardato l'integrazione di fonti fotografiche reperite attraverso un'attenta attività di ricerca, mirata al reperimento e alla valorizzazione di materiali conservati in diversi archivi specializzati. Tra i fondi più significativi si annoverano l'Archivio Luisa Di Gaetano, l'Archivio Elisabetta Catalano e l'Archivio Jacqueline Vodoz presso la Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese. Le immagini selezionate sono state oggetto di un processo di annotazione esperta che non si è limitata alla semplice catalogazione, ma ha stabilito connessioni semantiche tra le fotografie, i testi autobiografici e le altre risorse documentarie pertinenti. Questo lavoro di arricchimento semantico ha consentito di dotare la documentazione fotografica di una maggiore dimensione contestuale e interpretativa, garantendo coerenza narrativa e continuità tematica tra le diverse componenti del grafo. In tal modo la modellazione del dominio è risultata più profonda e articolata, rispecchiando la complessità del materiale oggetto di studio.

Il modello

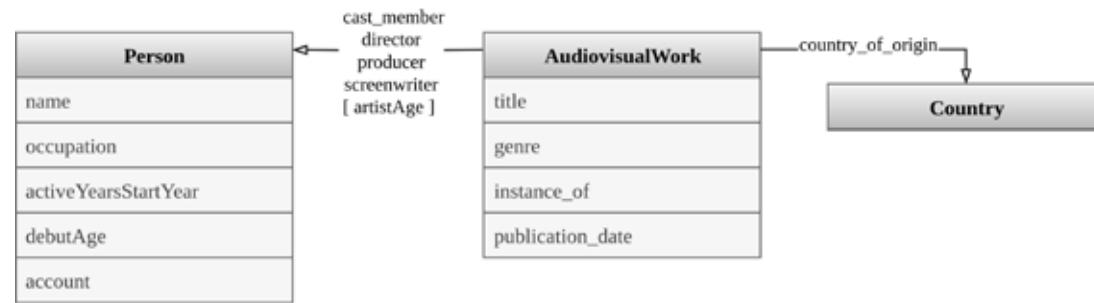
Il modello sviluppato si fonda su una struttura scomponibile in quattro aree concettuali, corrispondenti ad altrettanti ambiti di conoscenza, ognuna delle quali contribuisce a rappresentare in modo articolato la complessità biografica, professionale e iconografica delle attrici-autrici:

- la prima area riguarda la dimensione bibliografica e tematica: include metadati editoriali, informazioni sul contesto di pubblicazione e una classificazione dei contenuti secondo temi ricorrenti e parole chiave.
- la seconda area si concentra sulla sfera professionale, descrivendo ruoli cinematografici, collaborazioni e percorsi di carriera all'interno del mondo dello spettacolo.
- la terza area amplia la prospettiva alla dimensione personale, raccogliendo dati relativi a relazioni familiari, affettive e sociali cruciali per comprendere la costruzione dell'identità privata e pubblica delle attrici.
- la quarta area è dedicata alle risorse fotografiche, con l'obiettivo di documentare e valorizzare il materiale visivo attraverso una modellazione che ne metta in luce i legami semantici con i testi autobiografici e i dati presenti all'interno del grafo, contribuendo così a una rappresentazione coerente e multimediale del dominio.

I dati bibliografici e il sistema di classificazione tematica rappresentano un nucleo fondamentale del dataset, fornendo la base semantica per l'organizzazione e l'analisi dei contenuti autobiografici. Ogni autobiografia è descritta nella sua prima edizione, tramite metadati quali titolo, editore, anno di pubblicazione, genere e sottogenere specifico, a cui si aggiunge lo stato di disponibilità in commercio, modellato tramite la proprietà `creativeWorkStatus` (Figura 1). I brani catalogati, identificabili mediante numero di pagina e URL presso cui sono consultabili online, sono rappresentati all'interno del grafo come istanze della classe `BlockQuotation`, e collegati ai testi di origine mediante le proprietà `contains` e `isContainedBy`. Ogni brano è accompagnato da una classificazione semantica che ne prevede l'associazione a una o più coppie formate da tema (`Concept`) e parola chiave. La maggior parte delle parole chiave è associata a un solo concetto tramite una relazione non gerarchica



1. Rappresentazione grafica delle classi e delle proprietà che modellano le informazioni bibliografiche all'interno del KG. Le frecce tratteggiate evidenziano la gerarchia delle classi. La classe Actress contiene tutte le attrici presenti nel database, mentre la classe Writer contiene esclusivamente le dive-scrivtrici.



2. Sezione del WOW Knowledge Graph implementata per modellare la filmografia, l'attività professionale delle dive e la rete di relazioni creatasi attorno ad essa.

rappresentata dalla proprietà *related*, ma in alcuni casi una stessa parola chiave può riferirsi a più temi. Le persone menzionate nelle autobiografie sono ricollegate ai testi attraverso la proprietà *isMentionedIn*, e le informazioni riguardanti le loro occupazioni professionali vengono fornite attraverso la proprietà *occupation*. Infine, per arricchire ulteriormente l'annotazione, sono state introdotte due proprietà specifiche: *nTimes*, che registra la frequenza con cui un nome appare in un testo, e *artistAge*, che documenta l'età della diva al momento della prima pubblicazione dell'opera. Le due proprietà sono indicate tra parentesi quadre nelle figure seguenti, che visualizzano in modo dinamico le classi e le proprietà di volta in volta descritte nei paragrafi di riferimento. Le filmografie delle dive sono state estratte da Wikidata, e includono non solo i ruoli da interprete ma anche eventuali attività come regista, sceneggiatrice o produttrice. A ciascuna opera sono stati associati il Paese di produzione, l'anno, il genere e il tipo di produzione (ad esempio film, cortometraggio, serie televisiva) attraverso la proprietà *instance_of*. Per documentare la carriera professionale delle attrici e ricostruirne una cronologia coerente, sono stati acquisiti i dati relativi all'anno di esordio (*activeYearsStartYear*) e ne è stata calcolata l'età al momento del debutto (*debutAge*). Per ogni film sono stati

inoltre acquisiti i nomi dei membri del cast, dei registi e dei produttori, insieme con le rispettive occupazioni professionali, descritte tramite la proprietà *occupation*. Gli eventi professionali sono stati infine correlati all'età dell'attrice nel momento in cui si sono verificati mediante la proprietà *artistAge*, permettendo così un'analisi sincronica tra percorso biografico e sviluppo della carriera. Nell'area di intersezione tra sfera pubblica e privata, emerge infine il ruolo rilevante dei social media come fonte complementare per future ricerche: per ciascuna diva scrittrice inclusa nel database è stato tentato il recupero degli account presso le principali piattaforme (Facebook, Instagram, X), ottenendo da Wikidata 36 identificativi modellati mediante la proprietà *account*. Questi dati aprono interessanti prospettive per lo studio della costruzione dell'identità pubblica nella dimensione digitale.

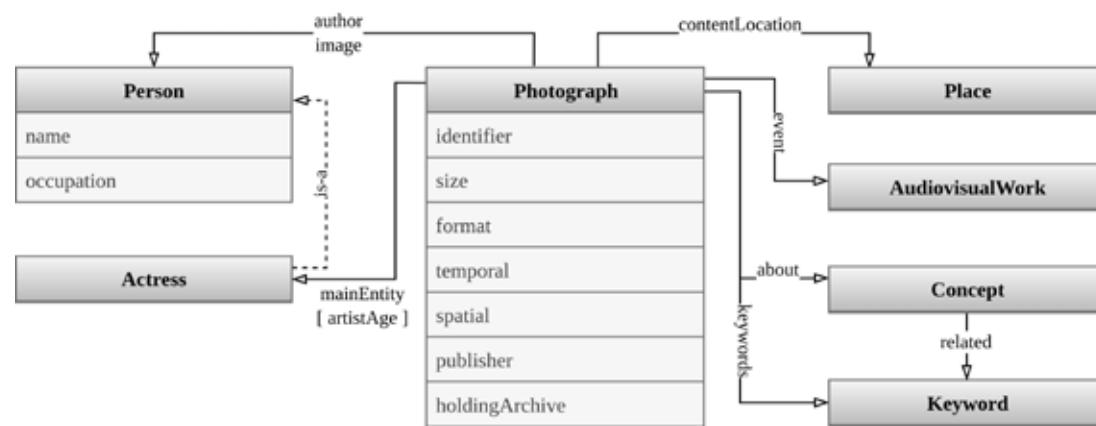
La modellazione della dimensione privata delle attrici-scrivtrici si basa su una serie di dati fondamentali, tra cui i nomi anagrafici completi (*birthName*) e le date e i luoghi di nascita e morte. Per restituire una rappresentazione più ricca e articolata delle sfere personali sono stati tracciati i legami familiari e affettivi rinvenuti, con particolare attenzione a figure come genitori, figli, parenti, coniugi e partner. Questa fase di ricostruzione ha portato all'identificazione di



3. Sezione del KG implementata per registrare le informazioni biografiche fondamentali e ricostruire le reti di relazioni personali attorno alle attrici.

105 nominativi corredati da informazioni sulle rispettive professioni, secondo lo stesso schema utilizzato a riguardo delle persone menzionate nei testi. I dati derivanti dall'identificazione e dalla documentazione delle relazioni personali delle dive offrono nuove prospettive di analisi per indagare il processo di costruzione delle identità individuali attraverso le interazioni tra reti parentali, sociali e lavorative.

Una fase fondamentale del progetto WOW riguarda la raccolta e l'annotazione di materiali fotografici, provenienti da archivi istituzionali e personali, che documentano momenti significativi della vita pubblica e privata delle attrici. Le immagini sono catalogate all'interno del KG tramite la classe *Photograph* e il loro contenuto è descritto secondo la stessa struttura semantica per temi e parole chiave adottata per le autobiografie, garantendo così interoperabilità tra fonti eterogenee (Figura 4). Ogni fotografia si relazione con la classe *Person*, la quale include sia i soggetti ritratti (le dive e le altre figure riconoscibili), sia le autrici degli scatti. Le immagini possono inoltre essere associate alla classe *Place*, per indicare il luogo dello scatto e, nel caso di fotografie di scena, alla classe *AudiovisualWork*, per identificare l'opera audiovisiva di riferimento. A ciascuna immagine sono attribuiti metadati specifici: identificativo, dimensioni, formato, data e contesto di acquisizione, archivio detentore e, nel caso di materiali pubblicati, editore.



4. Sezione del modello adibita all'annotazione semantica del materiale fotografico. Le dive-scrittrici ritratte nelle immagini sono individuate attraverso la proprietà *mainEntity*, e la loro età al momento dello scatto è annotata tramite *artistAge*. La proprietà *image* segnala invece eventuali altri individui riconoscibili nelle fotografie.

Popolamento

Il popolamento del Knowledge Graph ha avuto inizio con l'estrazione dei nomi propri presenti nei testi autobiografici. Le entità individuate – tra cui professionisti, esponenti del mondo culturale e figure pubbliche – sono state inizialmente annotate ed esportate in formato CSV¹², per essere successivamente sottoposte a Named Entity Linking (NEL) con l'obiettivo di assegnare loro un'identità semantica ricollegabile a risorse esterne. Il processo di linking è stato implementato mediante script in linguaggio Python che hanno consentito l'individuazione automatica degli Internationalized Resource Identifiers (IRI): identificativi indispensabili per l'interrogazione semantica dei grafi. Gli IRI così ottenuti sono stati utilizzati per interrogare gli endpoint SPARQL di DBpedia e Wikidata¹³, allo scopo di validare e arricchire il dataset del progetto. Le entità appartenenti al dominio audiovisivo – come film e produzioni televisive – sono state recuperate in particolare da Wikidata, facendo riferimento alla classe *AudiovisualWork*. Tutte le attrici presenti nel database WOW sono state catalogate mediante la sottoclasse *Actress* della

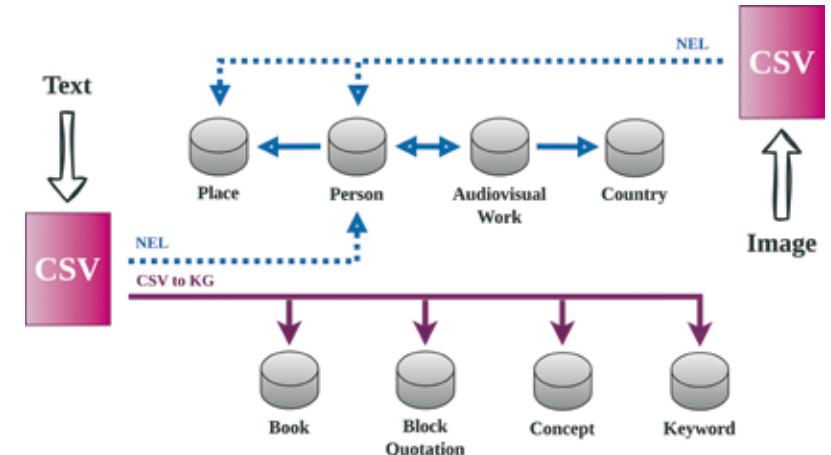
classe Person, mentre quelle impegnate nell'attività autoriale sono state classificate anche come Writer. Le opere autobiografiche, i relativi estratti e le categorie semantiche associate sono rappresentate attraverso le classi Book, BlockQuotation, Concept e Keyword. Le fotografie, invece, sono modellate come istanze della classe Photograph. Questo approccio ibrido, che integra annotazione manuale da parte di esperti e arricchimento automatico tramite tecniche di linking semantic, ha permesso la costruzione di un dataset ricco, coerente e conforme agli standard del Semantic Web. La Figura 5 illustra le principali fasi del processo di popolamento del database. Le frecce rosse indicano l'inserimento dei dati estratti dai file CSV e tradotti in linguaggio RDF¹⁴. Le frecce blu tratteggiate rappresentano l'arricchimento semantico ottenuto tramite operazioni di NEL, mentre le frecce blu continue segnalano l'integrazione di ulteriori informazioni recuperate dagli endpoint di DBpedia e Wikidata.

Il KG così costruito comprende attualmente 13.199 entità, di cui:

- 1.266 ottenute da annotazioni manuali.
- 11.933 acquisite da fonti esterne.

Rispondenza alle domande di ricerca

In relazione alla prima domanda di ricerca (RQ1), il KG è stato progettato in collaborazione con esperti di dominio al fine di definire gli ambiti concettuali essenziali per rappresentare la complessità biografica delle dive. I quattro domini individuati – autobiografico, personale, professionale e iconografico – riflettono le molteplici dimensioni di tale complessità e assicurano una modellazione solida e coerente. Rispetto alla seconda domanda (RQ2), la struttura del grafo è stata pensata per coniugare precisione semantica e flessibilità d'uso. La modularità dell'ontologia e l'interconnessione tra i diversi blocchi concettuali rendono possibile un ampio spettro di applicazioni nelle Digital Humanities, permettendo letture trasversali senza compromettere la coerenza del modello. Infine, in risposta alla terza domanda (RQ3), è stato adottato un approccio metodologico integrato capace di gestire l'eterogeneità dei dati coinvolti. La combinazione di progettazione concettuale e struttura semantica modulare ha reso possibile l'integrazione di testi, immagini e dati strutturati, offrendo una base solida per analisi complesse e interconnesse.

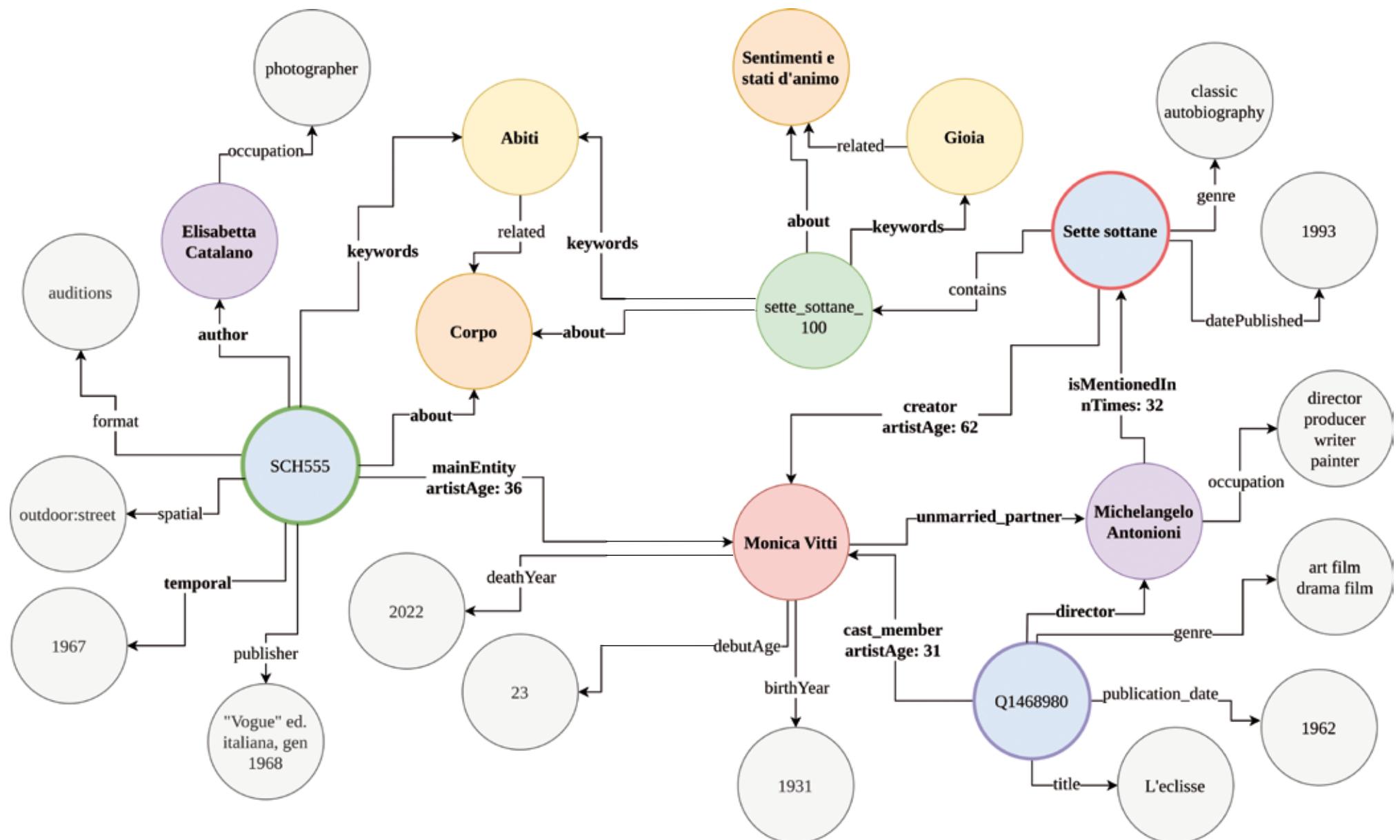


5. Diagramma di flusso rappresentante le diverse fasi del processo di popolamento del database a partire dalle informazioni estratte dai testi autobiografici e dalle fotografie analizzate.

Valutazione

Il KG sviluppato riflette gli obiettivi definiti in fase progettuale, offrendo una rappresentazione integrata e semanticamente strutturata dei dati raccolti. In particolare:

- Favorisce l'analisi tematica e concettuale delle autobiografie, grazie all'indicizzazione per soggetto e parola chiave, e alla modellazione delle relazioni tra testi, autrici e temi. Ciò rende possibile formulare interrogazioni complesse e mirate sul corpus.
- Restituisce un quadro articolato delle carriere professionali, includendo ruoli cinematografici, informazioni contestuali (luoghi, date, collaborazioni) e collegamenti con reti biografiche e relazionali.
- Rappresenta dimensioni biografiche e familiari, contribuendo a una lettura più sfumata delle soggettività, anche grazie all'integrazione con risorse esterne.
- Unisce contenuti testuali, audiovisivi e iconografici, offrendo una visione multimodale delle attrici analizzate.



7. Rappresentazione grafica di un esempio di dati modellati all'interno del KG. I nodi colorati corrispondono a singole entità, con una codifica cromatica che distingue le diverse classi di appartenenza. I nodi grigi rappresentano proprietà descrittive mentre le frecce indicano connessioni e relazioni tra le entità.

La struttura modulare del grafo ne facilita l'aggiornamento continuo – compreso l'inserimento di nuove autobiografie, filmografie e materiali visivi – e ne consente l'estensione a ulteriori contesti di ricerca. L'impiego di standard ontologici consolidati e di pratiche a supporto dell'interoperabilità garantiscono la compatibilità con altri dataset e progetti nell'ambito delle Digital Humanities.

Una dimostrazione pratica

La figura n. 6 mostra una porzione del WOW KG relativa a Monica Vitti ottenuta tramite un'interrogazione SPARQL. L'esempio evidenzia come il grafo sia in grado di rappresentare in modo coerente e integrato dati biografici, bibliografici, professionali e iconografici. Al centro della rete si collocano alcune informazioni anagrafiche essenziali, tra cui l'anno di nascita (1931), l'età del debutto nel mondo dello spettacolo (23 anni) e l'anno di morte (2022). Dalla dimensione professionale emergono eventi significativi, come il ruolo di protagonista nel film *L'Eclisse* (1962), diretto da Michelangelo Antonioni, in cui Vitti è identificata come attrice. Il grafo incorpora anche informazioni legate all'autobiografia *Sette sottane* (1993), evidenziando temi ricorrenti come il corpo e la gioia. Un esempio ne è il blocco testuale tratto da pagina 100, in cui l'attrice riflette sul tema del corpo, offrendo spunti di analisi sia linguistica che tematica. I dati rappresentati mostrano inoltre la complessità delle relazioni professionali e personali, come nel caso del rapporto con Antonioni, riconosciuto sia come regista che come partner sentimentale. Tale dualità evidenzia come le intersezioni tra sfera pubblica e privata siano rappresentabili in modo esplicito attraverso la struttura del grafo, che include anche testimonianze visive come la fotografia catalogata (numero di inventario della busta SCH555), scattata nel 1967 (quando la diva aveva 36 anni) da Elisabetta Catalano e pubblicata su *Vogue Italia* nel gennaio 1968. L'immagine è associata ai temi "corpo" e "abiti" e accompagnata da metadati che ne descrivono il contesto spaziale (una strada, in esterni) e temporale (1967). Questo esempio mostra come il WOW KG consenta di esplorare non solo eventi biografici o professionali, ma anche le dimensioni simboliche, affettive e tematiche che attraversano testi, immagini e relazioni interpersonali, offrendo una narrazione sfaccettata e semanticamente strutturata della figura di Monica Vitti.



Elisabetta Catalano, *Monica Vitti*, provini a contatto, Roma, 1967.
Courtesy Archivio Elisabetta Catalano

Conclusion

Lo sviluppo del WOW KG costituisce un contributo rilevante nella rappresentazione e nell'analisi computazionale delle autobiografie delle attrici del cinema italiano, inserendosi all'interno del più ampio panorama delle Digital Humanities. Attraverso la trasformazione dei testi autobiografici in Linked Data e la loro integrazione con fonti esterne, il progetto ha dato vita a una risorsa semantica ricca, interoperabile e concettualmente solida, capace di restituire le sfaccettate traiettorie personali e artistiche delle dive. Il grafo si basa su un insieme eterogeneo di dati – testuali, visivi e strutturati – il cui valore informativo è assicurato da un processo metodologico che combina annotazione manuale, tecniche semi-automatiche e validazione tramite fonti informative autorevoli. Gli esperti di dominio identificano nei testi autobiografici temi ricorrenti, citazioni rilevanti e riferimenti biografici, che vengono successivamente tradotti in triple RDF. L'interconnessione con database aperti come DBpedia e Wikidata rafforza le qualità semantiche del grafo, migliorandone la verificabilità e la possibilità di inter-operazione con altri progetti. Accanto ai testi, il grafo integra un crescente patrimonio iconografico derivante da archivi pubblici e privati. Le fotografie sono accompagnate da metadati descrittivi che ne documentano contesto e temi. Anche nei casi in cui vincoli legali ne impediscano la pubblicazione, le informazioni di contesto possono essere comunque conservate, garantendo così la tracciabilità e la futura utilizzabilità. Il KG è progettato per essere modulare, aggiornabile e scalabile: nuove autobiografie, film e materiali visivi possono essere progressivamente integrati, permettendo un costante arricchimento dei dati disponibili e l'estensione della copertura tematica. Attualmente è inoltre in fase di sviluppo un portale semantico dotato di strumenti interattivi e personalizzabili pensati per agevolare l'esplorazione del grafo da parte della comunità scientifica. Infine, sono in corso sperimentazioni mediante l'impiego di Large Language Models per automatizzare alcune attività di analisi, come l'estrazione di parole chiave, la classificazione tematica e la Sentiment Analysis. Queste tecnologie promettono di incrementare l'efficienza del processo di annotazione, agevolando l'identificazione di pattern narrativi ricorrenti e supportando la scalabilità dell'intero sistema. In sintesi, il WOW KG si propone

Vicomtesse Jacqueline de Ribes
Oltre le belle stazioni di Roma, ci sono quelle di paesaggio. Vergogni per un giorno un'ora, anche di più, e cominciate a faticare, sono cominciate e finiate. Talvolta mettete un appuntamento, e allora se ne parla, nel «signore», ci dovrebbero le bocche, e i capelli, e si critica. Ma in genere preferiscono l'altro: però non una bocca, e il Cane! Ho quelle sere e non quell'altra, in quel piano e non in quell'altra.
Siete, la vicomtesse Jacqueline de Ribes, una ex abita nel quale anno e cosa di Trivio?



Elisabetta Catalano, *Roma, la moda e le sue belle donne*, in *Vogue*, edizione italiana, n. 199, gennaio 1968, pp. 36-37

come strumento per la descrizione e l'analisi delle biografie e dell'eredità artistica delle dive del cinema italiano, e come un'infrastruttura flessibile e in continua evoluzione, al servizio della ricerca umanistica e della valorizzazione digitale del patrimonio culturale.

1. Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso Books, London 2013

2. Kathryn Schulz, "What is Distant Reading", *The New York Times*, vol. 24, 2011, pp. 43-62

3. Un Knowledge Graph è una rappresentazione strutturata della conoscenza basata su triple (soggetto, predicato, oggetto), che organizza le informazioni secondo i link semanticci. Le entità (ad esempio una

persona, un luogo, un'opera) costituiscono i nodi del grafo, mentre le classi definiscono le categorie concettuali a cui tali entità appartengono (es. Attrice, Film, Luogo). Le proprietà si distinguono in Object Properties, che descrivono i legami tra entità (es. ha recitato in, è nato a), e Data Properties, che associano un dato ad un'entità (es. una data di nascita o un titolo). Questo tipo di struttura consente una rappresentazione semantica e interrogabile dei dati, particolarmente utile per l'analisi computazionale e l'esplorazione concettuale di contenuti complessi

4. Eero Hyvönen, "Using the Semantic Web in Digital Humanities: Shift from Data Publishing to Data-analysis and Serendipitous Knowledge Discovery", *Semantic Web*, vol. 11, 2020, pp. 187-193

5. G. Adorni – M. Maratea – L. Pandolfo – L. Pulina, "An ontology-based archive for historical research", in *Proceedings of the 28th International Workshop on Description Logics*, Atene, 7-10 giugno 2015, vol. 1350, CEUR Workshop Proceedings, 2015, chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgkclefindmkaj/https://ceur-ws.org/Vol-1350/paper-41.pdf [consultato il 24 novembre 2025]

6. Maria Rizzarelli, "Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle 'divagrafie'", *Cahiers d'études italiennes*, 2021, <http://journals.openedition.org/cei/900> [consultato il 24 novembre 2025]

7. J. Peng – X. Hu – W. Huang – J. Yang, "What is a Multi-Modal Knowledge Graph: A Survey", *Big Data Research*, vol. 32, 2023, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2214579623000138?via%3Dihub> [consultato il 24 novembre 2025]

8. G. Corona – D. Guidotti – L. Pandolfo, "A Multi-Modal Knowledge Graph for Mapping Narratives of Cinema's Divas", in *Proceedings of the 21st Conference on Information and Research science Connecting to Digital and Library science*, Udine, 20-21 febbraio 2025, vol. 3934, CEUR Workshop Proceedings, 2025, <https://ceur-ws.org/Vol-3937/paper7.pdf> [consultato il 24 novembre 2025]

9. L. Pandolfo – L. Cardone – L. Cutzu – R. Perna – B. Seligardi – G. Simi, "The WOW Project: Bridging AI and Cultural Heritage for Actress Writings", in *Proceedings of the 2nd Workshop on Artificial Intelligence for Cultural Heritage (IAI4CH 2023) co-located with AlxIA 2023*, vol. 3536, CEUR Workshop Proceedings, 2023, pp. 34-41

10. <https://www.dbpedia.org/>

11. <https://www.wikidata.org/>

12. I file in formato CSV (Comma Separated Values) rappresentano dati in forma tabellare tramite un semplice file di testo, e costituiscono un formato ampiamente utilizzato ed efficace per lo scambio e l'interoperabilità dei dati

13. Un endpoint SPARQL è un servizio che consente agli utenti (sia umani che macchine) di interrogare un database semantico attraverso il linguaggio SPARQL

14. Il Resource Description Framework (RDF) è un linguaggio standard per la rappresentazione e lo scambio di metadati strutturati, progettato per garantire l'interoperabilità semantica tra applicazioni che condividono informazioni sul Web

«Sorpresa indaffarata tra i fornelli»: fotografie delle dive che cucinano sulle pagine della stampa illustrata del secondo dopoguerra

Arianna Laurenti

Yvonne Sanson che rompe un uovo e lo versa su una padella con olio bollente. Lea Padovani che fa assaggiare amorevolmente al padre il ragù che sta sobbollendo sul fuoco. Alida Valli durante le riprese di *La mano dello straniero* festeggia il suo trentaduesimo compleanno preparando da mangiare per tutta troupe.

In forma di fotografie singole o all'interno di lunghi servizi, i periodici illustrati del secondo dopoguerra mostrano spesso le protagoniste del cinema italiano negli spazi intimi della casa, impegnate in attività domestiche. Si intende qui prendere in esame una tipologia specifica di immagini, quelle cioè che ritraggono l'attrice ai fornelli, o, più in generale, negli spazi della cucina. Ci si concentrerà sul decennio Cinquanta-Sessanta che, sospeso tra ricostruzione e avvento del boom economico, e ancora dominato da un sistema mediale in cui il cinema detiene una posizione centrale, permette di riflettere sul ruolo dei rotocalchi nell'intercettare e nel plasmare nuove sensibilità e forme del sentire. In questo periodo, infatti, le attrici famose «promuovevano valori e stili di vita attraverso il racconto che della loro esistenza faceva la stampa generalista»¹.

Dive di carta: strategie di "addomesticamento" e normalizzazione delle attrici sui rotocalchi

Nel dopoguerra i rotocalchi agiscono come «recettori e specchi di immaginari e di gusti, soggetto e oggetto di processi di diffusione e mediazione di conoscenze»². Si è scelto di focalizzare l'analisi su riviste generaliste (Oggi, Epoca) e di cucina (La Cucina Italiana), piuttosto che su riviste di cinema,

proprio a causa della loro capillare diffusione. In ragione di questa capacità di «raffigurare, interpretare e dirigere la curiosità, le aspirazioni, gli interessi di milioni di italiani»³, si rivelano uno strumento particolarmente fertile per tracciare una diagnosi del costume nazionale e di cosa editori, direttori e compilatori ritenevano potesse interessare il lettore medio di riferimento⁴.

Quello del settimanale, come già sostenuto da Irene Piazzoni, è il ritmo della modernità, adatto a un certo tipo di civiltà della comunicazione che fa dell'immagine fotografica uno strumento essenziale nella costruzione della nuova cultura visiva italiana⁵. I periodici generalisti, caratterizzati da un predominante apparato visivo reso possibile dal sistema di stampa a rotocalco, si rivolgono quindi a quel pubblico di *lettori-spettatori*⁶, che, abituato a uno sguardo cinematografico, scorre le pagine senza prestare particolare attenzione ai testi, catalizzato com'è dalle immagini che iniziano ad assumere un ruolo autonomo, non più subalterno al testo o illustrativo. I lettori dei settimanali di attualità diventano così consumatori di immagini, ormai in grado di apprezzare il linguaggio iconico che ogni rotocalco modella e configura attraverso le scelte fotografiche, le didascalie delle immagini, i fototesti e le copertine⁷.

Al tempo stesso si è scelto di indagare l'immagine che del cinema viene restituita dai rotocalchi generalisti proprio perché questi si occupano di fenomeni legati al cinema solo quando li ritengono socialmente rilevanti⁸. Vengono quindi considerati come espressione di quella «fame di cinema»⁹ che, non esaurendosi nello spazio delle sale o sulle pagine della stampa specializzata¹⁰, viene alimentata proprio da questo tipo di prodotto culturale la cui fruizione si affianca alla visione stessa del film. Le riviste verranno qui intese come paratesti cinematografici, parte cioè di questi testi che «anticipano, affiancano e prolungano la produzione e il consumo di un film»¹¹. I rotocalchi generalisti, infatti, «frequentano i teatri di posa e raccontano i metodi e le vicende della produzione, e propongono contemporaneamente il consumo di cinema che, offrono [...] in versione mediata o alternativa, con le anticipazioni del film e con le cinenovelle, le trame dei film ampiamente illustrate»¹².

Si assume quindi il rotocalco come luogo privilegiato per lo studio di questo genere di migrazione transmediale, in cui le immagini e i materiali del film vengono selezionati e ricombinati a seconda delle esigenze comunicative del

nuovo medium di destinazione¹³. La scelta delle riviste risponde a motivazioni specifiche. Quella di *Epoca* si spiega con la centralità che questa pubblicazione occupa nel panorama editoriale del secondo dopoguerra e con la maturità del linguaggio fotografico che dispiega nelle sue pagine. Oggi è stata individuata per l'ampio spazio riservato alle protagoniste del cinema italiano, di cui vengono rivelate indiscrezioni e notizie sulla vita privata. Infine, *La Cucina Italiana*, rappresenta un punto di osservazione interessante ed eccentrico sulla costruzione dell'immagine mediatica delle dive italiane. In questo caso, verrà esaminata in particolare la rubrica «La ricetta di», in cui alcune attrici, e attori, dello star system nazionale, vengono intervistati tanto sui loro film in uscita quanto sulle abitudini culinarie, e viene addirittura chiesto loro di fornire una ricetta. Questa rubrica, insieme a «Una giornata con» che segue l'attrice nello svolgimento di una sua giornata tipo, riservando notevole spazio al tempo dell'ideazione e della preparazione dei pasti, rappresenta un esempio affascinante della «personalizzazione dell'informazione» attuata dalla stampa di questo periodo, la tendenza, cioè, a raccontare le vicende private, i particolari su vita familiare, consumi e gusti di personaggi noti¹⁴. Si intende qui leggere questa tipologia di testi e immagini come parte delle strategie di «addomesticamento» e normalizzazione della diva promosse dalla stampa generalista del secondo dopoguerra, per cui si rendono necessarie alcune premesse intorno alle riviste stesse.

Una borghese saggezza che sa trovare i suoi limiti:
le dive al naturale nei servizi fotografici di *Epoca*

Epoca nasce nel 1950 sotto la direzione di Alberto Mondadori. Viene pubblicata con stampa a rotocalco ed esce con cadenza settimanale. Ultimo tra i periodici del dopoguerra, si distingue da subito per una particolare sensibilità al linguaggio fotografico: è interamente illustrata da fotografie, al contrario di altre riviste coeve che ancora ricorrono a tavole illustrate¹⁵, accredita, fino al 1952, il nome del fotografo di ciascun servizio, segnalato in calce nel tamburo redazionale. È anche il primo settimanale a dotarsi di una propria squadra di fotografi. Contribuisce, inoltre, al riconoscimento dello statuto professionale del fotoreporter con l'inserimento in redazione,

per la prima volta in Italia per un fotografo, di Mario De Biasi che dal 1958 sarà a capo della sezione fotografica. Nella sua vocazione narrativa ed encyclopedica, supportata da un'impaginazione moderna e da un sontuoso apparato fotografico, *Epoca* stabilisce fin dal primo numero un rapporto fecondo con l'universo cinematografico. La centralità di *Epoca* nel panorama della stampa periodica del secondo dopoguerra è riconosciuta ormai da una letteratura nutrita che gli assegna il ruolo di «settimanale che incarna maggiormente il cambiamento di prerogative della stampa tra dopoguerra e anni Cinquanta»¹⁶.

In linea con le altre pubblicazioni di Mondadori, *Epoca* si rivolge a un pubblico piccolo e medio borghese, sensibile al messaggio politico atlantista e anticomunista¹⁷, che si identifica con la famiglia, centro dell’ideologia tradizionale di stampo cattolico ma anche perno della rivoluzione dei consumi¹⁸. Occorre ricordare come nel dopoguerra le riviste illustrate cercassero tutte di offrire elementi di continuità e di innovazione¹⁹. Questo tono tradizionale ma aperto alle novità coinvolge anche la narrazione delle dive che vengono riprese e raccontate “al naturale”, ricondotte a una dimensione prossima a quella dei lettori e, soprattutto, delle lettrici. Le strategie impiegate dalle riviste per offrire una versione pacificata e normalizzata delle attrici si articolano proprio sulla riproposizione di alcune immagini modello, variamente declinate, che, rimandando ad attività familiari per il pubblico di lettrici, diventano in grado così di suscitare in loro sentimenti di «ammirazione, identificazione, consolazione. La diva fa cose normali pur restando sempre speciale: incarna in modo straordinario il ruolo in cui tutte le donne si cimentano quotidianamente»²⁰.

Nel numero 208, uscito il 26 settembre 1954, viene pubblicata su *Epoca* la seconda parte di un servizio a firma di Domenico Meccoli, volto a spiegare la figura e il fenomeno di Gina Lollobrigida “Lollobrigida così com’è”, dal cui titolo traspare già l’intento di disvelamento dell’attrice. Il servizio, che esce in concomitanza con la fine delle riprese di *Pane, amore e gelosia* di Luigi Comencini (1954), ripercorre la carriera e la vita di Lollobrigida, dalle storie familiari al dibattito intorno alle “maggiorate”, affiancando al testo un ricco apparato fotografico che mette insieme immagini di segno diverso, in continuità con lo stile dei reportage cinematografici di *Epoca*.

PRIGIONE DORATA IN AMERICA

Vista in fotografia la Lollobrigida in "bikini", Howard Hughes - l'uomo che lanciò Jean Harlow e Jane Russell - la volte in America. Tornata delusa dopo tre mesi, ottenne in Francia la sua grande affermazione.

di DOMENICO MECCOLI



MELLA LORO PRIMA MODESTA ABITAZIONE ROMANA, IL MARITO NON SI MUORE ANTO SPRA A LAVARE E ARREDARE I PIATTI.

Nell'ultimo segnato il morto
mento con Millo Skoda.
Giov. Lottegård interpreta
altri due. Il migliore fu Vito da
Sicilia. Si pubblicherà
comunque la sua
interpretazione, che era
ancora un'altra
popolare. Anzi, seduzione
del più, non era insieme
affatto. Era bella e mestra
e la sua espressione le
poteva suggerire con
evidenza che non appre-
zzava affatto gli spettacoli
che era costretta ad assistere dopo
le sue vacanze di vita
familiare. E allora, per

Nell'ultimo segmento il nostro maestro con Milko Skudra, Giò, Lelio, interpreti di un'aria, li indugia per l'ora da non. Il pubblico comincia a sentire la tensione, perché non era ancora venuto il popolare. Anzi, nell'attimo dei più, non era ancora una sfera. Era buia e nera, come un pozzo. Poi, un attimo, le rughe da cui percepivano l'automobile si unì all'apparitione migliore di qualsiasi de- sira avuta ad alzarsi dopo un sonno di tre giorni.

Invece il 22 luglio 1950 Cioè partì in aereo per gli States, dove si incontrò con i reggiani cinematografici. Voleva una sua fotografia in «Bambi» e «Rai» (film Miss Stasia). Howard Hughes lo aveva mandato un biglietto d'addio per non solo persona. Hughes è un produttore dalle idee molto personali. Per lui, attori e artisti non si dividono in «stelle» e «mediocri» o «bravi» e «bravi». In «Bambi» e «Dreidi» («Bambi» e «Le tre amiche») non c'era quasi nessuno che non fosse un superattore.

Le sue più famose, seppure da quella integrata in «bella» e agli avvenimenti rimontante la Gita su suggerito e «caido». Essa ebbe un appartenente in modo più profondo alle origini di Los Angeles, ma più solerente nella sua pietosità; un negoziante, un insegnante d'inglese, una matrona di chiesa, un sartore, una matrona di chiesa. Le prime attivitazioni si svolsero con grande assiduità; poi cominciarono ad insorgersi. Vivere come le un'antica incantata fu invece l'impressione di essere privi

Prigione dorata in America, in *Epoca*, n. 208, 1954. Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma).

Questi costituiscono una novità espressiva all'interno della categoria degli articoli di anticipazione del film sulla stampa coeva. Si dispiegano su diverse pagine, non si trovano all'interno della sezione dedicata al cinema, ma in quella più generica dei fotoservizi. Questa collocazione e il numero di pagine traducono quella sete di storie e di racconti intorno alle dive che porta il cinema a

debordare orizzontalmente dalle rubriche consacrate a tutto il rotocalco. Le cause sono varie: l'euforia, vera e propria ubriachezza, con tutte le sue conseguenze, per il successo internazionale di pellicole cosiddette neorealiste; il sempre crescente numero di film in lavorazione, l'arrivo dei divi, attori, registi, producers americani in Italia²¹.

Di fondamentale importanza nella costruzione di questi racconti per immagini risultano essere proprio le fotografie che combinando materiali diversi – fotografie di scena, ritratti posati, fotografie provenienti dall'album di famiglia dell'attrice – restituiscono come in un atlante visivo l'universo figurativo del film. I reportage di *Epoca*, infatti, dimostrano più interesse per la biografia dei personaggi che gravitano intorno al mondo del cinema – attrici, attori e registi – che per il racconto delle trame. La fotografia che apre il servizio occupa quasi tutta la pagina e mostra Gina Lollobrigida intenta ad asciugare i piatti insieme al marito. La didascalia rafforza ulteriormente il tono domestico e dimesso, di unità e armonia coniugale, comunicato dall'immagine affermando che «nella loro prima modesta abitazione romana, il marito non di rado aiutò Gina a lavare e asciugare i piatti»²².

Seguono fotografie di scena, immagini che riprendono la diva durante la preparazione dei film, fotografie di red carpet, di tono più patinato. La centralità assegnata all'immagine in cucina, insieme al testo di Meccoli, in cui si esalta la concreta ostinazione dell'attrice che non si è lasciata irretire dalle lusinghe di Hollywood, rivela l'obiettivo di ricondurre la diva a una dimensione rassicurante, in una narrazione che la vede incarnare, nonostante il riconosciuto successo cinematografico, il trionfo del sano buon senso popolare²³. La diva comunica così, oltre a sé stessa, un intero sistema di valori, facendosi interprete di una, tutta italiana, «mistica della creatura domestica (articolata in funzione del marito, della famiglia e



Bruciata Ingrid sul rogo della Scala, in *Epoca*, n. 187, 1954. Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

della casa) di derivazione americana che si inserisce alla mentalità che si è andata costituendo nel lungo lavoro di contenimento operato dalla Chiesa e dal perbenismo piccolo borghese»²⁴. Di questa mistica risulta interprete emblematica proprio Lollobrigida la cui avvenenza e prorompenza fisica non conducono a una dimensione eccedente ma, anzi, riescono a comunicare un'immagine accomodante e rassicurante. Come sostiene Giovanna Grignaffini, «l'emozione, l'istinto e il senso comune trasparivano dal suo corpo in modo direttamente associato a un'idea di interazione sociale che non aveva altra dimensione all'infuori della famiglia»²⁵. Nel dopoguerra la star, infatti, soprattutto quella cinematografica, nella sua natura di figura pubblica, è vista spesso come simbolo nazionale, rappresentante dello specifico e particolare momento socioculturale che il paese si trova ad attraversare²⁶.

Anche quando i servizi non rispondono a obiettivi celebrativi e mitopoietici della figura della diva, come quello appena esaminato, ma riferiscono in forma più asciutta dettagli sulla lavorazione di un film o di uno spettacolo teatrale, non mancano mai riferimenti alla vita domestica, sempre posta in termini di tenero idillio. Ne offre un esempio l'articolo «Bruciata Ingrid sul rogo della Scala» apparso il 2 maggio 1954, sul numero 187 di *Epoca*, in cui l'interpretazione di Ingrid Bergman in *Giovanna D'Arco al rogo*, sotto la direzione del marito Roberto Rossellini, diventa occasione per tracciare un ritratto, soprattutto fotografico, dell'attrice nelle vesti di moglie e di madre. Le immagini che sembrano provenire da un album di famiglia mostrano Bergman mentre gioca con i figli, sorride alle parole del marito, lavora all'uncinetto, risponde personalmente alle lettere degli ammiratori. L'accento è sempre posto sulla semplicità della vita privata contrapposta alla notorietà pubblica.

La vita semplice delle dive, improntata a principi di decoro e buon senso, nel racconto che viene costruito sulle pagine dei periodici illustrati rientra in un orizzonte condivisibile da parte delle lettrici, un modello a cui poter aspirare, senza avvertirne troppo la distanza. *Epoca* dedica nel 1954 un'inchiesta, anche questa volta a firma di Domenico Meccoli, volta a scoprire gli oggetti più desiderati dai divi dello star system italiano. A differenza delle dive e dei divi americani, di cui le riviste registrano gli scandali e le esuberanze, quelli italiani si rivelano mangerati anche nelle aspirazioni: l'automobile, la casa in città e la villa al mare diventano espressione di una «borghese saggezza che sa trovare i suoi limiti»²⁷. A ribadire la distanza dal sistema hollywoodiano,

TRE SOLTANTO I DESIDERI degli attori italiani

Prima l'automobile, poi la casa in città e infine la villa al mare: queste aspirazioni sono il segno di una borghese saggezza che sa trovare i suoi limiti. Perché, se a volte i divi del cinema perdono la testa, la colpa è spesso dei produttori, che li stordiscono a furia di milioni.



LEONORA ROSSI-DIADDI, NELLA SUA VILLA, CON LA FRISIA. LE DIVE IN VACANZA CONDUCONO VITA ASSAI SEMPLICE

Tre soltanto i desideri degli attori italiani, in *Epoca*, n. 171, 1954.
Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

di Domenico Meccoli
Il caso di Lamberto Maggiore, l'automobilista di Lecce di fama, spesso portato al mercato, è infatti, mentre fortuna di veri attori presi dalla strada e poi ridotti a pericolare lavoro nelle anticamere delle Case d'astre, è certamente doloroso. Attraverso diversi anni di attori che un tempo furono famosi, riti, corteggiati e vescovaggiati, e oggi si trovano nella condizione di attori che la mannaia di una partitura «della vita privata» non ha mai osato comporre. Tale è la condizione di Gustavo Sereni, quarantenne da debole antagonista di Francesco Berardi in *Asinella spina* e ora risparmiato a morte, e quella di Giacomo Saccoccia, e la condizione di Elena Makowska, una delle dive meglio pagate nell'epoca d'oro del nostro cinema. Molte sono i primi attori che ci vengono in mente quando si parla di attori che incontrerai per le vie di Roma e nei teatri di posa, ma non per questo vogliono considerarsi tipiche vittime del mostruoso congegno per fabbricare e poi distruggere film e attori. Chi, per esempio, non ha sentito dire che la povertà dopo la grande ricchezza è necessariamente conseguenza di tale congegno? Chi, invece, non sente le vane, ma è certo, aspirazioni di divi americane? E più frequenti e più spauritrici che in altri campi, Hollywood è piena di grandi sono ridotti sul lastrico. Tanta colpa della facilità con cui si guadagna.

Negli scorrimenti di sformamento divisivo la parte l'attrazione della gloria e il sollezzo della vanità è ovunque l'ultima che nel cinema va perduta. «Il cinema», diceva un milionario di capitali, «Il cinema è la più grande previdenza americana e il più grande dei fattori che determinano il fallimento di tanti nuovi cinema.

Sei, Raper far fronte a un grande e pericoloso successo. Naturalmente di un attore, poiché hanno la faccia di rendere conto che sia un attore. Anche se tale faccia è soprattutto difficile quando si è molto penate per arrivare, quando - come per lo più - si viene a conoscenza vita familiare e poteri di mercato o dell'ambiente che non sono vissuti e delimitati in altre attività. Allora si prende gusto alla faccia con cui il denaro entra nelle tasche e, perché cosa costituisce a trivio e strada, cosa crede del denaro, si fa sempre più copioso, non c'è ragione di faticare rimanendo nelle tasche: appena uscito sarà subito rimpicciolito. Tipico è il caso di Carlo Croccolo. Dopo aver fatto un gran successo alle porte dei produttori ed essere legato il fondo dei pantaloni sulla sospetta delle anticamere, egli sfioritamente la grande occasione e le lascia, con il consenso del suo agente, al vertice. Non c'era stato per lui motivo, ma si sentisse la necessità di lasciare Croccolo. Allora mise su un freno di vita molto dispendioso: appartenenti, camerieri, amici, tutto. Croccolo non è un sacerdote. Una volta dichiarò apertamente d'aver fatto tutto ciò per rivelarsi delle umiliazioni sofferte, in passato, e infatti a suo suggerimento, il suo agente, rimasto in festa i produttori che aveva visto, li faceva sperare inutilmente in anticamere e ora gli davano la carica. Egli era dunque un prodigo ed aveva speso tutto per farlo. La sua fortuna ha declinato, si è perduto di quegli atteggiamenti, certo non considera la voluttà del successo cinematografico, sono pochissimi a considerarla. Purvi, se poi, la pro-

in cui si costruiscono e disperdoni ingenti patrimoni in tempi brevissimi, campeggia in apertura del servizio una fotografia di Eleonora Rossi-Drago a tavola con la figlia, ripresa nell'atto di servirle un piatto di pasta. Tutta l'immagine è costruita per comunicare un'impressione di intimità familiare: il gesto affettuoso con cui Rossi-Drago prepara la porzione, la posa compita della bambina, la tavola essenziale, occupata soltanto da bicchieri, piatti e una zuppiera ripiena di rigatoni. La fotografia, scattata nella villa estiva dell'attrice a Santa Marinella sul litorale laziale e accompagnata dalla didascalia «le dive in vacanza conducono una vita assai semplice», si inscrive nel filone iconografico della diva a riposo, che la mostra lontana dagli impegni lavorativi, nell'ambiente disteso della casa al mare.

La regina della casa:
la centralità degli spazi domestici sulle pagine di Oggi

Nel 1945 esce *Oggi*, che assumerà quasi da subito il profilo di un rotocalco a larga diffusione, dal carattere familiare e nazional-popolare in cui la fotografia non documenta e non racconta, ma costruisce un orizzonte fiabesco attraverso immagini composte, piacevoli e posate, che richiamano lo stile degli album di famiglia e rassicurano il lettore sui suoi stessi valori²⁸. *Oggi* dedica uno spazio considerevole alle vicende delle attrici, presentate con una regolarità e un tono sentimentalistic-voyeuristico simile a quello di un fotoromanzo.

Tra i tanti servizi, si farà qui riferimento a una fotorubrica “Entriamo nelle case delle celebrità”, inaugurata nel febbraio 1954, con cui *Oggi* apre le porte delle case delle dive, inquadrabile in quello che Federico Vitella, rispetto alle tipologie discorsive impiegate dai rotocalchi nel raccontare le dive, definisce «discorso dell'abitare»²⁹. L'attrice compare qui nelle vesti di una benevola «regina della casa»³⁰ che rivela allo sguardo curioso del fotografo interni curati e ben arredati ma non eccessivamente lussuosi, traduzione di «un sistema di vita potenzialmente replicabile all'insegna del decoro e dell'onorabilità»³¹, in cui la casa non è, come per i divi americani, espressione e sfoggio di opulenza e stravaganza, ma spazio confortevole della vita quotidiana.

In molti di questi servizi compaiono immagini che riprendono le attrici ai fornelli. Valentina Cortesi che per amore del marito americano rivoluziona le sue abitudini culinarie e si specializza nelle colazioni abbondanti; Silvana Pampanini che, sorridente con un fiasco di vino in mano, viene definita un'abile cuoca che cucina con piacere durante il tempo libero. Entrambi i casi rivelano però i segni di una tensione tra modelli femminili tradizionali e nuova cultura dei consumi: da Cortesi si mangia all'americana, nella cucina di Pampanini la didascalia punta l'attenzione sulla presenza del frigorifero e dello scaldabagno, come marcatori dell'irruzione di un nuovo benessere.

Proprio le cucine e la loro rappresentazione sulle riviste e al cinema, come indagato da Natalie Fullwood nei suoi studi sulla commedia all'italiana, risultano essere gli spazi in cui più si manifestano i segni del miracolo economico³². Al tempo stesso la cucina, in quanto regno della donna-angelo del focolare, si pone come l'ambiente più interessante per esaminare le persistenze e i cambiamenti nei modelli femminili proposti dai media. Oggetti e forme del consumo provenienti dagli Stati Uniti vengono infatti ricondotti in un orizzonte italiano, che ancora risente fortemente di una morale tradizionale.

Il grado di normalizzazione delle attrici si intensifica nelle fotografie che le mostrano intente a cucinare per la propria famiglia. Questa tipologia di immagine è più frequente sulle pagine di *Oggi* in ragione del già ricordato carattere sentimentale e lirico-edificante della testata³³. Ne offrono un esempio efficace alcune immagini che riprendono l'esordiente Maria Fiore, appena approdata al cinema con *Due soldi di speranza* di Renato Castellani (1952), nella cucina dell'abitazione che condivide con i genitori e i fratelli, in cui conduce, nonostante sia diventata attrice, una vita «assai modesta». Entrambe le immagini presentano l'attrice come angelo del focolare, a cui viene demandato di occuparsi delle incombenze domestiche, soprattutto di quelle legate alla preparazione dei pasti. Nella prima fotografia Maria Fiore prepara una tazza di caffè al padre, la didascalia informa i lettori che preparare il caffè al padre al mattino rientra tra i compiti dell'attrice a causa dell'infermità della madre. Nella foto di destra in cui Fiore è in piedi e sorridente, intenta a occuparsi del “desinare” la didascalia accentua ancora di più il tono candid e quotidiano delle riprese, sostenendo che l'attrice sarebbe stata «sorpresa, indaffarata tra i fornelli».

ENTRIAMO NELLE CASE DELLE CELEBRITÀ

Visitiamo questa settimana le case degli attori Valentina Cortese ed Amedeo Nazzari, del pittore Giorgio De Chirico e dello scrittore Alberto Moravia



L'APPARTAMENTO DI VALENTINA CORTESE

Roma. L'attrice Valentina Cortese insieme col figlio Jackie di due anni e mezzo nello studio del suo appartamento nel quartiere dei Monti Parioli. La scrivania è collocata in una nicchia foderata di raso color azzurrino. Nella piccola nicchia sul fondo si appoggia un orologio francese dell'Ottocento. I modelli delle stesse sono di stato francese.



Roma. Il bagno nell'appartamento di Valentina Cortese. L'attrice sta pettinando il figlio Jackie. Il pavimento è a mosaico di marmo segnato, un ampio acquario e l'intransigente toilette rotonda con piano di marmo. L'aver sposato un americano ha in parte rivedutato le abitudini culinarie dell'attrice. In fondo al bagno si trova una vasca con una vasca da bagno, colonna del servizio, nella preparazione delle quali Valentina, sotto le guida del marito, è diventata una maestra. Questo appartamento era in parte già arredato dall'attrice vi ha aggiunto poco.

Entriamo nelle case delle celebrità: l'appartamento di Valentina Cortese, in OGGI, n. 9, 1954.

Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)



Roma. Silvana Pampanini, nella fotografia a sinistra, nello studio dell'attrice. Il possedere una bella dimora era una vecchia aspirazione dell'attrice; l'erede della pittore Del Debbio, che Silvana conosceva fin da quando ragazza andava a cantare alle messe degli artisti, ha particolarmente curato le tappezzerie e le tende le quali hanno il compito maggiore nel dare il tono agli ambienti. Nello studio, i cui muri hanno una soletà liscia finissima, non sono qualche elemento moderno quali il televisore e la sedia che vi è appoggiata sopra. Anche qui il lampadario è in vetro di Murano; sotto il tavolo centrale è steso un tappeto persiano. Nella fotografia a destra: la sala da pranzo intonata, specie nella tappezzeria, alla stile fine seicentesco. Il tavolo, di fattura moderna, è rotondo. Appoggiato alla parete di destra è il bar conosciuto da una famosa serata.



Roma. Altri due ambienti dell'appartamento di Silvana Pampanini. A sinistra: il salotto rustico con doghe in legno naturale lasciate alle pareti. Sul lato destro del tavolo sono panna ad angolo. Il soffitto è ricoperto in rosso latteo e i tendaggi sono di lino grigio, giunti in riva. La parete di parete che incornicia la porta in fondo a destra è in pietrame ruvido, il pavimento è a piastrelle. La falsa lampada a petrolio che pendeva il tavolo è in ferro. Nella foto a destra: Silvana Pampanini, recentemente fiancheggiata nella legge di successione, è una donna di 40 anni, ha un viso sottile, il naso diritto, il sorriso ampio. Nel fondo si vede il frigorifero e su di esso, alle pareti, è appeso lo sciallehangar. Silvana Pampanini ha conquistato la popolarità, in questi ultimi anni, come interprete di film nei quali è stata messa in effuso soprattutto la sua avvenenza: ella tuttavia opera di genere rivolto verso parti domestiche, cosa che finora le è stata consentita solo nel film "Un marito per Anna Zarechev".



Roma. A sinistra, Silvana Pampanini nel suo bagno: l'ambiente semplice e basistico è rivestito per i due terzi dell'altezza con lastre di marmo venato. A destra: il guardaroba, il cui pavimento è in marmo, ha le pareti ricoperte a tutta altezza da armadi le cui ante sono foderate in "viss" fustino, a righe di tono rosso. Identica stoffa fuma i tendaggi, i cui parmentini è in marmo, ha le pareti ricoperte a tutta altezza da armadi le cui ante sono foderate in "viss" fustino, a righe di tono rosso. Identica stoffa fuma i tendaggi, ricopre il tavolo centrale e fodera il paralume. Silvana è assai ordinata e in ogni componimento degli armadi tiene separati i vari capi del proprio abbigliamento: ha una grande cassonata per le sciarpe e ne possiede alcune decine di più. La direzione dell'appartamento è affidata alla madre dell'attrice, la signora Gia, la quale è assistita dalle servitù.

Entriamo nelle case delle celebrità: l'appartamento di Silvana Pampanini, in OGGI, n. 7, 1954.

Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

Sulle stesse dinamiche familiari – una figlia che sopperisce all’assenza della figura materna occupandosi del padre – e sulle stesse funzioni della figura femminile – “ottima donna di casa”, accidente e rassicurante, legata agli spazi della cucina – è strutturata la quarta di copertina del numero 51 di *Oggi*, del 1950, con protagonista Lea Padovani. Come nell’esempio appena citato, anche qui Padovani è colta dal fotografo nel medesimo atto di servire, mentre avvicina alla bocca del padre un mestolo del ragù che sta preparando.

Che questo tipo di racconto si rivolga soprattutto alle lettrici e che sia funzionale a rinsaldare il rapporto con chi legge, proponendo scenari condivisibili e problematiche comuni, è evidente dal testo che accompagna l'immagine. In un momento in cui la diva attraverso la stampa si fa promotrice di nuove forme di cura del corpo³⁴ il titolo del servizio afferma che Lea Padovani, dichiaratasi una cuoca appassionata, non fa cure per dimagrire, a differenza di molte sue colleghi e che, al contrario, mangia molta pasta. Immagini come questa traducono in modo evidente il cambio di paradigma che coinvolge la figura della diva nel dopoguerra e il culto che le viene tributato da parte dei fan. Come scrive Edgar Morin nel suo pionieristico studio "Le Star", da quando la diva è diventata una persona come tante, non disdegna di farsi riprendere in atteggiamenti tipici della vita privata borghese: ad esempio, si lascia fotografare mentre, vezzoso grembiule annodato in vita, e tegami in mano, prepara le uova al bacon³⁵. Le parole di Morin si attagliano perfettamente, grembiule e tegami compresi, alla fotografia che compare sulla quarta di copertina del numero 25 del 1951 di *Oggi*. Yvonne Sanson è ritratta nella sua cucina nell'atto di versare un uovo in padella. L'attrice è qui quanto mai accessibile, partecipe della vita quotidiana di tutti. La costruzione stessa dell'immagine concorre a sottolineare questo cambiamento. Agli antipodi del ritratto posato e glamour con cui erano solite farsi riprendere le dive degli anni Trenta, Sanson sfoggia un'espressione sorpresa, buffa e quasi comica, la bocca spalancata per lo stupore, i capelli legati all'indietro per praticità.



Roma, 10 aprile 2013 - Maria Flora. *La storia dei Quaranta* (1961) è il romanzo del popolare storico (ma non soltanto) romano del regista Raimondo Gottlobi e protagonista del film "Due anni di speranza", ambientato durante questo conflitto, con i protagonisti e i fratelli suoi vita sono modellate. Oggi ventitré, giacché la madre è infiera, Maria si allea per tempo e prepara il rito al padre (disegnato a stento), che che ha trascorso di giorno il film e ormai anche del domani. Nella foto a destra è stata apprezzata soprattutto l'atmosfera fra i fratelli.

LE PERIPEZIE DI "GRAN BALDORIA"

Turk, nell'1818: il papa Alfonso VIII, molto difficilmente, riuscirà a riconquistare il suo trono, ma, in ogni caso, i suoi poteri si ridurranno. I successori alla morte di Guglielmo II, il re Filippo IV e il re Carlo II, erediteranno questi possedimenti a quella età degli esigimenti che diventeranno sempre più esigenti. Il re Filippo IV, che si accompagnerà alla morte di Carlo II, la prima crisi di Francesco fu perciò la perdita di molti dei suoi possedimenti, soprattutto del Salento, e della sua attività commerciale. Il re Filippo IV, figlio di don Alfonso d'Este, e il re Carlo II, figlio di don Carlo d'Albenga, sono entrambi in questo ultimo. Francesco dovrà però in questo periodo, e per oltre un secolo (dal 1620 al 1720), sempre regnare in un'epoca di grande instabilità.

La stella del Quarticciolo, in *Oggi*, n. 42, 1951. Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)



Lea Padovani non fa cure per dimagrire, in *Oggi*, n. 51, 1950. Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

Continuità ed eccentricità nella costruzione dei modelli femminili italiani: il caso di *La Cucina Italiana*

La Cucina Italiana, dopo l'interruzione nel 1943 a causa della guerra, riprende le pubblicazioni nel 1952 sotto la direzione di Anna Gosetti della Salda, già attiva nel settore pubblicitario, coadiuvata dalle sorelle Fernanda, incaricata di elaborare e realizzare le ricette, e Guglielmina, fotografa. Con la nuova edizione la rivista si rinnova anche graficamente: il numero di pagine passa da 32 a 45 e la copertina viene stampata a colori. Si allarga anche l'orizzonte dei contenuti: non più solo cultura gastronomica, ma anche arredamento, cura del giardino, aggiornamenti sulla moda, rubriche letterarie e consigli sulla vita familiare. Nel dopoguerra *La Cucina Italiana* diventa più una rivista del "saper vivere". Si arricchisce, inoltre, di interviste e servizi fotografici. In questa nuova sensibilità per le questioni domestiche che le lettrici si trovano a fronteggiare ogni giorno si colloca anche l'attenzione nei confronti delle attrici che, con i racconti delle loro abitudini quotidiane, dei loro consumi e delle loro preferenze alimentari agiscono come mediatici di conoscenze e saperi pratici.

Anche sulle pagine de *La Cucina Italiana* si mettono in mostra le case delle attrici. Una abitazione accogliente, confortevole ma senza lussi, è quella dei coniugi Fellini, che alla casa romana di rappresentanza, con mobili antichi e quadri d'autore, preferiscono quella semplice, in riva al mare, dotata di un piccolo giardino. In questo rifugio di pace, l'angelo del focolare è Giulietta Masina che nel 1964 apre le porte della sua dimora alla giornalista Marin San Sile e alla fotografa – di cui non risulta segnalato il nome – di *La Cucina italiana* per la rubrica "Una giornata con". Si inizia subito con una riconoscizione della cucina che è schietta e genuina come Masina e come i piatti della tradizione romagnola di cui fornirà le ricette alle lettrici: «nessun antro dei prodigi, nessuna grande innovazione tecnica, ma c'è tutto quello che occorre a una onesta gastronomia»³⁶. La conversazione si articola su tutti sui temi della cucina, sui piatti prediletti dal marito Federico Fellini e su quelli che Masina mangiava da bambina. L'articolo è corredata da un buon numero di fotografie, tutte scattate tra la cucina e la sala da pranzo, che fissano l'immagine dell'attrice indaffarata ma sempre sorridente ai fornelli, cordiale e discreta, attenta a creare un ambiente curato, in una foto sta sistemando i fiori del centrotavola, in un'altra si aggira e si districa tra le padelle.

Più centrati sulla singolarità della figura dell'attrice sono invece i ritratti che emergono dalla rubrica "La ricetta di". Si riportano qui a titolo di esempio, pregnanti per i discorsi intorno ai modelli femminili veicolati dalla stampa, *La ricetta di Ornella Vanoni* e *La ricetta di Moira Orfei* e pubblicate rispettivamente nel giugno e nel dicembre 1960. Entrambe fanno più volte riferimento alle questioni della cura del corpo, del peso, del mantenimento di una figura snella, come richiesto dall'industria dello spettacolo. Ancora una volta emerge il ruolo di questo genere di pubblicazione nel guidare le donne, nel fornire consigli e prontuari sulla cura del corpo. Entrambe, inoltre, presentano delle eccentricità rispetto agli esempi femminili devoti e tradizionali fin qui incontrati. Vanoni, sia pur fotografata ai fornelli con lo sguardo chino sulla pentola, dichiara di non saper cucinare, rivelandosi più interessata ad altre occupazioni del tempo libero tra cui riordinare i libri, andare al cinema, ricevere gli amici. Ancora più dissonante è l'episodio dedicato a Moira Orfei, ormai approdata al cinema dopo la carriera circense. Orfei si trova qui a incarnare un nuovo paradigma femminile, ormai lontano dalla donna-paesaggio della ricostruzione post-bellica³⁷, che si riconosce in una dimensione urbana e, soprattutto, che si identifica con un rinnovamento impetuoso dei consumi. Si entusiasma, infatti, per la Coca-Cola, dichiara di berla con frequenza, di apprezzarne il gusto frizzante, adatto ad accompagnare ogni pasto e replicabile ovunque. La foto di corredo all'articolo può leggersi come esemplare di questa modernità femminile che irrompe con il boom economico: Orfei è al centro della fotografia, ripresa di profilo, curata nell'abbigliamento e nel trucco, oggetto di sguardi di desiderio da parte di un gruppo di uomini che la circonda. In una mano tiene elegantemente una sigaretta, nell'altra, l'immancabile bottiglia di Coca-Cola. Moira Orfei, come indicato nell'articolo, ha abbandonato il circo, e dunque l'impresa e la dimensione familiare. Ora, al suo nono film, la sua professione è quella della diva.



Yvonne Sanson avrà presto una villa degna di una diva di Hollywood, in *Oggi*, n. 25, 1951.

Courtesy Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma)

Le immagini delle dive italiane ai fornelli, disseminate sulle pagine dei rotocalchi del secondo dopoguerra, rivelano la complessità dei processi di costruzione e negoziazione dei modelli femminili in un Paese attraversato da profonde trasformazioni sociali e culturali. Attraverso una strategia di “quotidianizzazione” queste fotografie – ora rassicuranti, ora lievemente eccentriche – contribuiscono a ricondurre figure pubbliche di straordinaria visibilità entro un immaginario domestico condivisibile, capace di parlare direttamente alle lettrici. Allo stesso tempo, proprio nei dettagli – un nuovo elettrodomestico, un’abitudine alimentare “americana”, un atteggiamento più libero o sofisticato – affiorano le tensioni che accompagnano l’ingresso della modernità e dei consumi nella vita italiana. Le cucine delle dive, così come rappresentate dalle riviste generaliste e specializzate, diventano quindi luoghi simbolici in cui si intrecciano continuità e mutamento, tradizione e desiderio di rinnovamento: spazi nei quali il corpo femminile, il lavoro domestico e la cultura visuale del tempo si riflettono reciprocamente, restituendo un osservatorio privilegiato sul ruolo dei media nella formazione del gusto e nella definizione dell’identità femminile nel boom economico.

1. Francesco Alberoni, *L’élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*, Bompiani, Milano 1973, pp. 52-53, citato in Federico Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Milano 2024, p. 14

2. Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell’editoria in Italia*, Carocci, Roma 2021, p. 11

3. “Calendario dei fatti 1961-1962”, *Almanacco letterario Bompiani 1963*, Bompiani, Milano 1962, p. 294

4. Mariella Milan, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Quodlibet, Macerata 2015

5. Gabriele D’Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi 2012

6. Raffaele De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in R. De Berti – I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Milano 2009

7. A. C. Quintavalle (a cura di), *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, Università di Parma – Istituto di Storia dell’Arte, Parma 1972
8. Federico Vitella, *Maggiorate*, op. cit.
9. Raffaele De Berti, *Il cinema fuori dallo schermo*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949-1954*, Vol. VIII, Marsilio, Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2003, pp. 116-129
10. *Ibidem*
11. Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 6
12. Giuliana Muscio, *Tutto fa cinema. La stampa popolare del secondo dopoguerra*, in V. Zagarrío (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia 1988, p. 6
13. Alice Auteliano, Valentina Re, *Presentazione*, in A. Auteliano – V. Re (a cura di), *Il racconto del film La novellizzazione: dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2016
14. Federico Vitella, *Maggiorate*, op. cit.
15. Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011
16. Uliano Lucas, Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, Torino 2015, p. 203
17. Irene Piazzoni, op. cit., Carocci, Roma 2021, p. 183
18. Guido Crainz, *Storia del miracolo economico. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 1996
19. Stephen Gundle, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven-London 2007 [trad. it: *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall’Ottocento a oggi*], Laterza, Roma-Bari 2009]
20. Anna Rosa Gilardelli, *Il cinema nei rotocalchi di attualità, politica e cultura in Italia (1950-1954): Oggi, L’Europeo, Epoca*, tesi di dottorato in Storia del Cinema, tutor: professor S. Bernardi, Università degli Studi di Firenze, 2010, p. 226
21. Patrizia Pistagnesi, *Il cinema nei rotocalchi*, in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Pesaro, XIV Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro 1978, p. 156
22. Domenico Meccoli, “Prigione dorata in America”, in *Epoca* n. 208, 26 settembre 1954, pp. 31-37
23. Paola Valentini, *L’immagine della donna*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1954/1959*, Vol. IX, Marsilio, Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2004
24. Maria Chiara Liguori, “Donne e consumi nell’Italia degli anni cinquanta”, in *Italia contemporanea* n. 205, dicembre 1996, pp. 667-668
25. Giovanna Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, p. 358
26. Réka Buckley, “National Body. Gina Lollobrigida and the Cult of a Star in the 1950’s”, in *Historical Journal of Film, Radio and Television* n. 4, vol. 20, 2000, pp. 527-547

27. Domenico Meccoli, "Tre soltanto i desideri degli attori italiani", in *Epoca* n. 171, 10 gennaio 1954, pp. 43-45
28. Uliano Lucas, Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo*, op. cit.
29. Federico Vitella, *Maggiorate*, op. cit., p. 188
30. Anna Rosa Gilardelli, *Il cinema nei rotocalchi di attualità, politica e cultura in Italia*, op. cit., p. 230
31. Federico Vitella, *Maggiorate*, op. cit., p. 214
32. Natalie Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space. Comedy Italian style*, Palgrave Macmillan, London 2015
33. Nello Ajello, *Il settimanale d'attualità*, in V. Castronovo – N. Tranfaglia, *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Roma-Bari 1976
34. David Forgacs, Stephen Gundl, *Mass culture and Italian society from fascism to the cold war*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2007 [trad. it.: *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, il Mulino, Bologna 2007]
35. Edgar Morin, *Les stars*, Éditions du Seuil, Paris, 1957 [trad. It: *Le star*, Cue Press, Imola 2021]
36. "Una giornata con Giulietta Masina", in *La Cucina Italiana*, dicembre 1964, pp. 1464
37. Si fa qui riferimento alla definizione di Giovanna Grignaffini

"The Next Love Goddess":
Chiara Samugheo fotografa Claudia Cardinale

Giulia Ricozzi

Nel 1961 lo scrittore Alberto Moravia (1907-1990) riceve nella sua abitazione in Via dell'Oca a Roma Claudia Cardinale (1938-2025), giovane promessa del cinema italiano, e Chiara Samugheo (1925-2022), fotoreporter. Inizia così un dialogo fra i primi due: «Cara Claudia, io adesso le farò un'intervista un po' particolare. Lei deve accettare di essere ridotta ad oggetto»; «Che specie di oggetto?» chiede l'attrice; Moravia specifica: «Oggetto in quanto contrario di soggetto»¹. Durante tutta la conversazione, Samugheo ha in mano la macchina fotografica, con cui documenta l'incontro che si svolge davanti ai suoi occhi. L'intervista che ne deriva verrà pubblicata con alcuni tagli sul numero di maggio della rivista statunitense *Esquire*, con il titolo "The Next Love Goddess"².

Chiara Samugheo, nome d'arte di Chiara Paparella, era nata a Bari nel 1925 e si era trasferita a Milano nel 1953, in cerca di affermazione professionale e personale³. Ben presto era entrata a fare parte di un gruppo di intellettuali e giornalisti attivi nel capoluogo lombardo, tra cui Pasquale Prunas (1924-1985), al quale sarà a lungo legata e che la incoraggerà a intraprendere la carriera di fotoreporter. I primi lavori della futura "fotografa delle dive" hanno poco a che fare con lo scintillio del cinema: si tratta di reportage dallo stile neorealista, il cui fine è portare alla luce la sfaccettata realtà sociale del dopoguerra. Il primo servizio, pubblicato su *Le ore* nel marzo del 1954, è un ritratto collettivo della famiglia Mussolini, che all'epoca viveva ancora nelle campagne di Predappio, in condizioni molto umili⁴. Quattro mesi dopo, vengono pubblicate, sulla stessa rivista, immagini che documentano il tarantismo: sono le prime foto del rito della Cappella di San Paolo a Galatina che vengono diffuse a livello nazionale⁵. Questo primato varrà alla fotografa l'inizio della collaborazione con *Cinema Nuovo*⁶, quindicinale diretto da Guido Aristarco (1918-1996). Samugheo diventa

una delle interpreti più apprezzate della fotografia di documentazione, genere che mostra i primi segnali di crisi nella seconda metà degli anni Cinquanta, complice la sempre maggiore richiesta di evasione da parte dei lettori. È così che Samugheo inizia, sia su *Le ore* sia su *Cinema Nuovo*, prima a pubblicare inchieste e fotografie di cronaca dalla Mostra del Cinema di Venezia, poi copertine che ritraggono le attrici del cinema italiano e internazionale. Dunque, già ritrattista affermata, Samugheo contribuisce alla costruzione dell'immagine divistica di Cardinale, tramite le foto realizzate per l'intervista con Moravia. Queste immagini vengono affiancate a un testo che, ad oggi, sarebbe quantomeno "discusso" visto l'impianto ostentatamente patriarcale scelto dallo scrittore per l'intervista, inserendosi nella linea editoriale di *Esquire* prima e dell'editore Lerici poi, che nel 1962 ne trarrà un fotolibro⁷.

La figura divistica di Cardinale viene costruita attraverso un complesso di pratiche transmediali, intraprese dalla casa di produzione Vides, con cui l'attrice firma un contratto nel 1958. Il fondatore Franco Cristaldi (1924-1992) affida, pur mantenendone il controllo, la cura dell'immagine della diva all'addetto stampa Fabio Rinaudo (1930-1997). Come osserva Cristina Jandelli, Cardinale viene così proposta da un lato come la "fidanzata d'Italia", dall'altro viene divinizzata, come una moderna Venere⁸. In particolare, i film fino a tutta la prima metà degli anni Sessanta ne "magnificano", verbo attentamente scelto da Jandelli, la bellezza⁹. Nell'analisi delle immagini scattate da Samugheo e del loro utilizzo va considerato questo dato, oltre al fatto che la figura divistica creata dalla Vides non era ancora stata incrinata dallo scandalo del 1967, relativo alla maternità di Cardinale tenuta nascosta¹⁰. Così, nel 1961, a intervistare la dea/ragazza/fidanzata d'Italia è uno degli scrittori più rilevanti del Novecento italiano, in tempi ben lontani da quando, nel 1975 la giornalista Carla Ravaioli (1923-2014) pubblicherà una lunga intervista con Moravia, durante la quale i due discutono della centralità della condizione femminile in molti racconti dell'autore¹¹. Alcuni anni dopo, nel 1983, lo studioso inglese Michael Hanne metterà in evidenza il trattamento problematico dei personaggi femminili moraviani: «What he reveals here is not a simple view of women as objects, but rather his total willingness to appropriate the experiences of women, his sense of freedom, as a male writer, to claim to "penetrate" and so to possess them» («Ciò che egli rivela qui non è una semplice visione delle donne come oggetti, ma piuttosto la sua totale volontà di appropriarsi delle esperienze delle donne,

il suo senso di libertà, in quanto scrittore, nell'affermare di "penetrarle" e quindi di possederle»)¹². Tale aspetto emerge con chiarezza dalle interviste appena ricordate con Cardinale e con Ravaioli, in cui viene meno ogni ipotesi di "simpatia" verso istanze femministe¹³.

Dall'incontro tra due personalità molto diverse fra loro, come Moravia e Cardinale, nasce un'intervista sui generis in cui l'intervistatore parla molto più dell'intervistata, riservandosi il diritto di argomentare lungamente le proprie idee, a scapito dello spazio riservato alle risposte dell'attrice. Moravia sostiene che solo indagando le modalità di apparizione, ovvero il corpo, di quest'ultima, potrà scoprire gli elementi che la distinguono dalle altre persone: «Ciò che lei è come oggetto diverso da tutti gli altri oggetti, in altri termini ciò che lei è come apparizione. [...] ciò che la distingue da tanti milioni di persone, è la sua apparizione come oggetto naturale»¹⁴. Vengono chieste all'attrice le misure e la descrizione di capelli, orecchie, fronte, naso, bocca, seno, fianchi, gambe: Moravia sembra mosso da interessi tassonomici, volti alla catalogazione dettagliata del corpo di Cardinale. Quest'ultima sta al gioco e risponde prontamente, sebbene in alcuni passaggi manifesti incredulità rispetto alle domande che le vengono poste. L'attrice afferma di non considerarsi bella, ma "strana", prima di rendere conto su quante ore dorme a notte e su ogni singolo passaggio delle sue routine serali e mattutine. Moravia chiede allora come la vedano i suoi fan e cosa le piaccia del proprio corpo, per poi concludere: «[...] lei non deve aver paura che le legga dentro. Quello che c'è da leggere in lei, sta scritto sulla sua persona, in maniera forse oscura ma certamente non indecifrabile»¹⁵.

Claudia Cardinale su *Esquire*, il settimanale dell'uomo americano in carriera

Prima dell'analisi delle fotografie e affinché questa risulti il più completa possibile, è bene comprendere la linea editoriale di *Esquire*. La rivista viene fondata nel 1933 da Arnold Gingrich (1903-1976) e intesa, fin dagli esordi, come un magazine dedicato allo stile di vita dell'uomo moderno nell'ambito del capitalismo aziendale. *Esquire* doveva celebrare una mascolinità forte e ideali di giovinezza e virilità, mantenendosi in dialogo con i propri lettori, idealmente uomini sicuri di sé e alla continua ricerca di «[...] the latest and best in fiction, fashion, and flesh» («[...] le ultime e migliori novità in materia di narrativa, moda

e carne»)¹⁶. La rivista coltiva sia gli interessi intellettuali, sia gli istinti sensuali del lettore americano e ospita contributi di importanti scrittori, insieme a immagini dalla spiccata carica erotica. *Esquire* rivendica i piaceri del consumismo e contribuisce a costruire un modello di mascolinità che perdura almeno fino a tutti gli anni Sessanta. Secondo le coordinate dettate dall'editore, il corpo femminile, sempre perfetto e provocante, è una delle merci a disposizione del consumatore e, contemporaneamente, l'espeditivo tramite cui rimarcare il carattere eterosessuale dei valori consumistici. *Esquire*, secondo Kenon Breazeale, si riappropria di un ambito della quotidianità generalmente ritenuto femminile (consumare, ovvero l'azione passiva), attraverso la mercificazione del femminile e la negazione della sua soggettività¹⁷. La rivista, come altre dedicate al pubblico maschile, rompe effettivamente alcuni tabù legati alla fruizione di contenuti erotici, ma non ha interesse per temi di carattere emotivo o psicologico.

Già da questa breve panoramica, si possono trarre delle osservazioni utili: la scelta di pubblicare uno scrittore affermato come Moravia rientra appieno nella linea editoriale della rivista; proporre Cardinale come la “prossima dea dell'amore” rientra negli interessi del lettore-tipo di *Esquire*, come puntualmente individuati da Tom Pendergast¹⁸; la richiesta fatta a Cardinale di limitarsi a essere oggetto è, infine, in linea con la sfrontata mercificazione del corpo femminile proposta dalla testata. Nonostante, infatti, si vogliano considerare le motivazioni rese da Moravia alla stessa attrice (voler essere il più oggettivo possibile per carpire le caratteristiche univoche della persona intervistata) il risultato ottenuto è di tutt'altro segno: l'uomo maturo, l'intellettuale affermato che “neutralizza” e, in un certo senso, silenzia la giovane star. Ricordo che l'anno precedente, Moravia pubblicava con Bompiani il romanzo *La noia* (1960), a proposito del quale la critica ha rilevato il comportamento oggettificante del narratore Dino nei confronti della protagonista femminile Cecilia. Il corrispettivo narrante di Moravia, infatti, tenta di possedere la donna, attraverso la comprensione della sua oggettività, accertandone però l'inafferrabilità. Possedere Cecilia, e quindi comprenderla, per Dino significherebbe riuscire a immettersi nella dimensione del reale, uscendo dalla condizione straniante della noia. Giovanni Turchetta ha sottolineato le convergenze tra *L'essere e il nulla* (1943) di Jean-Paul Sartre (1905-1980) e l'opera di Moravia: il desiderio sessuale del protagonista de *La noia* coincide con la sua volontà di impossessarsi della soggettività dell'altro, attraverso

la sua oggettificazione. Emergono, quindi, diverse affinità tra il trattamento che Dino riserva a Cecilia nel romanzo del 1960 e quello che Moravia mette in atto l'anno successivo nei confronti di Cardinale, la cui riduzione a oggetto rispecchia anche la linea editoriale di *Esquire*. Eppure, come osserva Turchetta: «[...] proprio la riduzione a oggetto fa sì che l'altro resti irraggiungibile nella sua essenza, cioè nel suo essere soggetto e coscienza [...]»¹⁹.

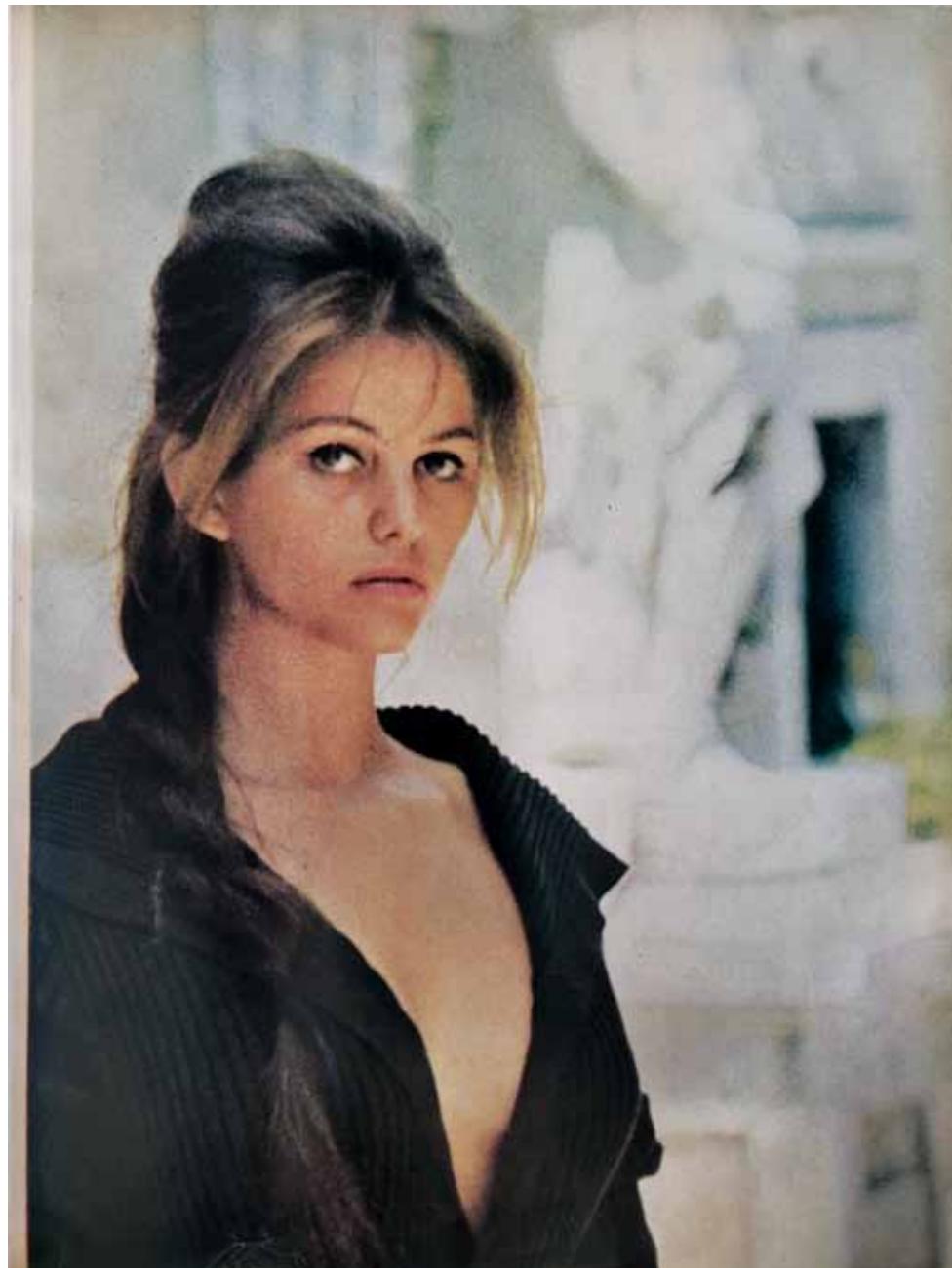
Le fotografie di Chiara Samugheo

Gli scatti di Samugheo su *Esquire* si trovano a interagire con una narrativa editoriale in cui l'immagine diviene mezzo di controllo: risorsa affidata spesso ad autori di grande calibro, come Salvador Dalí (1904-1989), in un tentativo di nobilitazione contemplativa del contenuto erotico. Samugheo, a questo punto della propria carriera, è ormai affermata come reporter ma anche come ritrattista: è infatti dell'ottobre 1956 la copertina di *Cinema Nuovo* con Maria Schell (1926-2005), in cui viene ravvisata dalla critica la svolta della sua produzione²⁰. Rispetto a un contesto di mercificazione dell'oggetto diva, la pratica fotografica di Samugheo si distingue per la vicinanza e l'intimità che di solito riesce a stabilire con le attrici: le collaborazioni con Cardinale sono in tal senso emblematiche e parte di un sodalizio duraturo²¹. In un'intervista del 2014, rilasciata a Renato Longo, l'attrice confessa che il primo ricordo di Samugheo risale all'incontro con Moravia: Cardinale aveva trovato lo scrittore alquanto agitato, mentre era rimasta colpita dalla professionalità della fotografa²². Negli anni successivi, l'attrice aveva più volte lavorato con Samugheo, alla quale sentiva di essere legata da una comune ricerca di autonomia: «Mi piaceva il suo modo di lavorare: mi lasciavo guidare docilmente da lei perché mi fidavo [...] siamo state capaci di affrontare prove anche dure, in difesa della nostra libertà ed indipendenza»²³. Le indicazioni che la fotografa dà all'attrice riguardano non solo il setting, che molto spesso è in esterni, ma anche l'utilizzo di oggetti con cui interagire, le pose e le azioni da compiere. L'insieme di questi elementi e il rapporto speciale che si crea di volta in volta tra autrice e soggetto determinano lo stile della ritrattistica di Samugheo, le cui immagini, secondo Cardinale, sono caratterizzate da «[...] quel tratto di eleganza, di sottile seduzione e di creatività che le rendeva diverse, bellissime»²⁴.

Esquire pubblica solo una delle fotografie realizzate a casa di Moravia: questa viene utilizzata come un piccolo ritaglio di presentazione visiva dei due protagonisti, probabilmente ancora poco conosciuti dal pubblico statunitense. Il mensile sceglie, invece, di pubblicare un reportage realizzato da Samugheo a Roma, che ritrae Cardinale in primi piani e in immagini a campo più largo. Dalle didascalie si comprende che le fotografie non presentano un filo diretto con il testo, ma diventano pretesti visivi per l'esaltazione della bellezza dell'attrice, in accordo con le pratiche promozionali volute dalla Vides. L'articolo si apre con un mezzo busto di Cardinale, che è girata di tre quarti e guarda in camera con un'espressione indagatrice, mentre indossa un cardigan dalla scollatura profonda; la didascalia riprende un'affermazione dell'attrice, che dice di non essere sicura della propria bellezza²⁵. Di seguito, vengono proposti, nella stessa pagina, un primo piano di profilo, in cui il soggetto appare assorto e con le labbra socchiuse, e una foto in bianco e nero, in cui Cardinale è seduta a un tavolo. L'editore sceglie queste immagini per riprendere le parole con cui Moravia descrive all'attrice la sua stessa bocca: «Una bocca che si immagini in atto di mordere in un frutto o di sputare un seme, o di stringere un filo d'erba»²⁶. L'impaginazione dell'intervista si conclude con un'immagine che ritrae Cardinale seduta sul bordo della fontana del Bernini a Piazza Navona: l'attrice è vestita elegantemente, ha i capelli raccolti ed è intenta ad avvolgersi un foulard sulle spalle, mentre intorno a lei alcuni bambini giocano in mutande o nudi. Quest'ultima fotografia, dal carattere quasi onirico, viene accompagnata dalle parole dell'attrice che descrive il proprio collo slanciato, messo in risalto nell'immagine da una collana, e la propria postura, spesso descritta come "superba" e "sdegnosa"²⁷. Questa foto, per cui Samugheo fa posare Cardinale, più delle altre pubblicate nello stesso articolo, comprende non soltanto l'utilizzo di un set all'aperto, ma anche la collaborazione di comparse: i bambini che giocano intorno all'attrice sembrano diventare dei piccoli putti intorno alla diva o, meglio, alla dea. Cardinale, davanti all'obiettivo di Samugheo, si trasforma visivamente nella divinità dell'amore che Esquire celebra nel titolo dell'intervista ed è presentata come erede di "MM", Marilyn Monroe e "BB", Brigitte Bardot.



Alberto Moravia, "The Next Love Goddess" in *Esquire*, maggio 1961, (fotografie di Chiara Samugheo)



PHOTOGRAPHED BY CHIARA SAMUGHEO

accessories.
A.W.: Never mind: we'll proceed.
Describing your hair.
S.C.: I have long hair.
A.M.: How long?
C.C.: When it's down, it reaches to 11 inches above my waist.
A.M.: Then you'd say that your hair covers your back almost to your waist. What color is it?
C.C.: Chestnut brown.
A.M.: It's not enough to say chestnut brown. I would say that you had chestnut hair with quite bright highlights in it. Moreover, your hair is slightly wavy so that it does not fall straight and lifeless on your breast and shoulders, but has a look of vitality and movement in its own waves following the curves of your body. What are the different ways you have worn it in your lifetime?
C.C.: When I was four I had short hair with one big curl tied with a ribbon. When I was six I had a braid wound round my head with a fringe on either side of my forehead. Then I wore my hair in a sort of chignon. I had a ponytail when I was thirteen. When I was fifteen I wore it the way Brigitte Bardot does.

A.M.: Women are always trying to displease themselves with whatever comes to hand, even if it's only their hair, don't you think? What are your ears like?

C.C.: From the time I was a child I had an inferiority complex because as soon as I sat a little free on my head, they'd be in the creases of the earlobes. When I was playing in the pictures, I didn't know, I thought I would have to have them glued back. But now I no longer have a complex.

A.M.: They are nicely shaped, without a large n-labia; perhaps they are a little big, but that's a good thing because big ears are a sign of longevity. They're red right now, right?

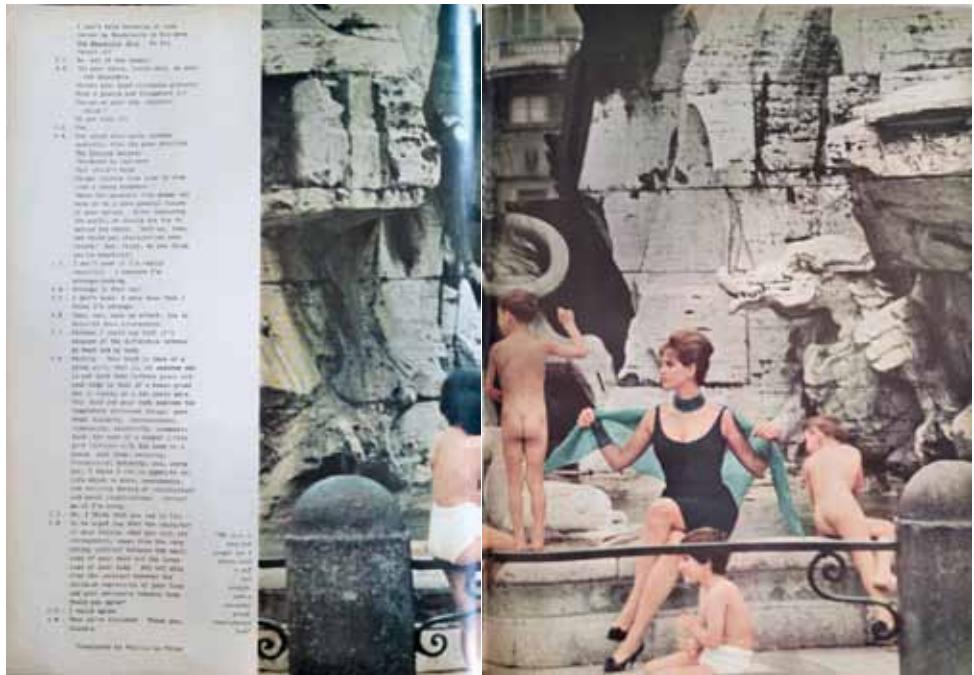
C.C.: They often are red when I get excited or involved in a discussion.

A.M.: Previously a sign of ignorance. What can you tell us about your face? Next! But first, pull up your blouse and let me see it.

C.C.: It's not a very high forehead and it's quite stomach-tilting.



Alberto Moravia, "The Next Love Goddess" in *Esquire*, maggio 1961,
(fotografie di Chiara Samugheo)

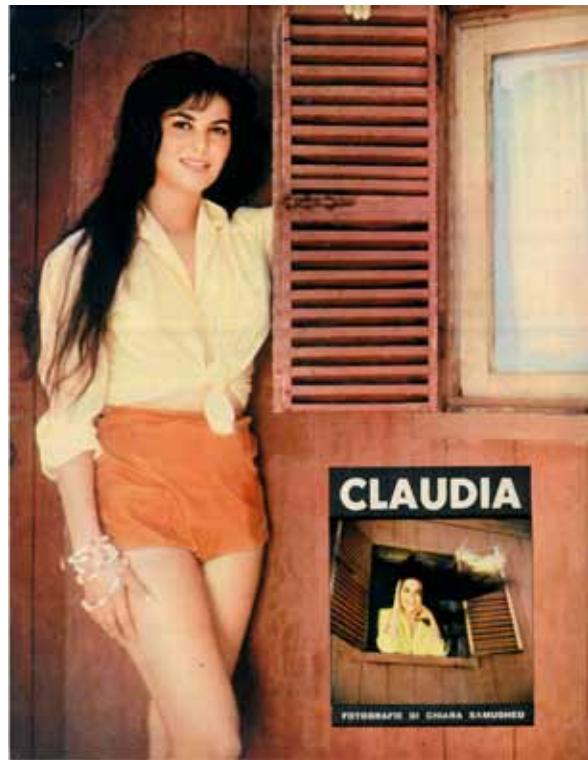


Alberto Moravia, "The Next Love Goddess" in *Esquire*, maggio 1961, (fotografie di Chiara Samugheo)

Il sodalizio tra Chiara Samugheo e Claudia Cardinale

Sebbene l'attrice affermi che i primi ricordi della fotografa risalgano al giorno dell'intervista del 1961 a casa Moravia, le due si erano conosciute sicuramente prima. Infatti, a maggio del 1959 usciva su *Le Ore* un servizio firmato da Samugheo e dedicato a Cardinale²⁸, reduce dal successo de *I soliti ignoti* (1958) e prossima alla partecipazione a *Un maledetto imbroglio* (1959). Sia l'attrice, sia la fotografa nei due anni che seguiranno procedono nelle proprie carriere: mentre la prima inizia a collaborare con registi come Luchino Visconti (1906-1976) e Valerio Zurlini (1926-1982), la seconda affina la padronanza del genere ritrattistico, cominciando a preferire colori sempre più saturi e un carattere più glamour. Nel 1961 Guido Bezzola (1919-2016) pubblicava su *Ferrania* un articolo dedicato ai ritratti di Samugheo: l'autore sottolineava la vicinanza e la complicità tra fotografa e dive, la familiarità della prima con il mondo del cinema, la sua "tecnica di rara perfezione" e la grande soddisfazione sia delle attrici che del pubblico: «[...] è facile capire che uno dei segreti del fascino della Samugheo è proprio quello di saper vedere le persone così come esse desiderano, così come noi (noi tutti, intendiamo dire) le pensiamo»²⁹. La capacità di Samugheo di entrare nella sfera personale di chi fotografa e di operare in spazi di solito preclusi o privati, come la cappella di Galatina o la stessa casa di Moravia, è quindi una caratteristica che unisce sia la prima produzione, sia la sua svolta "divistica".

Le fotografie che corredano l'articolo "The Next Love Goddess" ritraggono Cardinale in tutta la sua giovane bellezza e contribuiscono a infondere alla sua figura un'aura insieme eterea e, inevitabilmente, attraente. L'attrice viene ritratta da un lato come la dea contemporanea che, per parte della stampa, come *Esquire*, è; dall'altro viene presentata come una bella figura pronta per essere desiderata, attraverso immagini dal carattere contemplativo. Queste caratteristiche fanno sì che l'immagine della diva, che emerge visivamente come unica protagonista dell'articolo, risulti un completamento visivo del testo. Le fotografie pubblicate non rispecchiano, né contraddicono la neutralità straniante con cui Moravia vuole indagare il corpo di Cardinale, ovvero l'oggetto "in quanto contrario di soggetto". Lo stesso testo pubblicato da *Esquire* comparirà il mese seguente su *L'Illustrazione italiana*, con fotografie in bianco e nero di Mario Dondero (1928-2015), che ritrae una Cardinale sorridente, in un gioco di sguardi con l'obiettivo³⁰. La fortuna



Chiara Samugheo, "Claudia" in *Le Ore* n. 315, 23 maggio 1961
(fotografie di Chiara Samugheo)

di pubblico dell'intervista di Moravia è testimoniata anche in una lettera inviata all'attrice da un fan nel dicembre 1962: quest'ultimo si meraviglia che nel mondo del cinema "ormai così sensuale", ci siano ancora attrici devote come Cardinale, a cui augura il meglio³¹. Negli anni successivi è Paolo Di Paolo (1925-2023) a fotografare i due per il settimanale *Tempo*, ritraendoli in un dialogo incentrato sul tema del matrimonio³². Nella fotografia di Di Paolo il rapporto di subalternità intellettuale evidente nel testo viene rispecchiato dalla gerarchia spaziale che si instaura fra i due protagonisti: Moravia rialzato e verosimilmente intento a parlare, Cardinale seduta sul terreno, quasi letteralmente ai suoi piedi e in ascolto.



Nel 1962, l'editore Lerici decide di dedicare al testo integrale dell'intervista un fotolibro, con immagini commissionate a Samugheo, ma anche ad altri fotografi: Carlo Cisventi, Franco Pinna e Tazio Secchiaroli. La prima pubblica undici fotografie (un numero superiore a quello dei colleghi), in cui Cardinale è ripresa in pose rilassate e, in sei casi, senza vestiti; spesso guarda in camera e, in almeno due fotografie, è in esterni. Gli altri fotografi coinvolti la ritraggono sempre vestita, a eccezione di Cisventi, la cui foto è impaginata in modo da non lasciare capire bene se si trattava meno di un nudo: le immagini di Samugheo sono le uniche in cui Cardinale è sicuramente svestita. Da queste si evince una forte complicità con il soggetto, evidente nelle espressioni languide ma anche serene con cui l'attrice interagisce con l'obiettivo. Le fotografie edite nel fotolibro di Lerici hanno un carattere più personale, ma anche più sensuale, di quelle scelte da *Esquire*. Le immagini approvate dalla Vides rappresentano un'attrice selvaggia e dolce allo stesso tempo, in armonia con un'Italia che sta cambiando e che, dopo la figura materna e mediterranea delle maggiorate, promuove: «[...] immagini divistiche antitetiche, capaci di istituire dinamiche erotiche altrettanto intense e per certi versi più in linea con gli impulsi del cambiamento sociale»³³. Samugheo si era vista suo malgrado costretta a diventare ritrattista per i cambiamenti di gusto dei lettori, ma comprende bene il ruolo che le dive hanno nel racconto della società. In un certo senso, si potrebbe affermare che, nonostante smetta di realizzare reportage di inchiesta, la fotografa continua a parlare dei cambiamenti del tessuto sociale italiano del dopoguerra attraverso i ritratti. A sostegno di questa lettura, viene uno scritto del 2012, in cui Samugheo ricorda le dive da lei fotografate come donne in cerca di riscatto dalla "colpa" della propria bellezza, attraverso il talento³⁴. Una condizione che, sicuramente, percepiva come vicina: lei che giovane e bellissima (tanto che Cardinale si dice sorpresa non fosse lei a venire fotografata)³⁵, si era affermata all'inizio degli anni Cinquanta in un campo tradizionalmente appannaggio maschile, come il reportage di denuncia sociale. In questa comunanza di condizione, va ravvisata la radice dell'interesse di Samugheo per la rappresentazione delle dive, che trapela dalle sue stesse parole: «Io credo infatti che in questo repertorio su ordinazione risulti evidente la cura costante che ebbi nel tentare di "rubare" da questo oggetto-donna qualcosa che riguardava il suo interno»³⁶.



Alberto Moravia, *Claudia Cardinale: dialogo e fotografie*, Lerici editori, Milano 1962 (fotografia in copertina di Franco Pinna)

1. Alberto Moravia, "The Next Love Goddess", in *Esquire* n. 330, maggio 1961, p. 108. Le ricerche si sono svolte nell'ambito del progetto *Women Writing around the Camera – WOW*, coordinato sul piano nazionale da Laura Pandolfo dell'Università di Sassari e da Raffaella Perna a livello dell'unità locale di Sapienza Università di Roma, finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca come PRIN 2022/PNRR, Grant 2022R43S2A.

2. Alberto Moravia, "The Next Love Goddess", in *Esquire* n. 330, maggio 1961, pp. 108-113

3. Diverse fonti riportano 1935 come anno di nascita di Chiara Samugheo

4. Chiara Samugheo, "I mussolinidi", in *Le ore* n. 46, 27 marzo 1954, pp. 10-13

5. Chiara Samugheo, "Il ballo del furore", in *Le ore* n. 63, 24 luglio 1954, pp. 42-45

6. Chiara Samugheo, Emilio Tadini, "Le invasate", in *Cinema Nuovo* n. 50, 10 gennaio 1955, pp. 17-24

7. Alberto Moravia, *Claudia Cardinale: dialogo e fotografie*, Lerici editori, Milano 1962

8. Cristina Jandelli, *Tre studi su Claudia Cardinale*, Marsilio, Venezia 2022, p. 19

9. *Ivi*, p. 55

10. Il primo figlio di Claudia Cardinale, Patrick, nacque nel 1958, a seguito di una violenza. Al momento della firma del contratto con la Vides, venne deciso di tenere nascosta la maternità dell'attrice: per il pubblico, Patrick sarebbe stato il fratello minore di quest'ultima. Tuttavia, nel 1967 la stampa diffuse la notizia, dando inizio a uno scandalo mediatico. Si veda: Maria Elena D'Amelio, *La Diva Madre. Saggi su maternità e divismo nel cinema italiano*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2024

11. Carla Ravaioli, *La mutazione femminile: conversazioni con Alberto*

Moravia sulla donna, Bompiani, Milano 1975

12. Michael Hanne, "Alberto Moravia's La Romana: The Appropriation of Female Experience", in *Italica* n. 4, inverno 1983, pp. 352-353

13. *Ivi*, p. 352

14. Alberto Moravia, "The Next Love Goddess", in *Esquire* n. 330, maggio 1961, p. 108

15. Alberto Moravia, *Claudia Cardinale: dialogo e fotografie*, Lerici editori, Milano 1962, p. 33

16. Tom Pendergast, "'Horatio Alger Doesn't Work Here Any More': Masculinity and American Magazines, 1919-1940", in *American Studies* n. 1, primavera 1997, p. 74

17. Kenon Breazeale, "In Spite of Women: 'Esquire' Magazine and the Construction of the Male Consumer", in *Signs* n. 1, autunno 1994

18. Tom Pendergast, op. cit., p. 74

19. Giovanni Turchetta, "Il corpo di Cecilia: femminilità, soggetto e realtà in La noia di Alberto Moravia", in *Criando* n. 3, dicembre 2018, p. 127

20. *Cinema Nuovo* nn. 90-91, 1 ottobre 1956

21. R. Longo – C. Pastrone (a cura di), *Chiara Samugheo*, Federazione Italiana Associazioni Fotografiche, Torino 2014, pp. 8-12

22. *Ivi*, p. 8

23. *Ivi*, p. 11

24. Ibidem

25. Alberto Moravia, "The Next Love Goddess", in *Esquire* n. 330, maggio 1961, p. 108

26. *Ivi*, p. 110

27. *Ivi*, p. 112

28. Chiara Samugheo, "Claudia", in *Le ore* n. 315, 23 maggio 1959

29. Guido Bezzola, "Ritratti di Chiara Samugheo", in *Ferrania* n. 9, settembre 1961, p. 2

30. Alberto Moravia, "Claudia Cardinale vista da Moravia", in *L'Illustrazione italiana* n. 6, giugno 1961, pp. 58-61. Mario Dondero è stato una figura chiave della storia del fotogiornalismo italiano; iniziando a lavorare negli anni Cinquanta a Milano, prima per *Milano Sera* e poi per *Le Ore*, si è dedicato a un'ampia gamma di temi: da reportage sociali e fotografie di territori in guerra a ritratti di intellettuali e personalità del cinema. Dondero passerà gran parte della propria vita (prima negli anni Cinquanta e poi tra i Settanta e il 1999) a Parigi, per poi tornare in Italia e stabilirsi a Fermo, nelle Marche, dove è tutt'oggi conservato il suo archivio. Sulla carriera di Dondero si veda N. Giustozzi – L. Strappa (a cura di), *Mario Dondero*, Electaphoto, Milano 2024

31. G. Grazzini (a cura di), *Cara Claudia...: lettere dei fans alla Cardinale*, Longanesi, Milano 1966, pp. 79-80.

32. Paolo Di Paolo è stato un fotografo italiano che ha iniziato a collaborare con il settimanale *Il Mondo* diretto da Mario Pannunzio (1910-1968) nel 1954 e ben presto ne è diventato il collaboratore più assiduo. Dopo gli esordi, i suoi scatti sono stati pubblicati su importanti riviste, ad esempio *Tempo*, rendendo la sua fotografia e i suoi ritratti di personalità note pagine fondamentali del fotogiornalismo italiano del XX secolo. Si vedano S. Benelli (a cura di), *Incontri impossibili*, Lerici, Milano 1964, pp. 19-28 e S. Di Paolo (a cura di), *Paolo Di Paolo. Incontri impossibili. Artisti e intellettuali italiani 1954-1968*, Electaphoto, Milano 2025

33. Laura Busetta, Federico Vitella, "Introduzione", in L. Busetta e F. Vitella (a cura di), *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia* n. 8, luglio-dicembre 2020, p. 11

34. Chiara Samugheo, *Fuori dal set*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p. 45

35. In particolare, Cardinale ricorda la prima impressione che ebbe della figura di Samugheo con queste parole: «Quando la incontrai la prima volta – ricorda – rimasi folgorata dalla sua bellezza e dall'eleganza dei modi. Ma come? – mi chiesi – una così bella ragazza, biondissima con degli occhi azzurri come il mare che vuole fotografare me? Ma è lei che bisogna fotografare, non me!». Si veda R. Longo – C. Pastrone (a cura di), *Chiara Samugheo*, Federazione Italiana Associazioni Fotografiche, Torino 2014, p. 9

36. Chiara Samugheo, *Fuori dal set*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p. 45



Annabella Rossi, courtesy Archivio fotografico ICPI/MuCIV

Annabella Rossi. Controcampo a Sud

Alessia De Blasi

Fotografa, antropologa, cineasta, Annabella Rossi (1933-1984) ci ha lasciato una vasta documentalità, con un esteso corpus fotografico ma anche registrazioni sonore e filmiche, metodo di ricerca di cui in Italia è stata pioniera: a partire dagli anni Cinquanta realizza reportage di pellegrinaggi, feste, carnevali, culti liturgici e neo-culti del Sud Italia, e le fotografie scattate in occasione di queste ricerche etnografiche sono talvolta realizzate in parallelo (in tempi e luoghi corrispondenti) ad alcuni film documentari dedicati agli stessi argomenti¹. Si intende in questa sede indagare lo statuto ontologico di questi oggetti, proponendone un'interpretazione come fotografie di scena degli stessi film. Si procederà dapprima a inserire Rossi in una prospettiva estetico-geografica raccogliendo anche alcuni dati biografici, si esamineranno poi tre film e le relative fotografie identificandone gli elementi comuni e divergenti, infine si confronterà il suo lavoro con quello di altri fotografi del cinema che hanno lavorato in contesti affini.

Vivere la realtà è già scienza

Fin dai primi piccoli nuclei di studiosi sino ai più strutturati gruppi di ricerca dell'Università di Salerno, della Sapienza e del Museo Nazionale delle Tradizioni Popolari, le indagini di Rossi svelano le periferie del boom economico e le comunità ai margini, quasi tutte situate nel Meridione. Dall'antropologo Ernesto De Martino apprende il metodo di ricerca basato sull'immersione nell'ambiente del fenomeno di interesse, in una realtà subalterna meridionale

pre-industriale, una «cultura della miseria», come lei la definisce che diventa luogo di ricerca e di denuncia, tra rigore scientifico e impegno politico².

Lavora «non lesinando di immergersi emotivamente, con tutta sé stessa, nella realtà popolare che andava studiando e documentando»³. Rossi stessa racconta un episodio esemplificativo di questa postura, legato agli ultimi giorni di Ernesto De Martino, che rivelava anche la profonda amicizia che li univa:

Pochi giorni prima che morisse, nella stanza della clinica dove era stata sentenziata la sua condanna, sdraiato nel letto, avido di sorridere ancora ascoltando da me qualche storia divertente, improvvisamente serio a un certo punto mi disse: ‘Si ricordi – e glielo dico io – che per essere scienziati bisogna avere un problema, una tematica che stia a cuore, studiarla nella realtà e poi... il metodo di lavoro arriverà. Intanto, vivere la realtà è già scienza’⁴.

Negli anni Cinquanta e Sessanta la ricerca sulla cultura popolare italiana si carica di un ulteriore valore politico; il dibattito etico e sociale sulla cultura popolare in trasformazione, portato avanti da intellettuali (soprattutto meridionali) fin dal dopoguerra, spinge molti giovani studiosi a fare ricerche “sul campo”. Tali ricerche non restano in ambito accademico e in alcuni casi finiscono col lanciare mode e nuove sensibilità diffuse: le musiche popolari diventano un fenomeno di grande successo commerciale, anche grazie ad alcuni programmi radio diretti da etnomusicologi e alla nascita di gruppi musicali folk revival che riprendono canti e melodie tradizionali raccolti direttamente nelle campagne, mentre la Mostra del Cinema di Venezia premia il cinema etnografico, che circuita nelle sale.

L’attività di Annabella Rossi si colloca in questo contesto, nel «recupero di un patrimonio di senso che demercifica e protegge alcune zone della vita»⁵. Potremmo definire l’operazione come produzione di località, pensando ai luoghi come struttura di sentimento⁶, che necessitano quindi di foto, film, in generale racconti per sedimentare emozioni e alimentare l’immaginario. La «geografia emozionale»⁷ ispirata dal cinema, e anche dalla fotografia in questo caso, dal loro «impulso mappatorio»⁸, nella produzione di Rossi trova un confine ben preciso: il Meridione. Un’emozione sostenuta da

un’appassionata presa di posizione politica, quasi un pensiero meridiano ante litteram: restituire al Sud Italia l’antica dignità di soggetto del pensiero, interrompere una lunga sequenza in cui esso è stato pensato da altri⁹. Dopo gli studi di arte preistorica e paleontologia, Rossi sviluppa un forte interesse per l’arte popolare, che mantiene per tutta la vita. L’incontro con Ernesto De Martino è stato senza dubbio determinante nella maturazione della fotografa, ma l’analisi del corpus fotografico rivela fin dai primi servizi l’orientamento verso la ricerca antropologica e la padronanza del medium come strumento di indagine etnografica. Inoltre, con il regista e giornalista Michele Gandin, suo compagno di vita e di ricerca con cui costruisce in quegli anni un sodalizio intellettuale e sentimentale, realizza già reportage sui quartieri periferici della capitale¹⁰.

L’incontro con De Martino avviene quando l’etnologo decide di includere parte della sua tesi di laurea, dal titolo “Mito e civiltà moderna”, nel numero della rivista *Nuovi Argomenti* di cui nel 1958 era il curatore. Nei mesi successivi riunisce nella sua casa romana un gruppo di ricerca piuttosto eterogeneo, composto anche da medici, psicologi, psichiatri, sociologi, oltre al fotografo Franco Pinna, che ben prima di scattare sui set dei film di Federico Fellini aveva seguito l’antropologo in alcuni viaggi nel Meridione, e che, soprattutto, portava tutto il gruppo con la sua auto. Nel 1959, in pochi mesi, viene organizzata una “spedizione” nell’entroterra salentino, in particolare a Galatina, in provincia di Lecce, nei giorni vicini alla festa di San Paolo, che cade il 29 giugno, estremamente significativa per il fenomeno del tarantismo che il gruppo desidera osservare. De Martino ha già compiuto altri viaggi di questo genere in Basilicata, Calabria, Campania, esperienze che hanno dato origine ad alcuni saggi, e prepara quindi il gruppo con un intenso lavoro di raccolta di informazioni, registrazioni, fotografie e interviste. La collaborazione tra Rossi e De Martino non inizia nel migliore dei modi, poiché il professore «non aveva molta stima di lei, almeno a quell’epoca. Il motivo principale per cui collaborò a quella spedizione è che mise a disposizione la propria automobile [...] perché altrimenti De Martino non lo avrebbe voluto» racconta Giovanni Jervis, lo psichiatra¹¹. Rossi desidera moltissimo partecipare e su richiesta di De Martino vende la sua Lambretta per pagare la prima rata di un’auto usata, una Fiat 600, che avrebbe trasportato il gruppo, ormai troppo numeroso per la sola auto di Pinna. «Con quella telefonata la mia vita mutò. Avevo una

Lambretta e la vendetti. Avevo un lavoro e lo lasciai. Con quella Lambretta grigia, comprata di seconda mano, arrivai le prime volte alla casa romana di De Martino»¹².

Il tarantismo è un complesso fenomeno culturale e rituale diffuso nell'Italia meridionale, gradualmente scomparso nel corso del Novecento, che prevede una risposta coreutico-musicale, con danze spesso convulsive, per curare "l'avvelenamento" provocato dal morso di un ragno, la taranta. Il rito coinvolge non solo la sfera personale della persona tarantata, nella maggioranza dei casi una donna, ma anche una rete di pratiche sociali, religiose e musicali che costituiscono un sistema di cura. Un individuo che si trovi ad affrontare malattia fisica o psichica, lutto, spaesamento dovuto a migrazione, povertà o altri fattori di crisi, può ricorrere a questo dispositivo culturalmente situato che può farlo guarire, grazie ai simboli della taranta e dell'intercessione del santo, e favorirne il rientro in società. Durante la "spedizione" nel Salento per osservare il fenomeno, il gruppo entra in contatto con Luigi Stifani, violinista specializzato nella cura delle tarantate, fotografato nei decenni da Rossi mentre con la sua orchestra suona per le malate scegliendo, con orecchio clinico, la musica che più si adatta al caso specifico.

A questo viaggio ne seguono molti altri e in seguito la carriera di Rossi prosegue con l'incarico del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, l'insegnamento di Antropologia Culturale all'Università di Salerno e i contatti con un gruppo di psichiatri, che fa capo a Franco Basaglia, il quale approfondisce le patologie diffuse in ambito popolare a partire da una condizione di "esclusione" delle classi subalterne. Conduce ricerche legate alla religiosità e alle problematiche sociali della cultura popolare, del Meridione e non solo, fino alla malattia e alla scomparsa nel 1984¹³. In relazione alle foto di Rossi catalogabili all'interno dello statuto della fotografia di scena, occorrerà analizzare alcuni lavori realizzati in occasione di due film di un suo collega e amico di lunga data, il regista e sceneggiatore Gianfranco Mingozzi.

Le italiane e l'amore (1961)

Come sappiamo dai resoconti di Gianfranco Mingozzi (una sorta di "diario" scritto a posteriori in base ai suoi ricordi e ai suoi appunti) questo film ha una matrice fotografica: il giovane regista, da poco diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, resta colpito dalle fotografie delle tarantate realizzate dall'allora emergente Chiara Samugheo pubblicate sulla rivista *Cinema Nuovo*, nel servizio "Le invasate"¹⁴. I lavori di Samugheo, poi nota sia per i suoi reportage etnografici nel Sud Italia sia per i celebri ritratti delle dive del cinema negli anni Cinquanta e Sessanta, confermano una certa corrispondenza tra fotografia di scena e reportage fotografico che in quegli anni non comprende solo il caso di Pinna, ma anche quello di Robert Capa, che era stato sul set di *Riso Amaro* nel 1949¹⁵ o Arturo Zavattini, figlio di Cesare, anche lui fotografo dei viaggi di De Martino, nonché autore di tantissimi scatti "dietro le quinte" sui set dove lavora invece come direttore della fotografia.

Mingozzi viene a conoscenza delle ricerche di De Martino leggendo il volume *Sud e Magia*, sul pensiero magico nel Meridione con alcuni scatti di Pinna, ma è proprio Annabella Rossi (Mingozzi è anche grande amico di Michele Gandin) a metterlo in contatto nel 1961 con il professore. Anche qui con alcune esitazioni, l'etnologo acconsente al suo coinvolgimento nella propria attività, proponendogli di girare nel Salento alcune scene nei giorni vicini alla festa di San Paolo: lo mette in contatto con Luigi Stifani che lo conduce nelle campagne come location scout, e come un casting director gli presenta le tarantate che appariranno nel film e le loro famiglie. I primi risultati di questa collaborazione sono il cortometraggio *La Taranta* (1961), che ha una grande circolazione internazionale nei festival dedicati al cinema documentario, e *Le tarante, la vedova bianca*, episodio del film collettivo *Le italiane e l'amore* (1961), molte delle cui scene sono girate negli stessi giorni e luoghi.

Nel giugno 1961 Mingozzi è a Roma, parte della troupe di *Boccaccio '70*, quando riceve un telegramma dal violinista: «Assuntina balla. Vieni subito», riferito ad un caso di tarantismo; il "ballo" poteva durare qualche giorno o qualche ora, perciò il giovane assistente alla regia trova in fretta un sostituto per il risentito Fellini e parte per il Salento. Assuntina, fotografata da Franco Pinna già nel 1959, apparsa nel volume *La terra del rimorso. Contributo ad una storia religiosa del Sud* di De Martino con il nome di "Maria di Nardò", è una



Annabella Rossi, fotogramma dal film *Le italiane e l'amore* (1961)
Archivio fotografico ICPI/MuCIV

figura che ricorre spesso nelle inquadrature di entrambi i film e in numerose serie di Rossi. Siamo nella sua casa nelle prime scene di *Le tarante, la vedova bianca*: attraverso l'intermediazione di Stifani, la cui orchestra è chiamata dalle famiglie per la terapia domiciliare, la piccola troupe (composta solo da Mingozi e l'operatore Ugo Piccone) riesce a girare proprio all'interno delle loro case, circondata da famiglia e vicinato.

Il girato di queste giornate viene in seguito visto da Cesare Zavattini (su consiglio del figlio Arturo) il quale, colpito, propone all'esordiente Gianfranco Mingozi di inserire anche un suo episodio accanto a quelli di affermati registi come Francesco Maselli, Marco Ferreri e Dino Risi, nel film collettivo dedicato alla condizione femminile (del quale dieci registi su undici sono uomini, ma anche questo dato necessiterebbe un'analisi contestuale non riducibile al fattore numerico) con temi legati ai sentimenti, alla vita affettiva e soprattutto alla morale sessuale dell'epoca. Rossi in questo frangente non è menzionata, né nella sezione del diario relativa a quella giornata né nei titoli di coda del film, ma abbiamo ragione di credere che sia su quel set, magari ritrovando le tarantate e le loro famiglie, che aveva conosciuto nella spedizione demartinana di due anni prima.

Esaminando un fotogramma del film di Mingozi e una foto della serie di Rossi e confrontando ambienti, arredi, persone, posizioni, abiti risulta evidente una corrispondenza di luoghi e tempi: senz'altro Rossi era presente durante le riprese. Possiamo vedere l'orchestra di Stifani (violino, chitarra, tamburello, fisarmonica) raccolta attorno a Maria, in piedi o distesa, che si dimena su un lenzuolo bianco posto sul pavimento. Perché non interrompano la musica neppure per un momento, una donna, probabilmente della famiglia di Maria, asciuga il sudore dal viso dei musicisti. Possiamo dunque considerare le fotografie di questa serie sia come la documentazione fotografica del fenomeno, ma anche come quella del film stesso, e possiamo ipotizzare un posizionamento di questi oggetti nello statuto di fotografie di scena, analizzandoli sia come oggetto autonomo, sia per raccogliere indicazioni sul film. Maria, che nella foto di Rossi è distesa, compare in pose simili anche nelle successive inquadrature del film; nella foto possiamo rilevare una composizione a semicerchi concentrici, con la donna al centro, i musicisti attorno, e dietro ancora i familiari (si intravede anche una donna



Annabella Rossi, fotogramma dal film *Le italiane e l'amore* (1961)

anziana seduta sulla sinistra) che vegliano sul rito e prestano assistenza. Tale composizione appare non cercata ma colta nel vivo dell'azione, cogliendo il totale della scena più che una selezione precisa.

Durante quella giornata Rossi scatta un'altra fotografia significativa, quella di Luigi Stifani. Si tratta in questo caso di una composizione divisa a metà: da un lato il violinista, illuminato dal fascio di luce proveniente dall'esterno, il viso a fuoco e lo sguardo in direzione del viso di Maria, che è di schiena nella fase del ballo in piedi (altre fasi prevedono movimenti sul terreno), una sorta di contrappeso visivo, l'altra estremità della linea creata dallo sguardo del violinista. Uno scatto (chiaramente non posato) durante un movimento frenetico, che coglie il dinamismo ma anche la solenne intensità del rito, la violenta relazione del musicista con la sofferenza e la sua grande concentrazione.

Analizzando ora il film, fotogramma per fotogramma, ecco una fugace apparizione della stessa Rossi, seduta su una sedia (da una posizione che rende compatibile uno scatto dal basso verso l'alto come quello proposto) con un oggetto in mano che potrebbe essere la sua macchina fotografica, o più probabilmente un oggetto più piccolo, forse un esposimetro.

La Taranta (1961)

Qualche giorno dopo la piccola troupe è riunita nella piazza davanti alla cappella di San Paolo a Galatina, in occasione della festa del patrono, per girare alcune scene delle tarantate in pellegrinaggio per ringraziare il santo della guarigione concessa, che ripetono brevi sequenze del ballo. Queste riprese sarebbero poi diventate parte del cortometraggio *La Taranta*, commentato dalla voce fuori campo del poeta Salvatore Quasimodo, autore anche del testo. Dal diario di Mingozi sappiamo che il parroco aveva negato alla troupe l'ingresso alla cappella, ma aveva proposto di sistemarsi sulla terrazza del palazzo di fronte, appartenente a un notaio del luogo. Anche qui Rossi non è nei titoli di coda del film e non è nemmeno citata nelle pagine del diario relative a quella giornata. Si procederà quindi come in precedenza, analizzando gli elementi delle fotografie e dei fotogrammi per cancellare ogni dubbio sulla sua presenza.



Annabella Rossi, Luigi Stifani e Maria di Nardò, courtesy Archivio fotografico ICPI/MuCIV



Festa di San Paolo, fotogramma dal film *La Taranta* (1961) di Gianfranco Mingozi



Annabella Rossi, *Festa di San Paolo*, courtesy Archivio fotografico ICPI/MuCIV

Questa volta non esiste una corrispondenza precisa tra lo scatto di Rossi e una delle inquadrature del film come nel caso precedente, però esaminando uno dei fotogrammi possiamo renderci conto che la posizione e l'inclinazione delle due macchine è la stessa: Rossi scatta un secondo prima, mentre la tarantata semisvenuta sorretta dalle altre donne è sulla porta della cappella, mentre l'inquadratura di Mingozi parte dal momento in cui il gruppetto, camminando in avanti, ha superato il vigile in divisa bianca. Inoltre, è significativo che Rossi, fotografandodalla stessa terrazza, non scelga un teleobiettivo, preferendo anche qui una scena più ampia cercando di cogliere il totale più che il dettaglio. È presente un elemento di disturbo sulla sinistra che copre parzialmente l'obiettivo, di cui si parlerà nel paragrafo conclusivo. Una volta accertata la presenza di Rossi, possiamo anche in questo caso considerare la sua serie fotografica della festa di San Paolo del 1961 come foto di scena del cortometraggio *La Taranta*, e possiamo utilizzarle per ottenere delle informazioni sul film.

Nella fotografia di Rossi vediamo un totale della piazza; una donna porta in braccio un'anziana tarantata svenuta da un'auto, con gli sportelli ancora aperti, verso la porta della cappella. Questa scena c'è anche nel corto, girata con la macchina da presa non più dall'alto ma a livello della strada; possiamo riconoscere anche qui le persone, gli abiti, le posizioni, l'auto e identificare senz'altro i momenti come contemporanei.

Analizzando l'inquadratura, possiamo ipotizzare che il punto macchina non sia così distante dai soggetti, e che possa quindi essere incluso nel totale di Rossi. A ben guardare, con un ingrandimento possiamo identificare nella foto di Rossi un uomo con una macchina da presa; verosimilmente si tratta di Ugo Piccone, l'operatore di Mingozi, con la sua Arriflex 35 mm a spalla, leggera e molto adatta per una produzione di questo tipo, senza piano di lavorazione ma improvvisando le riprese secondo gli eventi.

L'occhio di Rossi è però differente da quello di Mingozi, e pur essendo sullo stesso set possiamo notare differenze profonde tra le immagini. Le tarantate che fotografa, Rossi le aveva già conosciute nel 1959, e con una di loro in particolare, Michela Margiotta (la tarantata svenuta della scena appena analizzata), aveva stabilito un rapporto di amicizia di cui resta la testimonianza di un carteggio, poi diventato il volume *Lettere da una tarantata*¹⁶. Di Margiotta ci sono foto scattate in varie occasioni, in altri



Annabella Rossi, L'arrivo di Michela Margiotta, courtesy Archivio fotografico ICPI/MuCIV



Annabella Rossi, L'operatore, ingrandimento dall'inquadratura originale, courtesy Archivio fotografico ICPI/MuCIV. Asx: Annabella Rossi, Michela Margiotta alla festa di San Donato, courtesy Archivio fotografico ICPI/MuCIV



L'arrivo di Michela Margiotta, fotogrammi dal film *La Taranta* (1961)

pellegrinaggi, o mentre balla nel cortile di casa sua in serie dinamiche e mosse. Questi precedenti stabiliscono un rapporto di fiducia col soggetto, costruito nel tempo, che inevitabilmente la troupe non aveva: una delle tarantate urla e agita il pugno verso la macchina da presa, così come un uomo, probabilmente un familiare di una di loro. Mingozi racconta anche di un episodio in cui Piccone viene malmenato dal marito di una tarantata perché, entrando di colpo nella loro casa, avvicina l'esposimetro al corpo della donna distesa sul pavimento, spinto da un indelicato riflesso professionale, senza alcuna introduzione da parte di Stifani.



Una donna e poi un uomo inveiscono alla macchina da presa, fotogramma dal film *La Taranta* (1961)



Annabella Rossi, Michela Margiotta alla festa di San Paolo, courtesy Archivio fotografico ICPI/MuCIV



Annabella Rossi, Maria di Nardò nella cappella, courtesy Archivio fotografico ICPI/MuCIV

Il giorno della festa di San Paolo, i vigili tengono a distanza la gente dalla porta della cappella (le testimonianze riferiscono di grida di derisione all'indirizzo delle tarantate, considerate da molti un retaggio di un passato imbarazzante) compreso Piccone, e chi accompagna le tarantate tenta di nasconderle allo sguardo degli accorsi e della macchina da presa. Ma ecco che la presenza di Rossi cambia tutto. Al centro delle foto c'è Michela Margiotta che guarda verso l'alto, la riconosce, sorride alla camera. Senza sottrarsi, anzi offrendosi senza paura, in virtù del loro rapporto maturato con il tempo e il



Maria di Nardò nella cappella, fotogramma dal film *La Taranta* (1961)



Maria di Nardò nella cappella, fotogramma dal film *La Taranta* (1961)

reciproco interesse. Intanto, all'interno della cappella le tarantate ballano, si arrampicano sugli arredi o semplicemente riposano sedute o distese; c'è anche Maria, con la parente vista nelle fotografie precedenti. Il punto macchina della foto di Rossi e quello del fotogramma di Mingozi sembrano essere piuttosto ravvicinati, sebbene Rossi dia più centralità al viso della donna, realizzando un'immagine chiaroscurale dalla forte potenza drammatica.

Un'altra foto di Rossi sembra invece essere il controcampo dell'inquadratura di Mingozi. Ci si potrebbe spingere a ipotizzare che

l'uomo sullo sfondo della foto sia Piccone, sotto lo sguardo della parente di Maria, e che la macchina da presa sia in questo frangente nascosta dai corpi delle donne. Il rapporto privilegiato di Rossi con le tarantate le permette di accedere a spazi e tempi intimi di sole donne, dove la troupe non riesce introdursi, ossia mentre riposano, mangiano e chiacchierano con le accompagnatrici sul retro della cappella, sedute sui gradini: un momento legato a pratiche quotidiane, un "dietro le quinte" del rito spettacolare immortalato nel film.



Annabella Rossi, Maria di Nardò nella cappella, courtesy Archivio fotografico ICPI/MuCIV

Sud e magia. In ricordo di Ernesto De Martino (1978)

Osservando materiali di questo genere è inevitabile interrogarsi sulla responsabilità della ricerca nei confronti delle persone coinvolte: assistiamo, di fatto, a momenti particolarmente critici di sofferenze psichiche dei "soggetti" e alle difficoltà delle loro famiglie; il tema è stato «ampiamente dibattuto, decisivo quanto controverso, intrinseco all'esperienza etnografica e non certo estraneo, in ogni epoca, all'indagine sul tarantismo»¹⁷.

Nel 1978 Mingozi e Rossi, insieme a Claudio Barbati, girano il documentario *Sud e magia. In ricordo di Ernesto De Martino* (andato in onda in quattro puntate su Rai Due), tornando sui luoghi delle ricerche di vent'anni prima. In seguito, esce anche un volume di testi e fotografie di scena, *Profondo Sud: viaggio nei luoghi di Ernesto De Martino*¹⁸. A differenza dei casi precedenti, queste sono fotografie di scena "dichiarate", scattate da tutti e tre gli autori, e nel gruppo di quelle di Rossi ne spicca una a colori dell'orchestra di Luigi Stifani, ancora in attività nonostante il progressivo calo dei casi. Rossi documenta il caso, molto raro, di un uomo tarantato, immortalato nella fase a terra del ballo. Anche questa è un'immagine non posata, presa nell'immediatezza del momento, con la testa del tamburellista coperta dalla fisarmonica e Stifani intento a dare indicazioni. Nell'ultima puntata del programma c'è un'intervista a Maria, che racconta come ormai sia guarita, ma alle domande sui ricordi del periodo con gli antropologi risponde sempre più contrariata e a disagio, fino a lasciare la stanza sbottando "Quelli erano tutti infami per me!". L'analisi di questi archivi con strumenti di valutazione contemporanei, come la sovraesposizione mediatica, il consenso o la vulnerabilità, rischia di produrre letture semplificate, che non tengono conto della complessità dei contesti storici e relazionali in cui quei materiali furono prodotti, ma può fornire anche l'occasione per sviluppare approcci più consapevoli.

Nelle foto di Franco Pinna, pubblicate a corredo dei saggi di De Martino, gli abitanti delle campagne del Sud non sembrano persone degli anni Cinquanta e Sessanta, ma icone di un passato lontano nel tempo, staccate dal presente¹⁹, uno dei due estremi della tensione tra modernità e tempo sospeso che vediamo nel cinema di Cecilia Mangini, Luigi Di Gianni, Joris Ivens²⁰. Possono essere considerate immagini iconiche atemporali anche le foto di scena e soprattutto i ritratti di Fellini realizzati da Pinna dentro e fuori dal set dei suoi film. Così come i ritratti delle dive di Chiara Samugheo, scatti posati dai colori saturi con le rughe spianate e i difetti corretti, che hanno la stessa sacralità oltre il tempo umano delle “invasate” danzanti che avevano affascinato il giovane Mingozi²¹.

Rossi, invece, è all'estremo opposto della temporalità, radicata nel “qui e ora” e nell'immanenza dell'evento, un approccio “istantaneo” da fotoreporter²².

«All'interno di tali sequenze», quelle affollate, disordinate, imprevedibili, «sono rare le fotografie tecnicamente perfette» e sono ravvisabili «tutte le imperfezioni, i movimenti, i salti di luce, le difformità di inquadratura e di campo che la situazione imponeva»²³. Non la ricerca dello scatto perfetto, ma “scattare comunque”, per non perdere l'istante, alla luce di quanto si conosce: una costruzione più di pensiero che compositiva. Ferdinando Scianna, suo grande amico, le ripete spesso come lei documenti analiticamente (abbiamo preso in esame alcuni totali e inquadrature ampie che suggeriscono questa direzione), mentre lui sinteticamente, e Rossi conferma questa tesi:

Mi servo della fotografia per analizzare la realtà che studio; l'operazione di sintesi avviene dopo, in un ulteriore momento del mio lavoro al quale l'esame delle mie fotografie contribuisce notevolmente. [...] Le mie fotografie sono la realizzazione per immagini del ragionamento scientifico ed umano che in quel momento elabora la mia mente. Di conseguenza le operazioni mentali che determinano le mie fotografie sono evidentemente molto diverse da quelle di un fotografo, professionista o dilettante che sia, che documenta la stessa realtà²⁴.



Annabella Rossi, Terapia domiciliare, courtesy Archivio fotografico ICPI/MuCIV

1. Le fotografie presentate provengono dall'Archivio Fotografico ICPI/MuCIV, che ne ha gentilmente concesso l'utilizzo per la pubblicazione. Dal 2017 l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale cataloga, digitalizza e restaura fondi fotografici, audiovisivi e sonori; le pratiche di ricerca e valorizzazione sono gestite in sinergia con il Museo delle Civiltà di Roma. Il Fondo Rossi-Gandin è quello su cui si sono concentrati in prevalenza gli interventi ed è attualmente al centro di mostre e progetti di disseminazione. Riferimenti bibliografici per questo

saggio, oltre a quelli puntualmente citati, sono M. Guerri – G. Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2013; V. Esposito (a cura di), *Annabella Rossi. Il colpo di sole e altri scritti sul salento*, in Kurumuny, Calimera (LE) 2024

2. Stefania Baldinotti, *Con gli occhi del nuovo millennio. Annabella Rossi e la ricerca etnografica in Salento alla luce dei primi risultati della digitalizzazione dei materiali d'archivio*, in S. Baldinotti – V. Santoro (a cura di), *Il Salento di Annabella Rossi*, Effigi, Arcidosso (GR) 2024

3. Elisabetta Silvestrini, *La biografia*, in V. Esposito (a cura di), *Annabella Rossi e la fotografia. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Liguori Editore, Napoli 2003

4. C. Barbatì – G. Mingozi – A. Rossi (a cura di), *Profondo sud. Viaggio nei luoghi di Ernesto De Martino a vent'anni da "Sud e magia"*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 10-11

5. Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1996

6. Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, Cortina, Milano 2012

7. Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, Johan & Levi, Monza 2015

8. Teresa Castro, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Aléas, Lyon 2009

9. cfr. Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, op. cit.

10. Elisabetta Silvestrini, *La biografia*, op. cit.

11. Maurizio Merico, *Ernesto De Martino. La Puglia, il Salento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000

12. C. Barbatì – G. Mingozi – A. Rossi (a cura di), *Profondo sud. Viaggio nei luoghi di Ernesto De Martino a vent'anni da "Sud e magia"*, op. cit.

13. Elisabetta Silvestrini, *La biografia*, op. cit.

14. Gianfranco Mingozi, *La taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, Kurumuny, Calimera (LE) 2009

15. Barbara Grespi, "Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano", in E. Menduni – L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma Tre Press, Roma 2018

16. A. Rossi (a cura di), *Lettere da una tarantata*, Squilibri, Roma 2025

17. Vincenzo Santoro, *Il Salento di Annabella Rossi. La ricerca visiva sul tarantismo e oltre*, in S. Baldinotti – V. Santoro (a cura di), *Il Salento di Annabella Rossi*, Effigi, Arcidosso (GR) 2024, pp. 31-32

18. C. Barbatì – G. Mingozi – A. Rossi (a cura di), *Profondo Sud. viaggio nei luoghi di Ernesto De Martino a vent'anni da "Sud e magia"*, op. cit.

19. Francesco Faeta, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano 2019

20. Daniele Dottorini, *Werner Herzog. L'anacronismo delle immagini*, Mimesis, Milano 2022

21. Silvia Mazzucchelli, *Sguardi penetranti e obliqui. Venti fotografe per un album di famiglia del Novecento*, Mimesis, Milano 2024

22. Massimo Cutrupi, *Il potere dell'archivio e la fotografia relazionale di Annabella Rossi*, in S. Baldinotti – V. Santoro, *Il Salento di Annabella Rossi*, op. cit., p. 19

23. F. Faeta – F. Uccella – A. Rossi (a cura di), *Annabella Rossi. Album di famiglia di un'antropologa*, Squilibri, Roma 2026

24. Annabella Rossi, "L'antropologo e la fotografia", in *Photo 13*, II, 7/8, 1971

Anna Baldazzi tra fotografia e cinema

Chiara Tessariol

Nella storia della fotografia italiana le presenze femminili affiorano gradualmente, ma in un crescendo inarrestabile; una partecipazione che si intensifica fino a subire, negli ultimi decenni, una forte accelerazione¹. Un momento cruciale di questa trasformazione si colloca tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta, quando la cultura visiva viene attraversata da profonde trasformazioni e fotografia e cinema diventano strumenti fondamentali per mettere in discussione l'identità collettiva del Paese². È in questo contesto che la fotografia italiana inizia a dialogare apertamente con il pensiero femminista. Le opere prodotte in quegli anni mettono in crisi i codici tradizionali della rappresentazione del corpo femminile, interrogando lo sguardo maschile. In questi lavori la soggettività delle fotografe entra in risonanza con quella dei soggetti fotografati, lasciando che il confronto orizzontale penetri il processo stesso della produzione fotografica, rivendicandone il diritto a un'autorappresentazione consapevole³.

In questa atmosfera febbrile emergono figure ormai riconosciute – come Marcella Campagnano, Lisetta Carmi, Paola Mattioli e Letizia Battaglia – ma resta ancora ampia la zona d'ombra che avvolge fotografe più marginali, la cui adesione a una visione politica del mondo non si manifesta con un'attitudine esplicitamente militante, ma si riflette piuttosto in una sensibilità e in uno sguardo che incarnano un "idea femminista del mondo"⁴. L'opera di Anna Baldazzi, inserita in un più ampio discorso sulle autorialità femminili, si inscrive esattamente in questa tensione, e contribuisce a restituire complessità e profondità alla rappresentazione della società e della cultura italiana in un'epoca di intensi mutamenti. La sua traiettoria, ancora oggi poco

esplorata, si colloca, così, all'interno di una genealogia irregolare di fotografe che si affacciano al cinema, operando in modo trasversale tra backstage, ritrattistica e narrazione documentaria.

Formazione ed esperienze nel fotogiornalismo

Anna Angela Baldazzi nasce a Ravenna nel 1932. La sua formazione accademica si svolge nell'ambito delle lingue e letterature straniere, ma è alla fotografia che si avvicina in età precoce, nel 1946, ad appena quattordici anni. Già durante gli anni delle scuole superiori collabora con il quotidiano bolognese *Il Resto del Carlino*; questa esperienza segna l'inizio di un percorso professionale che prenderà forma negli anni Cinquanta, epoca in cui, trasferitasi a Roma, lavora come paparazza nella città della Dolce Vita. Nei decenni successivi, la sua carriera si articola in una molteplicità di ruoli, come fotoreporter, regista e documentarista, esercitati sia in Italia sia all'estero.

Sebbene si avvicini alla disciplina fotografica già nel secondo dopoguerra, è solo alla fine degli anni Sessanta che la sua attività si intensifica in maniera sistematica⁵. Nel 1962 entra nella redazione del settimanale romano *Le Ore*, dove lavora fino al 1966 in qualità di fotoreporter. È in questo contesto che inizia ad affinare uno stile personale asciutto, che si sottrae a qualsiasi costruzione estetica, messa in posa o virtuosismo compositivo, per privilegiare invece l'autenticità di ciò che accade dall'altra parte della lente fotografica. Così, i soggetti che ritrae sono sempre persone reali colte nella propria quotidianità senza interruzioni. Tale "non-stilismo" affonda le radici nella prima esperienza da paparazza, quando opera a fianco di figure cardine del fotogiornalismo italiano, come Tazio Secchiaroli, Caio Garrubba, i fratelli Sansone, Franco Pinna e Mario Dondero, nomi che la fotografa stessa ricorda in una lettera indirizzata a Paolo Conforti, evocando quella che definisce una «gloriosa generazione»⁶. Nella stessa lettera, datata 3 dicembre 1989, annota inoltre: «Quando ho iniziato, sul mercato c'erano Chiara Samugheo, specializzata in ritratti di attrici cinematografiche, e Carla Cerati a Milano», per poi proseguire: «Il modello era Cartier-Bresson e pubblicare su *Il Mondo* di Pannunzio era un gran prestigio. Io sono arrivata in tempo a pubblicarvi qualche foto, poco prima che il giornale chiudesse»⁷.

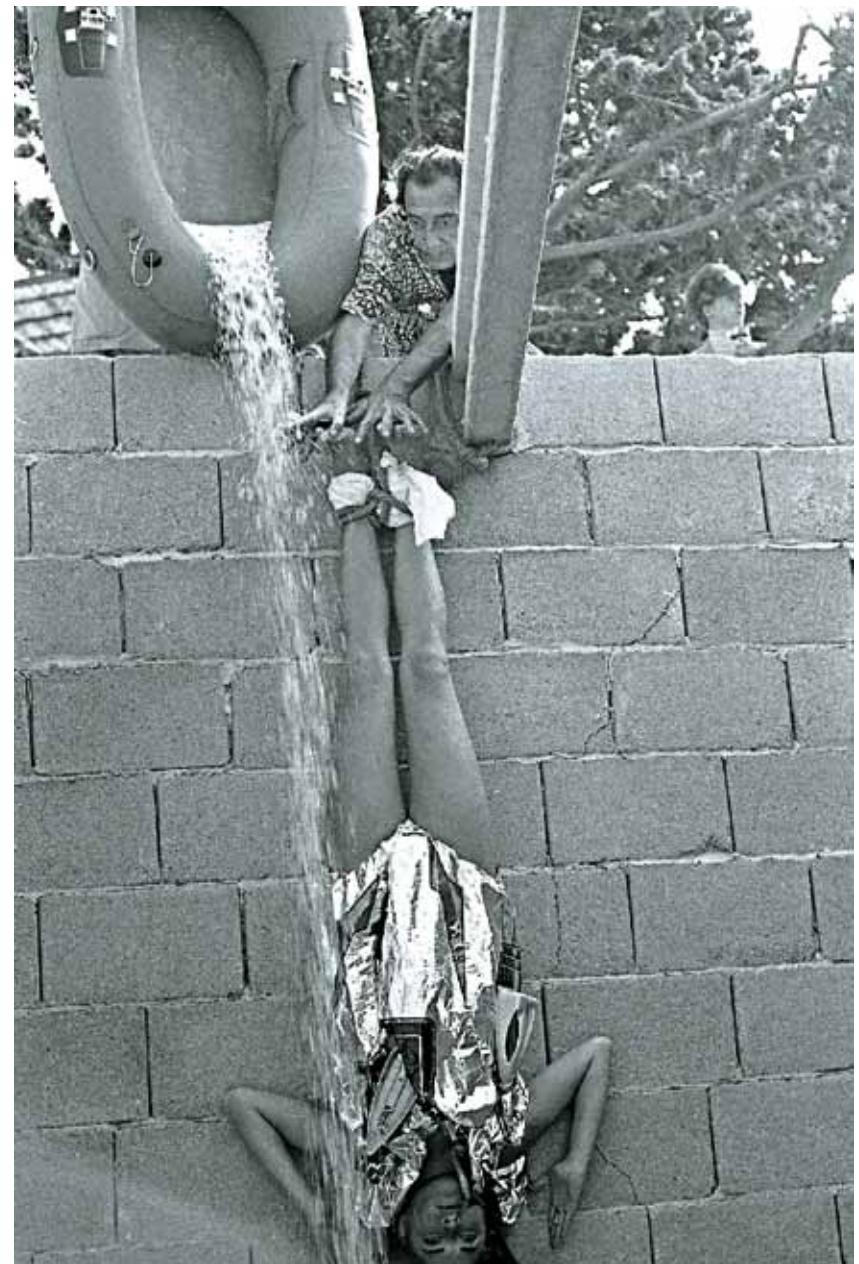
L'ingresso in quel panorama rappresenta per Baldazzi non solo un traguardo professionale, ma anche l'avvio di un percorso di riflessione più ampio, in cui la pratica fotografica diventa spazio di interrogazione del sé. La fotografia, in questo senso, si configura come strumento di autoanalisi e di ricerca identitaria, un mezzo per mettere a fuoco, anche simbolicamente, la propria posizione soggettiva⁸ in un mondo culturale che tende ancora a confinare le donne ai margini. Ciononostante, Baldazzi riesce, sin da subito, a costruire una fitta rete di collaborazioni con alcune tra le più rilevanti voci del giornalismo e della cultura italiana: Goffredo Parise, Giorgio Bassani, Edgardo Bartoli, Paolo Pietroni, Antonio Caprarica, Giovanni Minoli, Enrico Deaglio, Corrado Augias e Giuliano Ferrara. Dopo l'esperienza presso *Le Ore*, Baldazzi sceglie di intraprendere la strada del fotogiornalismo indipendente, affiancando alla pratica fotografica la realizzazione di documentari e servizi televisivi a carattere giornalistico. In qualità di freelance, collabora con numerosi quotidiani e periodici italiani ed europei – tra cui *L'Europeo*, *Sunday Times*, *Stern*, *Daily Telegraph*, *The Independent*, *The Financial Times* e testate Condé Nast a Londra – orientando i suoi reportage verso temi legati alla cultura, allo spettacolo e alle trasformazioni del costume, senza mai perdere di vista l'inquadramento sociale e il contesto più ampio entro cui i soggetti si muovono. La dimensione del viaggio, già sperimentata durante gli studi universitari e poi maturata per esigenze professionali legate alle collaborazioni internazionali, assume così un ruolo centrale nella sua vita.

Con il tempo, si arricchisce anche di risonanze più intime: proprio durante uno di questi spostamenti, a Ibiza nei primi anni Sessanta, Baldazzi conosce la pittrice astrattista di origine anglo-canadese Romany Eveleigh, che diventerà sua compagna di vita. Un episodio emblematico della sua attività internazionale, ma anche, in certo modo, della sua capacità di trovarsi al centro di inaspettate convergenze tra arte, vita e creatività, è documentato in una pubblicazione del gennaio 1966 sulla rivista belga *Le Moustique*, settimanale in lingua francese⁹. L'articolo, al cui centro si trova una riflessione di Salvador Dalí su ciò che, secondo lui, sarebbe diventata la "donna del futuro", prende spunto da un aneddoto accaduto l'estate precedente, quando Baldazzi e Eveleigh si trovano a Cadaqués, ospiti del celebre artista catalano nella sua residenza di Portlligat. Durante quei tre giorni, complice un clima di fervore creativo e sperimentazione, hanno luogo una serie di azioni performative,

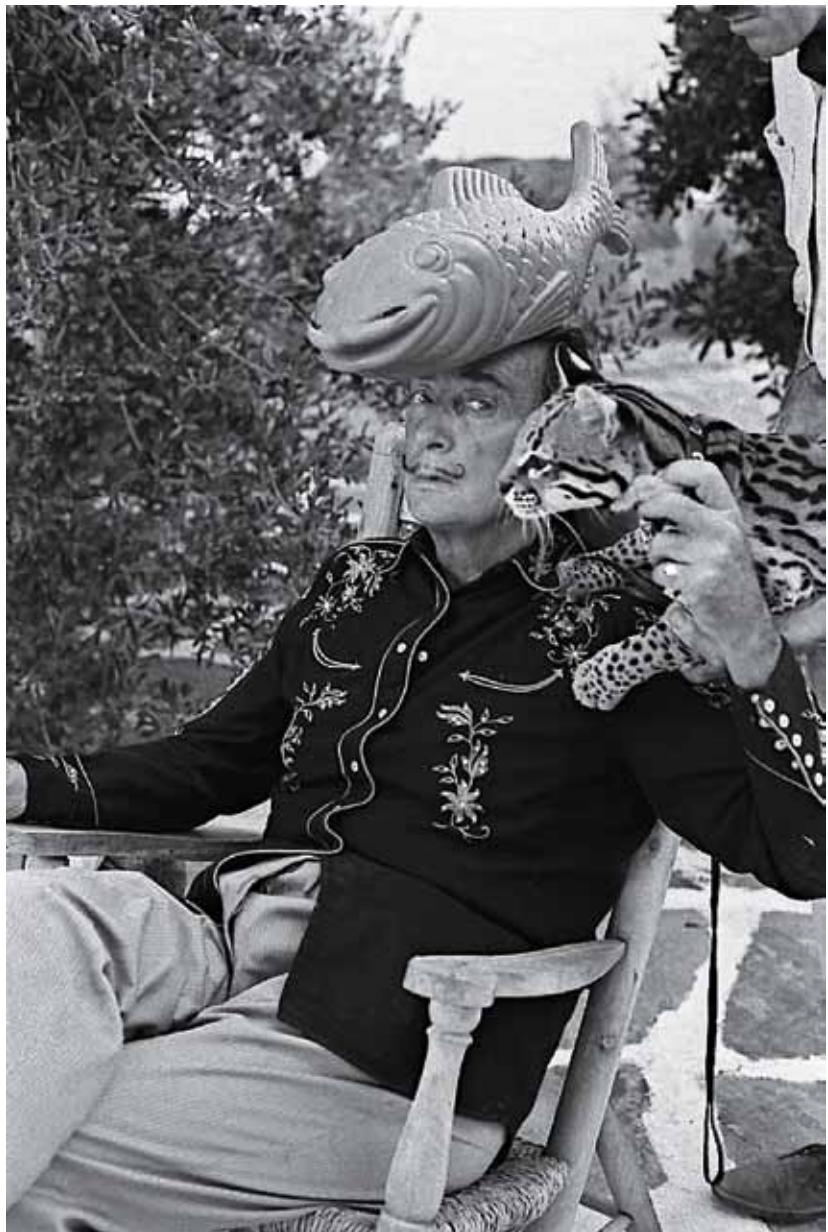
concepite e messe in scena in modo spontaneo, e, in quell'atmosfera a tratti surreale, Dalí propone di "mandare la donna nello spazio". L'idea si traduce in una messinscena teatrale, in cui Eveleigh viene avvolta nella carta stagnola, assicurata per le caviglie con una corda e calata a testa in giù lungo un muro dove, sottostante, ad attutire il corpo nel caso dovesse cadere, è disposto un materasso. Sopra di lei, viene fatta scivolare una pioggia di fagioli bianchi, che produce un'immagine oscillante tra l'ironia e la fantascienza. Baldazzi non esita a prendere in mano la propria macchina fotografica e catturare l'attimo; sia nell'intensità della performance, sia nei momenti più marginali e insieme rivelatori, come l'immagine di Dalí che gioca distrattamente con Babou, il suo inseparabile ocelotto da compagnia, che compare in un altro degli scatti realizzati in quei giorni; fotografie che verranno poi, appunto, pubblicate nell'articolo mesi più tardi.

Se è vero che il cuore pulsante della sua fotografia è rappresentato dalle persone, e in particolare dai volti, nel suo archivio troviamo una varietà sorprendente di soggetti e contesti. Non mancano immagini di manifestazioni femministe o eventi a sostegno della comunità LGBTQ+, così come ritratti che testimoniano una profonda attenzione alla condizione della vecchiaia e della vulnerabilità umana. Parallelamente a tali tematiche, si osserva una significativa predilezione per il sacro. Numerose fotografie documentano volti di religiosi, preti e suore, così come ragazzini durante momenti rituali quali la comunione o la cresima, oltre a spazi liturgici e ceremonie religiose.

Accanto alla dimensione sacra, tuttavia, si colloca con uguale forza la rappresentazione del profano. Baldazzi indaga con lucidità le forme più esplicite dello svago notturno a sfondo erotico, fotografando spettacoli di lap dance e locali a luci rosse, e offrendo così uno spaccato di una società ancora fortemente segnata dalla sessualizzazione del corpo femminile. Il corpo, in questa prospettiva, diviene per la fotografa oggetto di una riflessione complessa e sfaccettata. Accanto alla denuncia della società patriarcale ed eteronormativa, Baldazzi esplora anche la dimensione ambivalente del desiderio e le modalità della sua rappresentazione, documentando sia contesti amatoriali – come le prove di una scuola di ballo di spogliarello – sia incarichi professionali, ad esempio servizi fotografici per la rivista *Playmen*. Ne emerge un mosaico composito di immagini che rivelano una società attraversata da profonde contraddizioni: repressa e trasgressiva al tempo stesso, moralista e



Romany Eveleigh durante una performance assieme a Salvador Dalí, nella residenza di quest'ultimo a Portlligat, Cadaqués, estate 1965. Foto: Anna Baldazzi, courtesy degli eredi Federica Gamberini e Filippo Gamberini



Salvador Dalí con il suo ocelotto Babou nella sua residenza di Portlligat, Cadaqués, estate 1965. Foto: Anna Baldazzi, courtesy degli eredi Federica Gamberini e Filippo Gamberini

disinibita, in cui le tensioni culturali, politiche e sessuali si manifestano senza filtri. Molte di queste immagini sono ambientate a Roma, città che predilige come oggetto del proprio sguardo, come luogo privilegiato in cui i conflitti sociali e culturali che attraversano l'Italia del tempo si condensano e, come se attraverso la sua lente, volesse decifrarne le contraddizioni, restituendone una lettura complessa e stratificata. Così, Roma ci appare un luogo di appartenenza precaria che assume una duplice valenza di città grandiosa ma decadente, che è per la fotografa sia rifugio, sia, a tratti, fonte di delusione. Alla capitale, infatti, dedica alcune righe nei suoi scritti datati febbraio 1997 e, ricordando le fatiche degli anni precedenti, scrive:

Ho scattato migliaia di foto e ne ho un pacco di un centinaio abbastanza buone. Alcune sono buonissime, poche eccellenti. Questo continuo fotografare e contattare gente mi ha ridato sicurezza e fiducia in me stessa. Adesso temo di aver ben poco materiale e, soprattutto temo di essermi abituata a questa routine di fare foto e ritratti. Devo trovare la maniera di concludere, di dargli un taglio, il famoso taglio ombelicale. Poi, devo trovare chi scrive un testo significativo e chi me lo pubblica. Ma, prima dovrò editarlo. Altra fatica enorme. A volte mi dico: è tutto qui? È questa Roma? O, forse, non sarebbe meglio che non si vedesse neppure che siamo a Roma. Impossibile. C'è nella gente che ho fotografato un'atonia morale, una fissità che non può che essere qui. Non devo dimenticare che ho fatto enormi sacrifici economici per realizzare questo lavoro. Mi sono privata di una maglietta, di un cinema, perfino di cibo che mi piaceva. Ho riservato tutto quel po' di denaro che posso permettermi mensilmente per questo progetto. Durante le mie crisi Romany mi ha detto: devi crederci. Quando faccio una buona foto mi sento invincibile, sento che tutto mi è possibile¹⁰.

Nonostante lo sguardo diretto e talvolta crudo con cui la fotografa osserva il mondo, ciò che traspare dalle sue immagini è una sensibilità costante e ineludibile. Anche quando l'inquadratura è diretta e lo sguardo sembra persino duro, a emergere è una vicinanza empatica e un rispetto verso i soggetti ritratti; pur sempre mantenendo una distanza lucida, che rifiuta qualsiasi giudizio, lasciando allo spettatore la libertà di interpretazione.

Questa ambivalenza si traduce in un linguaggio visivo capace di documentare, senza didascalie etiche né consolazioni, ma con consapevolezza critica, e talvolta sottile ironia, le contraddizioni di un'Italia in piena evoluzione.

La produzione fotografica nei set cinematografici

A partire dagli anni Sessanta, Baldazzi, già da tempo residente a Roma, inizia ad avvicinarsi alla fotografia di set, spinta da un interesse nei confronti del linguaggio cinematografico che vuole, appunto, documentare fotograficamente. Non sempre inserirsi nei set più blindati è per lei facile. Nell'inverno del 1963 la fotografa viene a conoscenza del fatto che Michelangelo Antonioni sta girando a Ravenna, la sua città natale, alcune sequenze del film *Il deserto rosso*, interpretato, tra gli altri, da Monica Vitti e Richard Harris: si tratta di un'occasione da non perdere. Inoltre, le riprese in quei giorni sono sospese, la troupe è in attesa che torni la nebbia, condizione atmosferica ritenuta essenziale da Antonioni per la resa visiva desiderata¹¹. Approfittando di quell'interruzione forzata, Baldazzi si reca a Ravenna con l'obiettivo di accedere al set, ma la richiesta non viene accolta poiché l'ingresso alle riprese è riservatissimo. Costretta a trovare una soluzione alternativa si affida a una conoscenza personale, un'amica, che vive in uno di quegli appartamenti che si affacciano in via Pietro Alighieri, dove si svolgono le riprese, riuscendo così a fotografare dall'alto alcune scene ambientate nella strada sottostante¹². Le immagini realizzate in quell'occasione offrono uno sguardo alternativo sulla produzione de *Il deserto rosso*, distante dalla fotografia di scena ufficiale e più vicino, invece, a una pratica di osservazione costruita, per necessità, ai margini.

Queste fotografie, oggi conservate presso la Biblioteca Classense di Ravenna, si inseriscono in una più ampia pratica dello scatto "rubato" che, come abbiamo visto, Baldazzi sperimenta già nel corso degli anni Cinquanta. Questa modalità si riconferma anche nell'approccio alla fotografia di set, con immagini prive di artificio e, proprio per questo, in grado di restituire aspetti meno codificati della realtà del set, dunque con uno sguardo attento a ciò che precede e accompagna l'immagine filmica, piuttosto che al momento spettacolare. Ne ritroviamo un esempio anche nelle fotografie realizzate

durante le riprese di *La Curée* (tradotto in italiano come *La calda preda*, 1966), un adattamento cinematografico di Roger Vadim tratto dall'omonimo romanzo di Émile Zola, ambientato in una Parigi pervasa da dinamiche di corruzione e mondanità, e che vede come protagonista Jane Fonda. Nelle immagini di Baldazzi, la macchina fotografica si sofferma sui tempi morti, sulle attese, sugli scambi tra tecnici e attori, di cui ritrae la quotidianità produttiva. L'inquadratura si mantiene laterale, mai invasiva, costruendo un rapporto con la scena che è fatto più di ascolto che di affermazione. Le fotografie documentano alcuni di questi momenti liminali: nella prima Jane Fonda e Roger Vadim compaiono insieme sul set; nella seconda i due sono affiancati da alcuni membri della troupe, impegnati nei consueti aggiustamenti preliminari o successivi alla ripresa; la terza ritrae Tina Aumont e Peter McEnery; inoltre, nelle ultime due si notano altri due fotografi al lavoro, segno della pluralità di sguardi che abitano lo spazio produttivo del



Jane Fonda e Roger Vadim sul set de *La Curée* (*La calda preda*, regia di Roger Vadim, 1966).
Foto: Anna Baldazzi, Fondo Anna Baldazzi, Cineteca di Bologna



Jane Fonda e Roger Vadim con membri della troupe durante le riprese de *La Curée* (*La calda preda*, regia di Roger Vadim, 1966). Foto: Anna Baldazzi, Fondo Anna Baldazzi, Cineteca di Bologna

film. Sempre nel 1966, Baldazzi realizza una serie di fotografie sul set del film *Signore e signori*, diretto da Pietro Germi e vincitore, nello stesso anno, del Grand Prix al 19° Festival di Cannes. Considerato uno dei risultati più compiuti della commedia all'italiana del decennio, il film adotta una struttura corale per descrivere con toni grotteschi la vita quotidiana di una cittadina del Nord-Est italiano, identificabile con Treviso, dando luogo a una disamina dei costumi borghesi e delle contraddizioni della società italiana del tempo. Negli scatti realizzati da Baldazzi, lo sguardo si sofferma su alcuni momenti collaterali alla narrazione filmica, documentando la presenza degli attori e del regista al di fuori della scena. Particolarmente ricorrente è la figura di Virna Lisi, che nel film interpreta un personaggio femminile in bilico tra il desiderio individuale e i codici repressivi della morale sociale. Baldazzi la ritrae durante quella che potremmo identificare come la prova costume, accanto a Pietro Germi e, successivamente in un momento di pausa dalle riprese, colta mentre legge il giornale. In un'altra immagine compare invece Gastone Moschin, impegnato nella fase di trucco e parrucco, intento a prepararsi per una scena che lo vede interpretare uno dei rappresentanti della borghesia cittadina, contribuendo



Tina Aumont e Peter McEnery durante una pausa sul set de *La Curée* (*La calda preda*, regia di Roger Vadim, 1966). Foto: Anna Baldazzi, Fondo Anna Baldazzi, Cineteca di Bologna



Gastone Moschin durante una scena del film *Signore e signori* (regia di Pietro Germi, 1966). Foto: Anna Baldazzi, Fondo Anna Baldazzi, Cineteca di Bologna



Virna Lisi in un momento di pausa sul set di *Signore e signori* (regia di Pietro Germi, 1966).
Foto: Anna Baldazzi, Fondo Anna Baldazzi, Cineteca di Bologna

alla costruzione collettiva di quella satira dei costumi provinciali che costituisce il nucleo centrale del film.

In un altro set, invece, Baldazzi documenterà alcuni momenti delle riprese del film *L'Agnese va a morire* (1976), diretto da Giuliano Montaldo e tratto dall'omonimo romanzo autobiografico di Renata Viganò. Il film fu girato in parte proprio sui luoghi descritti nel romanzo, nella bassa romagna tra Conselice e Fusignano, con un rigore quasi documentaristico che Montaldo volle perseguire anche attraverso l'impiego di luci naturali e scenografie ridotte al minimo, per mantenere un'impronta spoglia e aderente alla realtà della guerra partigiana. Le riprese si svolsero in condizioni climatiche difficili,

Virna Lisi durante la prova costume, accanto a Pietro Germi, per le riprese di *Signore e signori* (regia di Pietro Germi, 1966). Foto: Anna Baldazzi, Fondo Anna Baldazzi, Cineteca di Bologna



spesso tra nebbia, pioggia e fango, che costrinsero la troupe a numerosi adattamenti tecnici. Di questa esperienza restano fotografie accompagnate da appunti essenziali ma indicativi della sua pratica di osservazione sul campo: «Ingrid Thulin nella campagna ravennate. Si gira *L'Agnese va a morire*. 1976. 33 fotogrammi b/n»¹³. In due immagini provenienti da questa sequenza si riconosce l'attrice Ingrid Thulin prima durante le riprese e, successivamente, insieme alla troupe.

La produzione documentaristica di Baldazzi

A partire dagli anni Settanta, Baldazzi inizia ad ampliare il proprio linguaggio espressivo, affiancando alla fotografia la produzione documentaristica. Il suo esordio come regista risale al 1970 con *The Cult of Mussolini* (*Mussolini amore mio*), un documentario realizzato per il canale BBC 2 dell'emittente televisiva britannica che segna l'avvio di un'intensa attività sul piano internazionale, centrata sull'analisi della persistenza del neofascismo nella società italiana contemporanea. Non verrà mai distribuito in Italia, ma sarà presentato in diverse sedi istituzionali come al Festival di Nyon, al Musée d'art moderne di Parigi, al British Film Institute e alla UCLA di Los Angeles.

Anche in questa occasione, Baldazzi non abbandona la fotografia, ma la impiega come strumento analitico per documentare le forme della presenza neofascista nel contesto italiano. Le sue immagini mettono in luce la complessa stratificazione ideologica di un tessuto politico attraversato da profonde contraddizioni storiche, tuttora irrisolte. In un gesto di denuncia, la fotografa restituisce questa realtà mediante un'indagine per immagini che si colloca tra cronaca e memoria.

Nel corso degli anni successivi, Baldazzi allarga il proprio raggio d'azione collaborando con diverse emittenti televisive internazionali, tra cui quelle svedesi e norvegesi, la NET negli Stati Uniti, la NDR in Germania e l'IRPEF in Francia. A partire dal 1976, e fino al 1996-1997 circa, stabilisce una collaborazione continuativa anche con la televisione italiana, con RAI 2 in particolare, in qualità di programmista-regista. Per l'emittente realizza cortometraggi, speciali e reportage, contribuendo a programmi dedicati all'attualità, al costume e alla cultura. Tra i numerosi documentari prodotti nel



Ingrid Thulin durante una scena del film *L'Agnese va a morire* (regia di Giuliano Montaldo, 1976) e insieme alla troupe sul set del film. Foto: Anna Baldazzi, Fondo Anna Baldazzi, Cineteca di Bologna



Harriet Andersson al Festival di Venezia (1965). Foto: Anna Baldazzi, Fondo Anna Baldazzi, Cineteca di Bologna



Natalie Wood nella sua abitazione di Beverly Hills (1967). Foto: Anna Baldazzi, Fondo Anna Baldazzi, Cineteca di Bologna

corso di quegli anni, si segnalano quelli realizzati in Sudamerica e negli Stati Uniti, come *Haiti* e *Greta Garbo*¹⁴, quest'ultimo presentato anche durante la serata inaugurale de *Il cinema delle donne*, ovvero:

Una rassegna-dibattito che figura tra le 'Manifestazioni Cinema Fedic Montecatini 78', si aprirà la sera di lunedì 3 luglio con la proiezione di *Greta Garbo* di Anna Baldazzi, *Homo sapiens* di Fiorella Marianie, *Mio padre amore mio* di Dacia Maraini sui condizionamenti determinati dalla figura paterna. La Baldazzi, che ha esordito nel '70 con il documentario *Mussolini amore mio* indagine sul neofascismo in Italia realizzato per la Bbc, descrive nel suo film un viaggio a New York alla ricerca dell'inavvicinabile 'divina'. Da questa storia, che nell'impossibilità di accostare la Garbo diventa una chiacchierata con le persone che sanno qualcosa di lei, e un incontro con gli oggetti del suo mondo, la Baldazzi sta ricavando in programma tra il reportage e il musical, che la Rai-Tv manderà in onda nel prossimo settembre¹⁵.

Tra le inchieste di taglio sociologico e culturale curate da Baldazzi in quegli anni si segnalano *Le donne casalinghe* e *Il femminismo*. Di particolare rilievo è anche la serie in quattro puntate intitolata *Donne e sport*. Da questo lavoro derivano alcune pubblicazioni, la cui paternità testuale non è accertata, ma che risultano corredate da fotografie attribuibili con certezza a Baldazzi, nelle quali emerge una sensibilità marcata verso le questioni di genere, come le immagini di una donna culturista o di un ballerino di danza classica, suggerendo, ancora una volta, un'interrogazione visiva sui codici normativi dominanti. Collabora inoltre con emittenti televisive svedesi e norvegesi, per le quali produce uno speciale sulla mafia in Sicilia e un documentario intitolato *Un incontro con Umberto Nobile*.

Si ricordano, infine, uno speciale dedicato a fotografi di fama internazionale e, nel 1994, *Il click della seduzione*, un reportage sulla fotografia di moda, girato a New York. Baldazzi è inoltre autrice di diverse sceneggiature per film e documentari, di cui una in collaborazione con Suso Cecchi D'Amico per un film intitolato *Mia madre*, progetto che tuttavia non sarà mai realizzato. Nonostante Baldazzi attraversi, lungo la sua carriera, diversi linguaggi come la

scrittura o la produzione audiovisiva, la fotografia rimarrà sempre lo strumento privilegiato attraverso cui osserverà e interpreterà il reale. Lo confermano le sue stesse scritture, che restituiscono con chiarezza la persistenza di questa pratica come luogo prediletto di elaborazione visiva. Parimenti, il legame con il cinema non viene mai meno: a questo ambito rimane costantemente connessa, sia attraverso le fotografie di scena già menzionate, sia tramite un'ampia produzione ritrattistica, che documenta alcuni tra i volti più noti del panorama cinematografico e culturale. Tra i soggetti ritratti figurano Federico Fellini, Marcello Mastroianni e Pier Paolo Pasolini, ma anche l'attrice svedese Harriet Andersson, fotografata al Festival di Venezia nel 1965, Natalie Wood nella sua abitazione di Beverly Hills nel 1967 e Sergio Leone. Ma nel corpus fotografico di ritratti che ci lascia Baldazzi compaiono molte altre personalità del mondo letterario, artistico e politico come Carlo Levi, Ezra Pound, Renato Guttuso, Valentino Garavani, Pietro Nenni, Rita Pavone e Alberto Moravia.

Nonostante la presenza di nomi noti nel suo fondo, la sua produzione restituisce con forza la centralità dei volti comuni. Nell'arco della sua carriera, ritrae figure celebri e anonime, intellettuali e operai, attrici e militanti, evidenziando come la peculiarità del suo percorso risieda nella capacità di

spaziare con naturalezza tra contesti molto diversi, senza mai perdere di vista la dimensione umana dei soggetti e mantenendo una continuità nello sguardo, sempre attento più alla persona che al ruolo pubblico. Le sue fotografie danno spazio a donne, bambini, ambienti domestici e situazioni legate alla disabilità, rivelando una scelta di campo tutt'altro che neutra, fondata su una lettura politica degli spazi minori, che racconta i margini, spesso esclusi dallo sguardo fotografico. Anche nella sua fotografia di set si coglie una semplicità nelle interazioni colte dalla sua fotocamera, come anche in altri contesti apparentemente neutri come la moda o lo spettacolo, dove conserva sempre una coerenza stilistica. L'esito di questa prossimità è un insieme di immagini che non estetizzano né spettacolarizzano i soggetti, ma si traducono in un atteggiamento misurato, riconoscibile in un linguaggio visivo sobrio, capace di aprire spazi critici e interpretativi ancora da indagare.

Anna Baldazzi è venuta a mancare il 10 ottobre 2020, poco dopo la morte della sua compagna Romany Eveleigh. Oggi, la sua figura si è prestata a una nuova esplorazione nata dall'obiettivo di valorizzarne il contributo e l'appartenenza sia al mondo del giornalismo e dell'immagine rubata, sia al mondo del cinema e del documentario, sottolineando la sua capacità di mantenere uno sguardo sempre autonomo, seppur partecipe delle situazioni che documenta, e di restituire ai soggetti un'intimità che non è costruita, ma complessa, umana e vera¹⁶.



Sergio Leone. Foto: Anna Baldazzi,
Fondo Anna Baldazzi, Cineteca di
Bologna

1. Roberta Valtorta, "Il contributo delle donne alla fotografia in Italia", in N. Leonardi (a cura di), *L'altra metà dello sguardo: il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Agorà, Torino 2001, pp. 11-12

2. Un esempio emblematico della trasformazione in atto nel campo artistico è rappresentato dall'intervento di Carla Lonzi e del gruppo Rivolta Femminile che, nel marzo del 1971, con l'opuscolo *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, riflettono sul rapporto tra artista e spettatore. La funzione passiva di quest'ultimo contribuisce a mantenere un protagonismo artistico modellato su una logica maschile e gerarchica. I ruoli creativo e ricettivo si configurano così come perfettamente complementari, ma anche sessualmente connotati in cui, alla donna, viene attribuita una posizione "a fianco", mai al centro

3. Raffaella Perna, "Donne contro": libri fotografici e femminismo in Italia", in C. Casero (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica, testimonianza*, Postmedia Books, Milano 2021, pp. 62-63

4. Federica Muzzarelli, "Fotografia, estetica femminista e pratiche identitarie", in C. Casero (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica, testimonianza*, Postmedia Books, Milano 2021, p. 42

5. Le prime immagini sono scattate con una Leica Black M3, equipaggiata con un obiettivo Summilux da 35 mm: uno strumento che la accompagna nei suoi primi esperimenti visivi e che conserverà a lungo, anche dopo il passaggio a fotocamere più avanzate. Con il tempo, infatti, adotta la Nikon F e, successivamente, le altre evoluzioni del marchio Nikon, a cui resterà fedele fino

all'introduzione della tecnologia digitale. Nonostante ciò, la sua Leica storica resterà parte della sua pratica quotidiana per molti anni. Questo oggetto-simbolo della sua prima fase creativa verrà battuto all'asta da Bonhams, a Londra, il 4 aprile 2017, raggiungendo la cifra di 3.737 euro

6. Anna Baldazzi, *Scritture private*, lettera con curriculum vitae allegato inviata a Paolo Conforti per l'organizzazione di una mostra, 3 dicembre 1989, documento conservato presso gli eredi

7. Anna Baldazzi, *Scritture private*, lettera con curriculum vitae allegato inviata a Paolo Conforti per l'organizzazione di una mostra, 3 dicembre 1989, documento conservato presso gli eredi

8. Roberta Valtorta, "Il contributo delle donne alla fotografia in Italia", op. cit., p. 15

9. *Moustique TV Radio*, 41année, n. 2087, 27 gennaio 1966, in copertina: "Dalí: et maintenant il lance des femmes-fusées"

10. Anna Baldazzi, *Scritture private*, appunto dattiloscritto, febbraio 1997, documento conservato presso gli eredi

11. "Troppo sole per Antonioni", in *Il Resto del Carlino*, 9 gennaio 1964; cfr. anche A. Dragoni – F. Nicolini – E. Preli (a cura di), *Troppo sole per Antonioni*, Danilo Montanari, Ravenna 2018

12. Colloquio personale dell'autrice con Alessandra Dragoni, Ravenna, 6 settembre 2024

13. Appunti di Anna Baldazzi, donati insieme al materiale fotografico alla Cineteca di Bologna, ed ivi conservati

14. Durante le riprese del *road movie* dedicato a Greta Garbo, Baldazzi non ebbe occasione di incontrare la celebre attrice. Tuttavia, colse l'opportunità per fotografare la comunità di immigrati italiani residente a Little Italy, a New York. Ne nacquero immagini

emblematiche, che riflettono l'attenzione dell'autrice verso le dinamiche identitarie dell'emigrazione e i processi di costruzione delle appartenenze diasporiche

15. "Alla ricerca di Greta Garbo. Fra le manifestazioni di Montecatini figura una rassegna-dibattito sul 'cinema delle donne' – una novità di Dacia Mariani", in *Libertà*, 29 giugno 1978

16. La valorizzazione dell'archivio di Anna Baldazzi si colloca all'interno delle attività del progetto *Fotografia femminista italiana* PRIN 2020, finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca e coordinato dall'Università di Bologna, sotto la direzione scientifica della prof. ssa Federica Muzzarelli (Principal Investigator). Il progetto si propone di ricostruire in modo organico il contributo delle donne alla fotografia italiana, mettendo in luce pratiche riconducibili a una prospettiva femminista e inserendole nel quadro teorico dei Gender e Feminist Studies. La ricerca esplora il panorama della fotografia femminile italiana dalle prime esperienze fotografiche dell'Ottocento fino agli anni Ottanta del Novecento, valorizzando e promuovendo il contributo di fotografe che, come Baldazzi, sono stati spesso esclusi dalla storiografia ufficiale. Il progetto coinvolge tre università italiane (Bologna, Parma e Sapienza Università di Roma) e si avvale della collaborazione di importanti istituzioni culturali quali il CSAC, il MUFOCO, la Fondazione Alinari, la Biblioteca Italiana delle Donne, Archivia – Casa Internazionale delle Donne, nonché la Cineteca di Bologna, attuale depositaria di parte del fondo fotografico e documentario di Anna Baldazzi, dove hanno preso avvio le ricerche

Il cinema implica «una certa quantità di volgarità»¹ e non esiste nulla di successivo a Marcel Proust: questi sono i pilastri dell'ambiente educativo in cui cresce Clare Peploe, dove cinema e televisione sono considerati dalla madre «troppo moderni», e non sono ammessi poiché estranei alla «purezza» delle opere classiche. Peploe si avvicina al cinema proprio perché è una forma di espressione distante dall'educazione ricevuta. Inizia la sua carriera con il contributo alla sceneggiatura di *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), per poi firmare tante altre sceneggiature e regie. Tuttavia, la letteratura esistente a lei dedicata è molto ridotta e la sua carriera professionale non è stata ancora adeguatamente indagata. Gli studi si limitano a offrire una ricostruzione descrittiva dell'opera di Peploe tramite l'analisi degli scritti e i documenti relativi al lavoro di suo marito, il regista Bernardo Bertolucci. Dunque, il contributo intende dare luce sul ruolo di Clare Peploe, sia come sceneggiatrice e regista, sia come protagonista di un significativo percorso creativo e artistico, attraverso lo studio di interviste, documenti e materiali dell'Archivio Bernardo Bertolucci, fortemente voluto da entrambi i coniugi. Dopo una prima analisi del contesto familiare di Peploe – fondamentale per capire la sua visione delle arti – e uno studio della sua produzione cinematografica, si indagherà il rapporto con Bertolucci, allo scopo di dimostrare come lo scambio creativo e intellettuale, nonché il vissuto personale e l'esperienza dei viaggi, talvolta condivisi, siano per Peploe indissolubilmente legati.

L'eredità artistica: Clotilde Brewster

La madre di Clare Peploe, Clotilde Brewster, conosciuta dai più come «Cloclo», proviene da un ambiente sofisticato e facoltoso. Nasce nel 1915 e cresce a Firenze, nella villa di San Francesco di Paola, ex monastero che era stato acquistato dalla famiglia materna, dal nonno Adolph Hildebrand, scultore tedesco; tutto il nucleo familiare proviene da una stirpe di artisti approdati a Firenze nella seconda metà del XIX secolo «alla ricerca di un ideale estetico di bellezza e di armonia»². Attorno al palazzo fiorentino orbitavano ospiti come Richard Strauss, Hans von Marées, Arnold Böcklin, Henry James e Ethel Smyth. Clotilde si avvicina fin dagli anni Trenta alla pittura³, sotto l'influenza creativa della famiglia. A sedici anni ritrae le piazze di Firenze, ma ben presto si unisce alla madre Elisabeth, anche lei pittrice, nei suoi viaggi in giro per l'Italia. Brewster prosegue un percorso di esplorazione del mondo e dell'arte «da vero viaggiatore e non da turista»⁴, a volte in solitaria, a volte accompagnata. Non dipinge paesaggi lussureggianti ma ambienti aridi e sterili, fatti di cespugli di cardi secchi e spinosi, colline biancastre e rocce; è il blu del cielo e del mare, definito doloroso, che caratterizza alcuni dei suoi dipinti. La distanza dal soggetto, mai troppo lontano e mai troppo vicino, è equilibrata agli occhi dell'osservatore. I paesaggi rappresentati sono spesso le isole greche, come Serifo, luogo in cui l'autrice si reimmagina a casa, oppure Creta, Corfù e Policandro. Il vissuto personale s'intreccia con l'arte; David Sylvester definisce questo sentire come «il suo travolgente senso del luogo»⁵. Altre località del mediterraneo che la attraggono sono i piccoli paesi della Calabria e della Campania. La nipote Lola Peploe, nel documentario dedicato a Clotilde, *Grandmother's Footsteps* (2023), la descrive come «un'esteta nomade alla ricerca di angoli incontaminati nel mediterraneo»⁶.

L'essere errante di Clotilde ritorna anche nella descrizione che ne fa Bernardo Bertolucci: «Cammina attraverso la cultura con innocenza [...] Clotilde si muove da uno dei suoi 'luoghi' all'altro come il membro di una tribù nomade»⁷. Clotilde si innamora di Willy Peploe, figlio di un colorista scozzese, e nel 1939 i due decidono di unirsi in matrimonio ad Atene. Si stabiliscono inizialmente a Santorini poi, a causa della guerra, decidono di spostarsi prima a Cipro, sotto protettorato inglese, ed infine in Kenya. Sarà in Africa, durante un soggiorno in Tanzania, che Willy e Cloclo daranno alla luce Clare, prima di



Clare Peploe. Courtesy Fondazione Bernardo Bertolucci

tre figli. Dunque, Clare Peploe trascorre i primi anni di vita vicino a Nairobi, dove impara sia l'inglese che lo swahili; dopo la fine della Seconda guerra mondiale, il ritorno a Firenze le permette di apprendere l'italiano e passare l'adolescenza nell'ambiente intellettuale toscano. Fin da giovanissima eredita dal retaggio familiare un'educazione all'esplorazione del mondo; Arturo Loria, amico di famiglia, nella poesia *A Clo-Clo* (1946) descrive il

ruolo materno di Clotilde: «tocca a te di formarli, di svelare // ai loro occhi il mondo che tu ami»⁸. Il “nomadismo” familiare porta la giovane Peploe a vivere l’adolescenza a Londra, con piccoli viaggi di piacere in Grecia, per poi proseguire i suoi studi a Parigi e in Italia, e infine esplorare terre più lontane come la Giordania e la Palestina.

Il viaggio incontra il cinema: *Miss Magic*

L’educazione ricevuta da Peploe, fa sì che il viaggio diventi parte integrante dei suoi rapporti relazionali e del suo lavoro. Peploe lo definisce una «mescolanza di generi»⁹, che unisce codici di comportamento a religione, fede e magia provenienti da culture differenti. Non è un caso che il suo primo lungometraggio, *Alta stagione* (*High Season*, 1987), abbia un’ambientazione che ricorda fortemente il retroterra culturale e affettivo materno, i luoghi tanto amati da Clotilde e che Clare ha visitato negli anni della formazione. Nel film anche la storia rimane strettamente legata al viaggio: punto cardine è il flusso di turisti sempre crescente e più invadente. L’esplorazione personale di luoghi e culture altre, nuovamente, ha risvolti sulla produzione di *Miss Magic* (*Rough Magic*, 1995), in cui la trama unisce la magia dell’illusionismo della protagonista, Myra Shumway (interpretata da Bridget Fonda), a un delitto a cui lei è testimone e da cui fugge. Il lavoro di rimaneggiamento della sceneggiatura viene descritto come difficolto. Peploe inizialmente studia fotografie e dipinti del Guatemala, risalenti alla fine degli anni Quaranta e all’inizio dei Cinquanta, per poi farsi ispirare dall’ambiente che la circonda. Per lei è il Guatemala che ha avuto il potere di cambiare la storia e plasmare un’atmosfera poetica, fino ad allora estranea all’ideazione del film: «Mi hanno commossa le cose che ho visto lì, e dalla magia del paese [...] Di fatto, molto di quello che ho visto e vissuto lì l’ho portato in Messico dove ho girato il film»¹⁰. A causa di un incidente diplomatico, l’ambasciata americana nega il permesso per poter filmare in Guatemala, ma il film non si ferma, semplicemente Peploe trasporta “quell’incanto” altrove, in nuovi set.

La “magia” delle tele di Clotilde sembra inserirsi perfettamente in *Miss Magic*. Il luogo, nella trama, ha un ruolo fondamentale nell’espressione delle arti mistiche. Tutti i personaggi del film attuano un’azione di

autoconsapevolezza passando il confine con il Messico; la protagonista, al fine di superare il lutto per la scomparsa del suo maestro e scappare da un matrimonio forzato, attraversa fiumi e si addentra nella foresta fino ad arrivare a dialogare con la sciamana che le insegnereà i segreti delle arti occulte. Il suo percorso non è lineare: alla scoperta geografica, mostrata allo spettatore grazie a grandi panoramiche sulle acque, sugli alberi e sui resti di antiche costruzioni, si affianca la crescita emotiva e intellettuale. Myra scopre l’amore e il tradimento grazie a un giornalista, Alex Ross (interpretato da Russell Crowe), che si unisce al viaggio. People dimostra con questo film un forte legame con l’assetto favolistico, identificabile in molte delle sue opere: la narrazione è ricca di aiutanti magici, antagonisti ed elementi fantastici che si immergono anch’essi nel viaggio geografico e spirituale.

Il viaggio di Clare Peploe e Bernardo Bertolucci

Clare Peploe incontra Bernardo Bertolucci in occasione di una proiezione di *Strategia del ragno* (Bernardo Bertolucci, 1970) e la loro sintonia si sviluppa proprio grazie a una cinefilia condivisa. A tale proposito il regista racconta: «Tra me e Clare c’è una specie di leitmotiv. Quando parliamo tra una ripresa e l’altra, ci scambiamo il nostro comune amore per il cinema»¹¹. Successivamente, dopo *Ultimo tango a Parigi* (Bernardo Bertolucci, 1972), prende avvio la loro relazione sentimentale, che si affianca a quella lavorativa. Il rapporto si presenta fin da subito come un intreccio tra intimità, cinema e viaggio: «abbiamo subito incominciato a viaggiare»¹², dichiara Peploe.

Bertolucci ha radici oltreoceano: la madre, Ninetta Giovanardi, è di Sidney, ma fino all’incontro e all’unione con Clare Peploe, si divide prevalentemente tra Casarola (in provincia di Parma) e Roma, per poi rivolgersi alla Francia, attratto dalla *Nouvelle Vague*; successivamente compie alcuni viaggi negli Stati Uniti. Bertolucci non definisce i suoi familiari come dei viaggiatori; anzi, dichiara che nel 1973 vive un punto di svolta: «Clare praticamente mi ha costretto a fare un viaggio in Oriente. Le tappe sono state Singapore, per andare a Bali, poi Bangkok e da lì in Nepal, a Katmandu [...]. Lì ho scoperto con una certa sorpresa, che viaggiare mi piaceva moltissimo [...]. Prima di allora il mio viaggio più remoto era andare a Parigi»¹³.

Vita privata e spazio lavorativo per Clare Peploe e Bernardo Bertolucci sono strettamente legati e trovano nel viaggio una sorta di collante. Nelle loro dichiarazioni e scritti emergono spesso spontanee associazioni tra l'esplorazione geografica, l'ideazione filmica e il loro rapporto intimo. Tra i documenti presi in esame per la stesura di questo contributo, vi è un album fotografico, risalente all'estate del 1975, regalato alla coppia da Agnès Varda, con fotografie private di un viaggio in Grecia, nelle Cicladi, le stesse isole che avevano ospitato Clotilde. Varda è stata un punto di riferimento agli esordi della regia di Bertolucci, così come Jean-Luc Godard, François Truffaut e Jacques Demy. L'album fotografico è la prova di un legame profondo del regista con una dei suoi mentori. Nella prima pagina dell'album troviamo la scritta «tutte le foto qui collezionate non sono prove... ma cliché». Ci sono dichiarazioni di affetto, foto dei panorami, tavole imbandite e gite in barca. Ciò che appare più interessante è come anche il loro viaggio personale rimandi sempre al cinema. Oltre alle considerazioni sui luoghi visitati e le esperienze vacanziere, Varda ricrea l'Academy Award in chiave giocosa: «Oscar del miglior bagno al mare», «Oscar del miglior tramonto», «Oscar del poeta più citato» (attribuito a Charles Baudelaire), con tanto di note. Vi è un intero shooting alla «manière de Antonioni»¹⁴.

Tra i materiali d'archivio è conservato anche un fax di Bertolucci indirizzato alla moglie. Separati geograficamente, il regista le impartisce una lezione di regia: le dice che ogni film è da considerarsi un thriller, che ogni volta che usa la macchina da presa dovrebbe adottare un voyeurismo da bambina «che spia i grandi mentre fanno l'amore». Il tono paternalistico viene meno quando esplicita l'ironia del messaggio: «Fwre [sic] se vuoi di questa lezioncina elementare – viaggio discreto [...] – tua assenea [sic] più acuta presenza»¹⁵. Citando la poesia del padre Attilio¹⁶, Bertolucci intreccia nuovamente la sfera personale con il cinema, condensandoli nell'esperienza del viaggio. Il suo messaggio conferma anche quanto il loro rapporto sia indipendente, e come l'individualità di entrambi li porti a viaggiare, per lavoro o piacere, e li tenga talvolta distanti.

Clare Peploe è viaggiatrice anche quando entra nei luoghi dell'infanzia del marito: la pianura padana. In Novecento (Bernardo Bertolucci, 1976) Peploe è aiuto-regista e Bertolucci le mostra i dintorni di Parma, Reggio Emilia, Modena e Mantova. Ma soprattutto, durante le riprese del film, Peploe assume il ruolo



Clare Peploe e Bernardo Bertolucci. Courtesy Fondazione Bernardo Bertolucci

di documentatrice e fotografa di set, nonché di supporto alla promozione del film. Numerosi filmati conservati nell'Archivio Bertolucci ci permettono oggi di ricomporre un quadro preciso delle sue riprese esplorative sul set emiliano. Peploe muove la macchina da presa liberamente ed è affiancata da una terza persona: infatti, mentre ella appare nelle riprese con una fotocamera in mano o in alcuni primi piani, l'altra persona non si svela mai alla macchina da presa. Peploe filma attori, comparse, maestranze mentre si relazionano con l'ambiente circostante fino a focalizzarsi, in alcuni girati, sulla corporeità del regista, suo marito: ne segue la figura e i movimenti, soffermandosi su elementi fisici e gestualità. Le interazioni con gli altri membri della troupe sono raccontate in un'alternanza di panoramiche, "inseguimenti" con la macchina da presa in spalla o zoomate invadenti per scrutare dettagli e arricchire la narrazione (tra questi una copia de «L'Unità» che sbuca dalla tasca della giacca di Bertolucci). Il regista all'opera è ripreso prevalentemente senza che il volto appaia nitido, è spesso nascosto dalla coppola, dalla macchina da presa, dal corpo dei presenti, quasi Peploe volesse privarlo delle componenti personali per spostare l'attenzione sul ruolo da lui ricoperto¹⁷. Clare Peploe interviene attivamente anche nella fase promozionale del film e nel 1975 intervista Bertolucci¹⁸; lo scambio tra i due inizialmente è animato, poi spazia e approfondisce numerosi temi, tra cui questioni legate ai contenuti del film, alla produzione e ad aneddoti personali. Peploe riveste il ruolo di promotrice del film anche in un altro momento, infatti è lei che filma l'estratto di tre minuti sull'evento avvenuto a Parma il 16 marzo 1975: la partita di calcio tra la troupe di Novecento e quella di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975). In seguito al raffreddarsi dei rapporti tra Pasolini e Bertolucci, ormai non più maestro e allievo o "padre" e "figlio"¹⁹, i due si ritrovano uniti sul campo del Parco Cittadella di Parma per sfidarsi. Il match, documentato anche dal film *Centoventi contro Novecento* (Alessandro Scillitani, 2019), segna un riavvicinamento tra i registi.

Ancor più significativo risulta il ruolo di Peploe nella fase pre-produttiva della trilogia orientale, di cui sarà collaboratore anche suo fratello Mark Peploe: *L'ultimo imperatore* (The Last Emperor, Bernardo Bertolucci, 1987), *Il tè nel deserto* (The Sheltering Sky, Bernardo Bertolucci, 1990) e *Piccolo Buddah* (Little Buddha, Bernardo Bertolucci, 1993). Nei primi anni Ottanta la coppia visita il Giappone, compiendo un viaggio fortemente voluto da Clare e largamente

documentato tramite le sue fotografie. Traghetti il marito in un Paese per loro ancora inesplorato: partendo dalla tomba di Ozu e all'ideogramma traducibile con "niente" o "nulla", il Mu, fino ad avventurarsi tra le usanze e i costumi locali, l'esplorazione diventa rivelatrice per Bertolucci di un panorama in cui «questi luoghi sono tenuti insieme dalla lingua del cinema»²⁰. Proprio grazie alla ricognizione orientale e alla spinta di Peploe, Bertolucci definisce quel momento come l'apertura di una nuova fase²¹; sarà Mark, fratello di Clare e collaboratore in varie opere di Bernardo, a far incontrare Bertolucci e Jeremy Thomas, personaggio decisivo nella realizzazione del film²². Peploe, anche nei film bertolucciani in cui non è direttamente coinvolta, è «acuta presenza»²³. Bertolucci, mentre gira *Il tè nel deserto*, dichiara di averla chiamata per un dolore che stava attanagliando lui e gli attori, definendo il set come «diviso da un muro invisibile»²⁴. Peploe, due giorni dopo, gli risponde tramite fax rivelando un'informazione decisiva: il muro di Berlino è caduto. «Questa notizia è entrata nel film, non so come, forse sotto forma di emozione»²⁵. Anche per *Scarpette Rosse* (Bernardo Bertolucci, 2013), l'ultimo cortometraggio girato per le vie di Trastevere, inadeguate e impercorribili per persone con disabilità motoria, Clare Peploe ha un duplice e attivo ruolo: l'ideazione e l'insistenza per la realizzazione.

L'amore non esiste, esistono solo prove d'amore

A consolidare il legame di lavoro e supporto reciproco, sono in particolare due film: *L'assedio* (1998), in cui Bertolucci assume il ruolo di regista, mentre Peploe quello di ideatrice e sceneggiatrice (nonché produttrice associata), e *Il trionfo dell'amore* (2001). In quest'ultimo è Peploe alla regia, mentre Bertolucci partecipa alla scrittura della sceneggiatura e alla produzione. È in quel momento che Bernardo si riposiziona nel panorama cinematografico abbandonando le grandi produzioni e affiancandola in una «sonata a quattro mani»²⁶. Per più di dieci anni Peploe cerca finanziamenti per realizzare *L'assedio*, senza esito positivo. La brevità della sceneggiatura non convince i produttori e, solo nel 1997, la Rai decide di supportare il progetto. Tuttavia, il produttore televisivo, nonostante la firma del contratto, sospende i lavori a tre giorni dall'inizio delle riprese²⁷. Sarà Bertolucci a rimarcare la tenacia e l'energia creativa di People come fondamentale spinta verso la

riuscita del film²⁸, successivamente sostenuto da Navert Film, Fiction Film s.r.l., Mediaset e BBC Television Centre. Nell'attuale spoglio dell'Archivio Bertolucci, numerosi sono i documenti a dimostrarlo: dal percorso che aveva permesso di concretizzare il film al primo soggetto e alle sceneggiature nelle varie versioni (dalle 45 alle 90 pagine massimo)²⁹.

Importante testimonianza di come i coniugi inseriscano il proprio vissuto nella loro produzione cinematografica è la frase di Jean Cocteau: «Il n'y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour» (traducibile in “l'amore non esiste, esistono solo prove d'amore”); è, di fatto, Clare che trascina al cinema il compagno per fargli vedere *Perfidia* (*Les dames du bois de Boulogne*, 1945) di Robert Bresson (1945) imprimendogli nella mente la citazione³⁰. Peploe racconta che nella loro vita di coppia era lei a ripetere spesso la frase, al punto da renderla un leitmotiv ispirazionale³¹. Bertolucci la inserisce anche nella classifica dei suoi *guilty pleasure* cinefili, per la rivista *Film Comment*³². Oltre a essere presente nel film *L'assedio*, ritroviamo la citazione anche in *Io ballo da sola* (Bernardo Bertolucci, 1996) e in *The Dreamers* (*I sognatori*, Bernardo Bertolucci, 2003).

L'assedio e *Il trionfo dell'amore* sono due film complementari che si concentrano sull'amore e sulle prove dell'amore, in due contesti e narrazioni che apparentemente si respingono. Se nel primo caso il dramma è impernato su una cruda e non corrisposta relazione tra una domestica, migrante africana, Shandurai (interpretata da Thandiwe Newton), e il padrone di casa, Kinsky (interpretato da David Thewlis), nel secondo si passa a una commedia ad ambientazione settecentesca che, tramite dinamiche di potere, maschera e smaschera i sentimenti tra la Principessa Aspasia (interpretata da Mira Sorvino) e il Principe Agis (interpretato da Jay Rodan).

La dimostrazione concreta dell'amore, in questo caso, si lega all'idea di un viaggio, fisico ed emotivo/relazionale. Così come in *Miss Magic*, la narrazione in crescendo si esplicita tramite la costruzione dei luoghi e la psicologia dei personaggi.

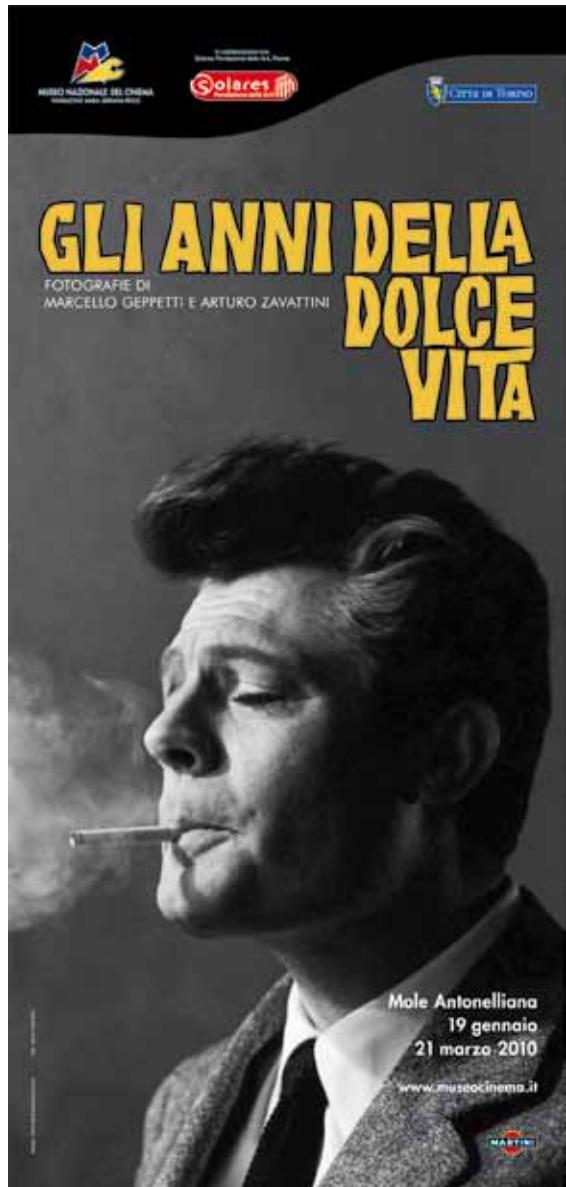
Ne *L'assedio*, la trama si sviluppa all'interno di una casa. L'ambiente chiuso non permette ai protagonisti di svolgere un percorso autonomo o coeso, di liberarsi dalla “prigione” delle mura. Gli esterni, girati a maggio 1998 in Kenya, nelle periferie di Nairobi, mostrano flashback del passato della protagonista nella propria terra madre, la stessa di Clare Peploe. Alcune scene in esterni,

invece, hanno l'unico fine di situare Shandurai in un contesto romano non definito: il viaggio in metro, l'università di medicina. La trama ha quindi come unico tema l'ingabbiamento e la rinuncia a un viaggio fisico che si sovrappone alla rinuncia di un viaggio sentimentale e di maturazione. La rottura avviene con la prova d'amore del pianista: egli rinuncia a tutto ciò che ha di materiale per rendere felice la protagonista e lasciarla libera di andare.

Ne *Il trionfo dell'amore*, similmente, è la protagonista femminile a compiere un atto d'amore, spogliandosi della sua femminilità e costruendosi un alter-ego maschile per restituire il trono al giusto erede, Agis, anche in questo caso facendo una rinuncia. La principessa viaggia tra i giardini settecenteschi facendo da spola tra tutti i personaggi; parallelamente ogni maschera che appare sullo schermo compie un percorso di scoperta dei propri reali sentimenti. L'intreccio si chiude con un tentativo di fuga dalla villa principale, prigonia somigliante a quella de *L'assedio* (ma patinata dal genere cinematografico). L'inganno narrativo viene smascherato a favore del lieto fine favolistico. Aiutanti, antagonisti e protagonisti rivelano un'ulteriore menzogna: i personaggi si inchinano verso lo spettatore/pubblico, rompendo la quarta parete, spogliandosi metaforicamente e letteralmente dei propri costumi teatrali.

Dai documenti presi in esame emerge il ruolo fondamentale del viaggio all'interno dell'opera di Peploe. Le fonti raccolte dimostrano l'importanza cruciale dell'educazione ricevuta dalla famiglia (in particolare dalla madre che le ha “insegnato” a viaggiare), dello stretto rapporto con il fratello sceneggiatore e della relazione coniugale con Bernardo Bertolucci. La giornalista e traduttrice Tiziana Lo Porto, durante un evento dedicato a Charles Baudelaire e a Bertolucci, restituisce la complessità di una relazione in cui la vita privata si interseca a narrazioni, immaginari, esplorazioni. La ricostruzione personale di Lo Porto è una testimonianza fondamentale per la comprensione del rapporto di Peploe e Bertolucci. Il legame tra i coniugi non è stato solo intimo, ma anche profondamente cinematografico: un continuo scambio di idee, suggestioni e influenze reciproche ha arricchito il loro percorso artistico e ha permesso loro di sperimentare un dialogo creativo e intellettuale, anche tramite il viaggio: «Le rare volte che li sognano sono entrambi in viaggio, su transatlantici o in piccole isole senza identità geografiche. A volte sono insieme, altre volte c'è solo uno dei due. Non parlano mai, non mi dicono niente, sanno più cose di quante ne so io. Eppure»³³.

1. Brandon Wilson, "Peploe weaves 'Magic' in Mexican period piece", in *Daily Bruin*, Ucla, 28 May 1997, [trad. it. Brandon Wilson, *Un'intervista a Clare Peploe*, <https://bernardobertolucci.org/diary/clare-peploe-racconta-rough-magic/> [ultima visualizzazione 28 maggio 2025]
2. Susanna Ragionieri, "Ritratto di un'artista", in S. Ragionieri (a cura di), *1915-1997 Clotilde Peploe dalla Toscana all'Egeo Tuscany to the Aegean*, Sillabe, Livorno 2004, p. 22
3. Emma Tennant, "Il senso del luogo", in S. Ragionieri (a cura di), *1915-1997 Clotilde Peploe dalla Toscana all'Egeo Tuscany to the Aegean*, op. cit., p. 12
4. Susanna Ragionieri, "Ritratto di un'artista", in S. Ragionieri (a cura di), *1915-1997 Clotilde Peploe dalla Toscana all'Egeo Tuscany to the Aegean*, op. cit., p. 36
5. Emma Tennant, "Il senso del luogo", in S. Ragionieri (a cura di), *1915-1997 Clotilde Peploe dalla Toscana all'Egeo Tuscany to the Aegean*, op. cit., p. 12
6. Lola Peploe, *Grandmother's Footsteps*, 2023
7. Emma Tennant, "Il senso del luogo", op. cit., p. 12
8. Cfr. M. Marchi (a cura di), *La zona dolente. Studi su Arturo Loria*, Giunti, Firenze 1996
9. Brandon Wilson, "Peploe weaves 'Magic' in Mexican period piece", in *Daily Bruin*, op. cit.
10. *Ibidem*
11. Bruce Sklarew, *Interview with Bernardo Bertolucci*, in S. Gerard – T. Jefferson Kline – B. Sklarew (a cura di), *Bernardo Bertolucci Interviews*, University Press of Mississippi/Jackson 2000, p. 258; dalla prima mondiale de *L'assedio* al Toronto Film Festival, 15 settembre 1998 (nda)
12. Valentina Ricciardelli, "Bernardo il bambino saggio", in *F*, Cairo Editori, 15 dicembre 2020, p. 36
13. Bernardo Bertolucci e Stefano Malatesta, *Sul viaggio e i viaggiatori*, in F. Francione – P. Spila (a cura di), *Bernardo Bertolucci. La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, Garzanti, Milano 2010, p. 272
14. Archivio Bernardo Bertolucci, Privato "10_014"; l'archiviazione, a cura di Fondazione Cineteca di Bologna, è ancora in corso quindi il riferimento archivistico è provvisorio
15. Archivio Bernardo Bertolucci, Corrispondenza mista; l'archiviazione, a cura di Fondazione Cineteca di Bologna, è ancora in corso quindi il riferimento archivistico è provvisorio
16. Cfr. Attilio Bertolucci, *Sirio. Poesie* (1929), La Pilotta editrice, Parma 1979
17. Archivio Bernardo Bertolucci, Filmati; l'archiviazione, a cura di Fondazione Cineteca di Bologna, è ancora in corso quindi il riferimento archivistico è provvisorio
18. Cfr. F. Francione – P. Spila (a cura di), *Bernardo Bertolucci. La mia magnifica ossessione*, op. cit.; Clare Peploe ha registrato questa conversazione nel 1975 al termine delle riprese del film, ed è stata utilizzata per i materiali promozionali della pellicola
19. Jean-André Fieschi, "L'ambiguità e l'incertezza allo specchio (*Prima della rivoluzione*)", in *Cineforum*, n.73, marzo 1968, ripubblicato in F. Francione – P. Spila (a cura di), *Bernardo Bertolucci. La mia magnifica ossessione*, op. cit., p. 42
20. M. Guerra (a cura di), *Bernardo Bertolucci. Il mistero del cinema*, La nave di Teseo, Milano 2021, p. 74
21. Ivi, p. 85
22. John Guare, "Il non conformista", in T. Lo Porto (a cura di), *Cinema la prima volta. Conversazioni sull'arte e la vita*, Minimum fax, Roma 2016, pp. 285-286
23. Riferimento al fax precedentemente citato presente in Archivio Bernardo Bertolucci, Corrispondenza mista; l'archiviazione, a cura di Fondazione Cineteca di Bologna, è ancora in corso quindi il riferimento archivistico è provvisorio; la citazione riprende la poesia *Assenza* di Attilio Bertolucci, cfr. Attilio Bertolucci, *Sirio. Poesie* (1929), op. cit.
24. Pierre Pitiot, "Le cinema est une raison de vivre", in P. Pitiot – J. C. Mirabella (a cura di), *Sur Bertolucci*, Climats, Castelnau-le-Lez, 1991, p. 68 [trad. it. P. Pitiot – J. C. Mirabella (a cura di), *Intervista a Bernardo Bertolucci*, Gremese, Roma 1999, p. 54]
25. *Ibidem*
26. Mario Canale, *Il trionfo dell'amore. Dalla collaborazione con Antonioni a Il trionfo dell'amore, il percorso artistico di Clare Peploe*, Archivio Luce, <https://www.archivioluce.com/clare-peploe/>, girata nel 2000 pubblicata il 25 giugno 2021 [ultima visualizzazione 1 giugno 2025]
27. Clare Peploe, *Passo a due su Novecento? I contadini, il sogno, il socialismo*, in F. Francione e P. Spila, a cura di, *Bernardo Bertolucci. La mia magnifica ossessione*, op. cit., p. 66
28. Mario Canale, *Il trionfo dell'amore. Dalla collaborazione con Antonioni a Il trionfo dell'amore, il percorso artistico di Clare Peploe*, op. cit.
29. Archivio Bernardo Bertolucci, *L'assedio "01_PR_001", "01_PR_002", "01_PR_003"*; l'archiviazione, a cura di Fondazione Cineteca di Bologna, è ancora in corso quindi il riferimento archivistico è provvisorio
30. Carlo Uglotti, "Schermo, schermo delle mie brame: l'esperienza cinefila di Attilio, Bernardo e Giuseppe Bertolucci", in *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, n. 26, 2024, pp. 169-181
31. Simonetta Fiori, "Bertolucci memories, viaggio nei cassetti di un Maestro", in *Il Venerdì di Repubblica*, 21 novembre 2019, https://www.repubblica.it/venerdi/2019/11/21/news/bertolucci_bernardo_archivio_claire_peploe_intervista-300799753/; anche in <https://bernardobertolucci.org/diary/ricordando-clare/> [ultime visualizzazioni 15 giugno 2025]
32. Bernardo Bertolucci, "Bernardo Bertolucci's Guilty Pleasures", in *Film Comment*, luglio-agosto 1996, ripubblicato in F. Francione – P. Spila (a cura di), *Bernardo Bertolucci. La mia magnifica ossessione*, op. cit., pp. 206-207
33. Tiziana Lo Porto, *Due registi in una casa*, <https://bernardobertolucci.org/diary/per-clare-e-bernardo/> [ultima visualizzazione 15 giugno 2025]; discorso scritto e letto da Tiziana Lo Porto per l'evento *Tra Baudelaire e Bertolucci*, durante il Festival *La Milanesiana*, Parma 3 agosto 2021



Locandina della mostra *La dolce vita*, Mole Antonelliana, 2010.
Courtesy Museo nazionale del cinema di Torino

La fotografia di scena storica nelle pratiche contemporanee:
collezionismo, archivio, esposizione

Stella Scabelli

«Prima d'entrare in un cinema ci si ferma, di solito, più o meno lungamente davanti alle fotografie esposte all'esterno o nell'atrio, e che riproducono le scene più suggestive del film annunziato»¹. Così prende avvio sul prestigioso periodico *Cinema* uno dei primi articoli dedicati alla fotografia di scena nel contesto italiano, nel quale P. Berne De Chavannes ne chiarisce le caratteristiche e le prassi negli anni Trenta. Decennio, questo, in cui la pratica conosceva una prima organizzazione e affermazione; l'autore, tuttavia, non esita a mettere in evidenza i limiti nell'attività dei professionisti sul set. Parallelamente, però, esalta il ruolo della fotografia di scena nell'esperienza spettatoriale, cogliendo la funzione di questi scatti nella frequentazione della sala. Così, l'articolo si conclude confermando la consapevolezza di quanto la serie fotografica possa plasmare gli immaginari del pubblico: «Le fotografie che non compariranno nel film, appariranno egualmente alle porte o negli atrii dei cinema e lo spettatore attenderà, invano, i passaggi suggestivi da esse annunciati [...]»². La fotografia di scena si situa infatti al contempo dentro e fuori dal testo filmico, nel «vestibolo»: è costituzionalmente parte degli «epitesti» genettiani, un tipo di prodotto paratestuale pensato per sedurre lo spettatore e invitarlo alla visione, che nell'ottica spaziale non è materialmente annesso all'opera³. L'esperienza dello scatto oscilla pertanto tra dipendenza e autonomia rispetto al film ed è in grado di informare e plasmare aspettative, ricordi e associazioni della platea o degli osservatori.

Con il termine *fotografia di scena* si includono gli scatti realizzati sul set a scopo innanzitutto promozionale, tra cui quelli collocati nell'universo diegetico, e quindi propriamente “di scena”, e quelli dedicati al dietro le quinte della produzione cinematografica, dunque “fuori scena” e “si gira”. Nel corso dei decenni, la serie fotografica ha trovato molteplici destinazioni: spiccano la pubblicazione nei periodici e la collocazione negli atri degli esercizi per il frequentatore della sala, in particolare nella declinazione della fotobusta. È allora lampante la dimensione di “trasferimento” del film che la pratica porta con sé, quella che Barbara Le Maître definisce la *délocalisation* insita nello scatto sul set⁴. La delocalizzazione è, secondo la studiosa francese, connaturata alla *fotografia di scena* e si manifesta in diversi modi: lo scatto trasporta il cinema in un altro dispositivo, ne può modificare l'inquadratura restituendo un nuovo *film* e, infine, conduce il cinema dalla sala ai tradizionali carta stampata e atrio dell'esercizio, fino ai nuovi luoghi in cui la contemporaneità investe lo scatto sul set storico⁵.

Mentre sono ancora in corso, nel contesto italiano, i tentativi di tracciare la storia della *fotografia di scena* nazionale, le immagini del set vengono coinvolte sempre più spesso in svariate operazioni riguardanti la memoria dell'universo cinematografico e non solo. Il saggio si propone di sondare le implicazioni contemporanee delle fotografie di scena storiche e il quadro caleidoscopico che manifestano.

Memoria e testimonianza: tra cinephemera e documento

La celebre formula barthesiana dell’“è stato” si applica allo scatto del set in modo inedito: il rapporto si situa a metà tra realtà e finzione perché la *fotografia di scena* si colloca tra il racconto della fase performativa e la narrazione di una storia finzionale⁶. Inoltre, in essa si può riconoscere sia la cronaca della lavorazione come veicolo promozionale sia la valenza di documentazione storica. Infine, la *fotografia* coglie anche un “è stato” peculiare: il film si può continuamente “rianimare” nella proiezione. Da queste prime considerazioni emerge uno scenario stratificato, all'interno del quale si rivelano poi impronte memoriali di diversa portata. Il carattere di testimonianza dello scatto sul set oscilla in effetti tra memoria privata e pubblica.

Innanzitutto, la *fotografia di scena* può rientrare nel patrimonio del collezionista in quanto serba il valore affettivo di un cimelio grazie a quella fluttuazione tra autonomia e dipendenza, alla sua sfera allusiva, che non a caso viene sempre rilevata nell'elaborazione teorica sulla pratica⁷. Si ricordino anche le riflessioni di Edgar Morin che individuava nello scatto del divo il suo “alter ego permanente”, identificando nelle fotografie il fulcro dei sistemi di culto degli ammiratori⁸. L'immagine del set e dei suoi protagonisti costituisce la risorsa fondamentale per conservare le tracce del film e per istituire un rapporto simulacrale con le star. Questa funzione viene espletata da oggetti fisici: stampe, fotobuste, ritagli da riviste, eccetera, offrono una dimensione tattile che la volatile proiezione nega, consentendo così il possesso materiale dell'effigie del divo o della traccia dell'opera cinematografica allo spettatore.

Le relazioni dei collezionisti con gli scatti sono parte di “routine emozionali” secondo Mariapia Comand. La studiosa rintraccia nelle pratiche delle spettatrici degli anni tra le due guerre la crucialità della conservazione di *memorabilia*, i quali mediavano le forme del *fandom* anche attraverso processi affettivi e identitari⁹. Nel solco della New Cinema History, i recenti studi sui *cinephemera* estendono le esplorazioni sulla paratestualità per prendere in considerazione l'oggetto fisico e le dinamiche, sia intime sia sociali, che coinvolgono l'esperienza cinematografica nel suo insieme¹⁰. I prodotti effimeri e collezionabili svolgono a ben vedere funzioni di negoziazione diversificate nel tempo rispetto alle logiche della fruizione e della circolazione degli immaginari cinematografici¹¹. In questa prospettiva, bisogna inserire nel novero anche le fotografie di scena, le quali possono fungere da *memorabilia* per il collezionista con la loro portata evocativa e tramite la loro condizione tattile, che la proiezione esclude.

L'oggetto invecchiato racchiude poi in ambito contemporaneo componenti emozionali in un certo senso potenziate, si pensi al dibattito sulle forme di pervasività nella contemporaneità della forma della “nostalgia”: la celebrazione della cultura pop del passato domina i nostri decenni con quella duplice articolazione di fervore individuale e partecipazione collettiva¹². Emiliano Morreale esplora la formazione di una “nostalgia mediale e di massa” nel suo saggio sui meccanismi del *vintage* connessi alla storia del cinema italiano¹³. Lo studioso restituisce allora il quadro visivo di questa dimensione nella vita quotidiana:

Se immediatamente ripensiamo a un periodo, diciamo, ‘anni Settanta’ o ‘anni Ottanta’, davanti alla continua riproposta delle immagini (e in parte delle musiche) di quei periodi, forse prima ancora che una serie di eventi o di personaggi, viene in mente la grana, la pasta, la materia di cui sono fatte le loro immagini: la pellicola in bianco e nero per gli anni cinquanta e sessanta, il super 8 a colori per i primi Sessanta e per i Settanta, il video a mediocre definizione degli anni ottanta – e insieme a tutto questo una distesa di merci prima che di eventi: automobili, abiti, manifesti cinematografici...¹⁴

L’apparato nostalgico attraversa gli immaginari tramite il sistema mediale e i prodotti di consumo, nella relazione intima tra merci, reperti memoriali, tra cui i *cinephemera*, e repertorio affettivo costruito dai media. Risulta allora interessante recuperare le intuizioni di Christian Metz che illuminano le affinità della fotografia con i riti funebri: in una prospettiva freudiana, lo studioso constata un compromesso tra conservazione e morte nelle fotografie dei defunti, ma più in generale in qualsiasi scatto¹⁵. Secondo Metz, l’idea freudiana di feticcio, intesa come sostituzione di un’assenza con una presenza metaforica e metonimica, è applicabile in maniera più pertinente alla fotografia che al cinema: nella prima il fuoricampo resta impercettibile in quanto non potrà mai animarsi, resta un’allusione ipnotica e affascinante, il *punctum barthesiano*¹⁶. Si pensi allora alla fotografia di scena: essa è addirittura rappresentazione della rappresentazione, feticcio di un mondo irreale al contempo scomparso e lontano nel tempo ma anche potenzialmente fruibile, seppure nell’effimera proiezione. Lo scatto sul set è un compromesso tra l’irraggiungibilità del film e la possibilità di custodirlo nell’affezione all’oggetto evocativo.

La conservazione e collezione di fotografie di scena, e talvolta la sua riformulazione da parte del tessuto spettoriale in *scrapbooks* o diversi oggetti costruiti attraverso procedure di montaggio, collage o altro, sono frutto di una specifica scelta: l’intento è quello di realizzare un repertorio selezionato del film e dell’esperienza cinefila¹⁷. Secondo la lettura di Siegfried Kracauer, la memoria costituisce un percorso opposto rispetto a quello della fotografia: da un lato, l’immagine-ricordo si sostanzia attraverso processi di esclusione, aggiunta, deformazione; dall’altro, la componente casuale degli scatti non coglie l’essenziale ma restituisce “rifiuti” di realtà¹⁸. Il cacciatore

di cimeli non può percepire i suoi *memorabilia* come rifiuti: essi rimandano infatti alle stesse operazioni di arbitrarietà e manipolazione di un ricordo personale carico di calore affettivo.

Infine, la fotografia di scena non risponde soltanto a un legame di natura privata con la memoria, ma partecipa anche a una funzione collettiva: “monumento” comunitario e vera e propria testimonianza storica. Innanzitutto, da un lato, nella sua declinazione propriamente di scena, permette la comparazione di immagini, seppure di natura diversa, e dunque l’indagine su differenze e similitudini. Dall’altro, lo scatto di set può rappresentare un’autentica documentazione della lavorazione, dei processi creativi, dei luoghi, dei mezzi, delle dinamiche produttive e finanche di consuetudini sociali ampiamente intese. L’intreccio tra fotografia di scena e storia coinvolge allora diversi regimi: lo scatto è testimonianza delle immagini del film, ma anche della sua produzione, promozione e fruizione pensate come eventi sociali; è parte della documentazione di un periodo storico e delle sue dinamiche socioculturali; è un oggetto di storia da interrogare anche attraverso una varietà di altre fonti.

I luoghi contemporanei di fruizione

In aggiunta agli scrigni dei collezionisti, diverse istituzioni si incaricano oggi di conservare gli scatti sul set del passato. Questi enti, oltre a tenere traccia dei percorsi storici di circolazione degli oggetti, ne fanno emergere anche nuovi impieghi. Infatti, non solo permettono l’accesso alle fonti ai ricercatori, ma focalizzano la loro attività anche sulla valorizzazione delle fotografie nel contesto espositivo. Barbara Le Maître sostiene che le immagini fotografiche preservino una sostanziale dipendenza dal film nel perimetro della loro propagazione iniziale, quando rientrano nei prodotti promozionali, mentre raggiungano una cruciale emancipazione nell’approdo in nuovi contesti, quali le gallerie e le sale museali, dove le fotografie di scena trasportano soltanto altre virgolette *quelque chose du film*¹⁹.

Negli ultimi decenni, numerose mostre hanno coinvolto la fotografia di scena ed è impossibile in questa sede offrirne un quadro esaustivo. Risulta tuttavia proficuo distinguere alcune tipologie dominanti. Lo scatto sul set viene sfruttato nell’esposizione su un periodo cinematografico o su determinate



Installation view della mostra *Blow-up Antonionis Filmklassiker und die Fotografie* all'Albertina
Museum di Vienna, 10 maggio-24 agosto 2014. Foto Cristian Watcher. Courtesy Albertina Museum

tematiche chiave nell'ambito filmico, come *Gli anni della Dolce Vita* presso la Mole Antonelliana, realizzata nel 2010 dal Museo nazionale del cinema di Torino²⁰. L'iniziativa impiegava la fotografia come strumento determinante per raccontare le atmosfere del cinema e del mondo dello spettacolo di quegli anni. L'immagine di scena viene ancora più spesso interpellata nel contesto della mostra incentrata su un singolo film: è il caso della strutturata proposta di *Blow-Up. Antonioni's Classic Film and Photography* (2014) all'Albertina Museum di Vienna²¹. Molti casi negli ultimi anni riguardano esposizioni dedicate a un regista: ad esempio, un evento alla Cinémathèque Française tracciava, anche attraverso gli scatti, un legame tra Federico Fellini e Pablo Picasso²². In questo filone rientrano anche gli importanti musei che celebrano un autore. Si pensi all'apertura nel 2021 del Fellini Museum di Rimini, con un'articolazione diffusa nella città ed esposizioni permanenti dedicate alla fotografia, tra cui si ricorda quella dei fuori scena di Patrizia Mannajuolo a Palazzo Fulgor²³. Ancora, si può fare riferimento all'inaugurazione nel 2024 dello Spazio Antonioni presso Palazzo Massari di Ferrara con i preziosi e variegati materiali dell'Archivio Michelangelo Antonioni²⁴. L'opera fotografica di scena può poi rispondere alle esigenze di una rassegna espositiva consacrata a una singola attrice o a un singolo attore: *La dolce Vitti* nel 2018 includeva un ampio apparato di fonti per raccontare la carriera di Monica Vitti, mentre nel 2008 a Roma è stata allestita una mostra di sola fotografia di scena dedicata ad Anna Magnani, con immagini realizzate da grandi protagonisti degli anni Cinquanta e Sessanta²⁵. L'allestimento di fotografie del set viene concepito anche come una narrazione storico-culturale: il progetto curato da Elisabetta Bruscolini nel 2000 si concentrava sulla città di Roma e sulla sua storia attraverso il cinema e lo scatto del set²⁶. In tutte queste occasioni la fotografia di scena si configura primariamente come risorsa per approfondire altro, come il cinema o la città di Roma, ed è per lo più integrata all'interno di un repertorio multiforme di documenti. Alcune esposizioni si sono tuttavia concentrate specificatamente sullo scatto, in particolare sul lavoro di professionisti decisivi. È il caso dell'attività esemplare di Antonio Maraldi presso il Centro Cinema Città di Cesena che, oltre alla promozione di concorsi e mostre per esponenti contemporanei, ha saputo organizzare in continuità esposizioni e cataloghi sui professionisti della storia della fotografia di scena, incentivando la valorizzazione della pratica²⁷.

Uno sguardo alle influenze e contaminazioni dello scatto sul set rintraccia legami pervasivi con le culture visuali delle arti contemporanee. Elio Grazioli individua una connessione tra l'esercizio artistico contemporaneo e la decostruzione propria della fotografia di scena, in particolare di quella di set e della sua commistione tra spazio diegetico e territorio tabù della troupe: rinviene rimandi reciproci che si manifestano nel lavoro sui cliché, sul rapporto tra finzione e costruzione, sull'elemento surreale²⁸. A questo proposito, si possono osservare alcune proposte significative nelle arti visive del Novecento e degli ultimi anni²⁹. Gli *Untitled Film Stills* (1978) di Cindy Sherman, giocano sugli stereotipi divistici osservando la fotografa mentre interpreta protagoniste di film mai realizzati. Le immagini fotografiche di Jeff Wall vengono costruite sulla messa in scena e sono permeate dall'allusione al cinema. Gli scatti ricchi di potenziali narrazioni di Gregory Crewdson attraversano il set e il mondo cinematografico. In questa rete di stimoli e immaginari, Grazioli rintraccia la ragione dello sfruttamento crescente della fotografia di scena in mostre e musei³⁰.

Il ruolo dello scatto di scena nel quadro degli eventi espositivi chiama poi in causa il fenomeno del "cinema esposto", collocato nell'ambito della più vasta "rilocazione" che investe il panorama attuale. Francesco Casetti sottolinea in questo scenario la migrazione della "forma di esperienza" del cinema, evidenziando il permanere di questo aspetto in rottura con il device³¹.

Eppure, osservare la fotografia di scena nella sala museale determina in un certo senso anche una negazione della stessa esperienza di visione del film: manca l'allusione alla sala buia, la passività spettatoriale, e soprattutto le immagini in movimento su uno schermo. Tuttavia, Casetti si rifà innanzitutto ai concetti di "deterritorializzazione" e "riterritorializzazione", proposti da Gilles Deleuze e Félix Guattari, che possono essere riscontrati nell'evocazione allusiva dello scatto di scena³². Entra in gioco l'"idea di cinema", un modello permeabile: scrutando l'immagine del set il visitatore riconosce qualcosa delle logiche della sperimentazione del film, pur destrutturate e ristrutturate³³. L'oscillazione costituzionale della fotografia di scena sembra allora aderire perfettamente a un paradigma rizomatico com'è quello del cinema e del contesto espositivo contemporaneo: la sua ambiguità le permette di collocarsi in maniera privilegiata in un territorio aperto e plurale.



Installation view della mostra *Blow-up Antonionis Filmklassiker und die Fotografie* all'Albertina Museum di Vienna, 10 maggio-24 agosto 2014. Foto Cristian Watcher. Courtesy Albertina Museum



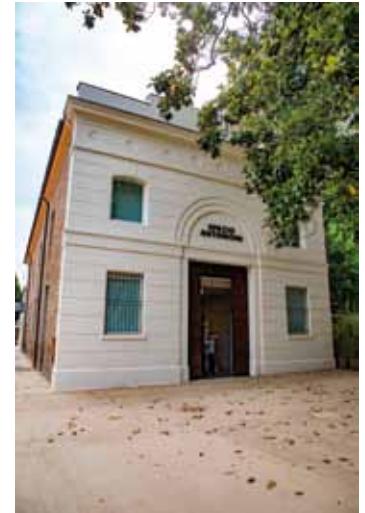
Installation view della mostra *Blow-up Antonionis Filmklassiker und die Fotografie* all'Albertina Museum di Vienna, 10 maggio-24 agosto 2014. Foto Cristian Watcher. Courtesy Albertina Museum



Installation view della mostra *Blow-up Antonioni's Filmklassiker und die Fotografie* all'Albertina Museum di Vienna, 10 maggio-24 agosto 2014. Foto Cristian Watcher. Courtesy Albertina Museum

Peraltro, Casetti scorge nella “reliquia” un elemento chiave della rilocazione: «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»³⁴. Lo scatto di scena risponde alla descrizione nella sua presenza-assenza e nella sua materialità in cui si può concretizzare l’affezione feticista dello spettatore terminata la visione.

Il fenomeno contemporaneo del cinema esposto è articolato e molteplice, diversi studiosi hanno riflettuto sui suoi processi e tentato una parziale codificazione. Non è questa la sede per approfondire le complesse e numerose questioni che il dibattito solleva, ma risulta pertinente ai fini di quest’analisi riprenderne le ultime formulazioni. Francesco Federici propone, al termine dell’indagine sul campo e sulla questione terminologica, la locuzione «forme cinematografico-artistiche contemporanee»³⁵. La determinazione congiunge dispositivi diversi raccolti negli stessi spazi espositivi: è chiaro che la fotografia di scena si inserisce in questo fenomeno accanto a una molteplicità di altri e differenti strumenti, media e opere. Luc Vancheri avanza da parte sua la nozione di “cinema contemporaneo” che, rifacendosi al regime contemporaneo dell’arte di Jacques Rancière, include le diverse forme del cinema odierno e scavalca le rigide distinzioni a partire dal dispositivo³⁶.



Lo Spazio Antonioni, Ferrara. Courtesy Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, foto Andrea Forlani



Allestimento dello Spazio Antonioni, Ferrara, 2024. Courtesy Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara. Foto Andrea Forlani

Adottando inoltre il concetto di “photofilmic culture” ipotizzata da Ágnes Pethő si può evidenziare che la contemporaneità si traduce in opere e momenti di fruizione in cui film, video, fotografia, pittura convergono in uno status ambiguo³⁷. Pertanto, la fotografia di scena, costituendo la reliquia, la traccia, il simulacro del film, offre l’esperienza cinematografica in un assetto flessibile e plurimo nei nuovi scenari. Inoltre, le iniziative coinvolgono primariamente il patrimonio storico, ponendo in dialogo poetiche cinematografiche, tensioni nostalgiche e operazioni storiografiche.

Il punto di vista può inoltre essere invertito: nella prospettiva della museologia, Claire Bishop identifica un nuovo approccio al documento. Il polo contemporaneo si distingue dal postmoderno in quanto vera e propria costellazione di opere, all’interno della quale non viene assegnata la priorità a un oggetto o a un medium, ma gli elementi esposti completano un «archivio di beni comuni», un repertorio complessivo che è costruttore di senso collettivamente³⁸. Emerge allora il ruolo dell’archivio, che riguarda intimamente anche le fotografie di scena, di fronte alle quali il visitatore si trova in una posizione affine al ricercatore davanti alle collezioni di un fondo. Il polo conservativo di fotografia agisce come un «ecosystem» (ecosistema) per Elizabeth Edwards: un agente discorsivo attivo al pari dei documenti stessi³⁹. Gli enti indirizzano, selezionano, connettono i significati degli scatti di scena anche nella trasmigrazione nella mostra. Parallelamente, la sala espositiva costruisce a sua volta un archivio inedito, illuminando il ruolo documentale dei differenti artefatti e il rapporto che intrattengono tra loro.

Queste traiettorie contemporanee di rielaborazione e riflessione culturale si ricollegano infine anche alle pratiche di *film-induced tourism*, in cui gli scatti accompagnano specifiche riattivazioni della fruizione filmica⁴⁰. Le immagini di scena possono infatti costituire uno strumento eccezionale per mappare le *location* di un film e osservare gli ambienti naturali e antropici in cui si collocano⁴¹. La fotografia di scena, allora, nel suo tentativo di inventariare sia i tragitti della produzione sia i luoghi del processo creativo, può essere intesa come la cronaca del viaggio del set.

In tutte queste occasioni di trasmigrazione del cinema mutano le percezioni e gli atti del fruitore, che da spettatore diventa visitatore. Nella contemplazione della reliquia filmica permane una forma della sperimentazione spettoriale, ma, come ricorda Dominique Païni, nel



Allestimento dello Spazio Antonioni, Ferrara, 2024. Courtesy Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara. Foto Andrea Forlani

cinema installato nello spazio si può scorgere il ritorno del *flâneur*: l'utente non si trova nella passività spettoriale della sala e può in qualche modo costruire il proprio individuale itinerario⁴². Con lo scatto di scena il processo di trasformazione della ricezione è duplice, perché la fotografia già sfuggiva all'«oubli incessant» (oblio incessante) del film grazie alla sua fissità⁴³. Il *flâneur* vaga tra gli elementi dell'archivio, i quali rappresentano per lui insieme cimeli del film, documenti storici, opere autonome e frammenti del dispositivo conservativo. In questo senso, il visitatore condivide con il collezionista la prassi attiva di scelta e manipolazione visiva del percorso.

In conclusione, la serie di scena, la collezione e l'installazione sono accomunate da 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 reinventarsi. La fotografia di scena storica collocata in contesti contemporanei, nella sua ambiguità costitutiva, gioca così un'eccezionale funzione di collegamento del cinema alle pratiche collezioniste, archivistiche, espositive, promozionali e cineturistiche: la delocalizzazione propone il viaggio del cinema in nuovi luoghi e in nuove modalità di accesso, in cui il fruitore può selezionare, orientare e plasmare l'immaginario filmico.

La fotografia di scena ha finalmente, negli ultimi anni, raccolto le prime attenzioni degli studi, indagini che cercano sia di inquadrarne la storia, sia di collocarla in un orizzonte teorico. Al contempo però lo scatto sul set è sempre più implicato nelle questioni contemporanee che riguardano il cinema, l'esperienza cinematografica, i progetti espositivi, la conservazione, lo studio e la valorizzazione del patrimonio connesso. A ben vedere i due approcci all'oggetto sono fortemente correlati, per prassi e fonti: così, i due versanti possono alimentarsi reciprocamente e consentire una maggiore conoscenza e visibilità di una pratica rimasta troppo a lungo ai margini. Il successo della fotografia di scena negli eventi contemporanei destinati al grande pubblico è l'occasione per concretizzare una maggiore consapevolezza dell'oggetto, perché, come già sottolineava P. Berne De Chavannes alla metà degli anni Trenta: «Ad eccezione dei conoscitori, tutti credono, in genere, che si tratti di semplici ingrandimenti di visioni tolte dal film, se pure ci si sia mai posta una domanda del genere»⁴⁴.

1. P. Berne De Chavannes, "Il fotografo di scena", in *Cinema* n. 4, 25 agosto 1936, p. 158
2. *Ibidem*
3. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987 [trad. it.: *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 3-16, pp. 337-339]
4. Barbara Le Maître, "Le photographe du film, une histoire de décentrement", in L. Creton – M. Palmer – J. Sarrazac (a cura di), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Penser la généalogie*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris 2005, pp. 137-138
5. *Ibidem*
6. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Éditions du Seuil, Paris 1980 [trad. it.: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, pp. 77-79]
7. Tra i vari riferimenti che si possono menzionare, si propone il più recente: i curatori di un numero monografico dedicato alla fotografia di cinema della rivista *Photographica* sintetizzano l'oggetto attraverso una condizione paradossale: cfr. Éléonore Challine, Christophe Gauthier, Priska Morrissey, Paul-Louis Roubert, Dimitri Vezyroglo, "Introduction. Le cinéma par ses photographies", in *Photographica* n. 7, 2023, pp. 11-14
8. Edgar Morin, *Les stars*, Éditions du Seuil, Paris 1957 [trad. it.: *I divi*, Garzanti, Milano 1977, p. 88]
9. Mariapia Comand, *Erlebnis via ephemera. Le spettatrici italiane nel periodo interbellico attraverso testi terziari e scritture secondarie*, in M. Comand – A. Mariani (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 40-59 (citazione p. 50)
10. Si veda: M. Comand – A. Mariani (a cura di), *Ephemera*, op. cit.; Mariapia Comand, Andrea Mariani, *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Meltemi, Milano 2019; M. Comand – S. Martin – F. Vitella (a cura di), *Cinephemera. Materiali effimeri per lo studio del cinema italiano tra gli anni Trenta e Sessanta*, *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 26, 2024
11. Mariapia Comand, Sara Martin e Federico Vitella, "Cinephemera. Materiali effimeri per lo studio del cinema italiano tra gli anni Trenta e Sessanta", in Id. (a cura di), *Cinephemera. Materiali effimeri per lo studio del cinema italiano tra gli anni Trenta e Sessanta*, op. cit., p. 2
12. Tra le riflessioni sul tema si può menzionare: Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber & Faber, London 2011 [trad. it.: *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Minimum fax, Roma 2022]
13. Emiliano Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009, p. 5
14. *Ivi*, pp. 5-6
15. Christian Metz, "Photography and fetish", in *October* vol. 34, autunno 1985, p. 85
16. *Ivi*, pp. 86-87
17. Si rimanda in particolare alle riflessioni sugli *scrapbooks* contenute in: Mariapia Comand, *Erlebnis via ephemera*, op. cit., pp. 43-55
18. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963 [trad. it.: *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, p. 115]
19. Barbara Le Maître, "Le photographe du film, une histoire de décentrement", op. cit., p. 139
20. La mostra si è tenuta alla Mole Antonelliana di Torino (Museo nazionale

del cinema) nel 2010. Museo nazionale del cinema Torino, *Gli anni della Dolce Vita*, <https://www.museocinema.it/it/mostre/gli-anni-della-dolce-vita> [consultato il 28/02/2025]

21. *Blow-Up: Antonioni's classic film and photography*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2014) a cura di Klaus Albrecht Schröder e Walter Moser, Hatje Cantz, Ostfildern 2014. La mostra, oltre alla sede all'Albertina Museum (2014) ha toccato anche altre tappe europee: Winterthur (Fotomuseum, 2014) e Berlino (C/O, 2015): Albertina, *Blow-Up Antonioni's classic film and photography*, <https://www.albertina.at/en/exhibitions/blow-up/>; Fotomuseum Winterthur *Blow-up – Antonioni's Film Classic and Photography*, <https://www.fotomuseum.ch/en/exhibitions-post/blow-up-antonionis-filmklassiker-und-die-fotografie/>; C/O Berlin, *Blow-Up Antonioni's classic film and photography*, <https://www.co-berlin.org/en/program/exhibitions/blow> [consultato il 28/02/2025]

22. Già elaborata nel 2017 al Museo Picasso di Malaga, l'esposizione del 2019 *Quand Fellini rêvait de Picasso* proponeva ai visitatori tutta una serie di documenti, tra cui scatti di scena. *Quand Fellini rêvait de Picasso*, catalogo della mostra (Parigi, Cinémathèque française, 2019) a cura di Norcia Audrey, Editions de la Rmn-GP, Paris 2019

23. Cfr. Fellini Museum, <https://fellinimuseum.it> [consultato il 28/02/2025]. Gli scatti di Patrizia Mannajuolo sui set degli anni Settanta e Ottanta sono raccolti in: A. M. Voltan (a cura di), *Federico Fellini. L'occhio di Patrizia Mannajuolo*, fotografie di Patrizia Mannajuolo, Arte'm, Napoli 2020

24. Cfr. Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, *Spazio Antonioni*, <https://artemoderna.comune.fe.it/1959/>

spazio-antonioni [consultato il 28 febbraio 2025]

25. *La dolce Vitti*, catalogo della mostra (Roma, Teatro dei Dioscuri al Quirinale, 2018) a cura di Nevio De Pascalis, Marco Dionisi, Stefano Stefanutto Rosa, Sabinae, Roma, 2018; *15 fotografi per Anna Magnani*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Valentini, 2008) a cura di Sergio Toffetti, Fondazione Centro sperimentale di cinematografia, Roma 2008. Nello stesso anno si è tenuta un'altra mostra dedicata a Magnani, *Bellissima e Mamma Roma. Due film per Anna Magnani* al Palazzo del Cinema del Lido di Venezia, in collaborazione con il Centro Cinema Città di Cesena, composta da fotografie di scena di Paul Ronald e Dino Cavicchioli

26. *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, catalogo della mostra (Museo di Roma in Trastevere, Roma 2000) a cura di Elisabetta Bruscolini, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2000

27. Per quanto riguarda la fotografia storica: cataloghi collezione *CliCiak: Fotografi di scena del cinema italiano*, a cura di Antonio Maraldi, Il ponte vecchio, Cesena 1994-2013. Per quanto riguarda i concorsi contemporanei: *CliCiak [Scatti di cinema dal 2017]. Concorso nazionale per fotografi di scena*, a cura di Antonio Maraldi, Il ponte vecchio/Stampare/Cineteca di Bologna, Cesena/Carlo di Cesena/Bologna 2004-2019

28. Cfr. Elio Grazioli, "I generi fotografici tra realtà e finzione", in G. De Luna – G. D'Autilia – L. Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento: le fotografie e la storia II. La società in posa*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 276-288

29. 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

30. Cfr. Elio Grazioli, "I generi fotografici tra realtà e finzione", *op. cit.*, pp. 276-288

31. Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, p. 18.

32. *Ivi*, p. 52

33. *Ivi*, p. 59

34. *Ivi*, pp. 100-101

35. Francesco Federici, *Cinema esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, Udine, Forum 2017, pp. 56-58

36. Cfr. Luc Vanheren, *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, Aléas, Lyon 2009

37. Ágnes Pethő, *Figurations of the Photofilmic: Stillness versus Motion – Stillness in Motion*, in B. Cohen, A. Streitberger (a cura di), *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*, Leuven University Press, Leuven 2016, p. 235

38. Claire Bishop, *Radical museology, or, what's "contemporary" in museums of contemporary art?*, Koenig, London 2013 [trad. it.: *Museologia radicale*, ovvero, *Cos'è contemporaneo nei musei di arte contemporanea?*, Johan & Levi, Monza 2017, pp. 44-68]

39. Elizabeth Edwards, "Photographs: Material Form and the Dynamic Archive", in C. Caraffa (a cura di), *Photo archives and the photographic memory of art history*, Deutscher Kunstverlag, Monaco 2011 («ecosystem»: p. 49)

40. Cfr. Giulia Lavarone, *Cinema, media e turismo. Esperienze e prospettive teoriche del film-induced tourism*, Padova University Press, Padova 2016



Si ringraziano:

Albertina Museum, Archivio Elisabetta Catalano, Archivio Luisa Di Gaetano, Biblioteca nazionale di Roma, Archivio Fotografico ICPI/MuCIV, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma, Centro cinema città di Cesena, Cineteca Lucana, Fondazione Cineteca di Bologna, Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese, Fondazione Bernardo Bertolucci, Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, Museo delle Civiltà, Museo nazionale del cinema di Torino, Spazio Antonioni di Ferrara, Alessandro Saggioro, Antonio Maraldi, Damiano Garofalo, Elena Correra, Eugenio Imbriani, Federica e Filippo Gamberini, Gaetano Martino, Ilaria Schiaffini, Leandro Ventura, Luca Bandirali, Massimo Cutrupi, Paolo Pisanelli, Patrizia Orsatti, Pietro Masciullo, Stefania Baldinotti, Stefania Virone Vittor, Vincenzo Santoro



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI INVESTIMENTI



**Ministero
dell'Università
e della Ricerca**



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



M L A C

Museo Laboratorio
di Arte Contemporanea



Le fotografie e il cinema nell'Italia del dopoguerra
a cura di Irene Caravita e Raffaella Perna

postmedia books 2025

208 pp. 104 ill.

isbn 9788874904402

Finito di stampare nel mese di dicembre 2025
presso *Universal*, Rende

tutti i diritti riservati / all rights reserved

È vietata la riproduzione non autorizzata
con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia
o qualsiasi forma di archiviazione digitale.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced
or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical,
without permission in writing from the Publisher.

Postmedia Srl
www.postmediabooks.it