

**CMC**  
CENTRO CULTURALE DI MILANO

**Il reale in figura.  
Immagini di un dramma americano, 1935/40**

intervengono

**Giovanni Chiaramonte**  
fotografo

**Giovanni Canova**  
Docente di storia del cinema dello Iulm e direttore della rivista cinematografica "Duel"

Milano  
**04/12/2000**

©**CMC**  
**CENTRO CULTURALE DI MILANO**  
Via Zebedia, 2 20123 Milano  
tel. 0286455162-68 fax 0286455169  
[www.cmc.milano.it](http://www.cmc.milano.it)

## **“IL REALE IN FIGURA. IMMAGINI DI UN DRAMMA AMERICANO, 1935/40”**

### **CAMILLO FORNASIERI:**

La mostra fotografica che si inaugura questa sera si è potuta realizzare con varie collaborazioni di cui vorrei fare breve menzione. Un cordialissimo ringraziamento alla Provincia di Milano e alla Banca Advantage. E' abbastanza insolito riproporre delle immagini di un certo periodo storico, ma in queste immagini che stasera esponiamo c'è un segreto, ci sono alcuni segreti a cui si collegano poi moltissime delle immaginazioni e delle intuizioni della fotografia e del linguaggio del cinema che sono venute poi a conoscersi a vicenda. Queste immagini, come anche alcuni giornali hanno rievocato proprio in questi giorni, sono legate a un momento difficile della nazione americana, immediatamente dopo la depressione. Questi fotografi furono inviati dal governo americano per raccontare e per descrivere che tipo di realtà, le città, le campagne, la gente in America stava vivendo in quegli anni. Dunque la fotografia, insieme agli scrittori erano al servizio di un intento sociale, statistico, esplorativo. E' nato questo lavoro che, descrivendo la realtà, ci ha mostrato un modo di guardarla che non è semplicemente un calcolo, una descrizione asettica fine a se stessa, ma si può descrivere la realtà partecipandovi con passione, con lealtà e anche soffermandosi, credo, su alcuni particolari che hanno colpito queste persone, i fotografi. Abbiamo voluto intitolare la mostra "Il reale in figura". Nasce forse in questi anni una nuova possibilità di attenzione alla realtà. Ma vorrei dare subito la parola al curatore della mostra, che ci ha proposto questo lavoro, che ha fatto sì che queste fotografie arrivassero, circa una metà dalla Library of Congress d'America e l'altra metà dall'archivio CSAC di Parma che raccoglie moltissimi documenti: Giovanni Chiaramonte, fotografo di Milano di fama europea e internazionale con il quale abbiamo iniziato da alcuni anni la strada dell'interesse alla fotografia.

### **GIOVANNI CHIARAMONTE:**

L'atto che genera questa mostra, che poi è un atto primo perché poi ci sarà un atto secondo a cura di Elena Pontiggia che riguarderà la fotografia italiana della mia generazione, non è un atto di nostalgia, non è un atto che recupera un passato trascorso, ma parte dalla coscienza che ogni gesto umano è vero, cioè davvero contemporaneo. E' una valanga di immagini che hanno perso "coscientemente" il ruolo di attivare la coscienza personale. Già alla fine degli anni '60 in me, come in altri autori, le foto di questi autori sono state decisive. In quegli anni, la mia generazione - io ho 50 anni - l'Europa stava diventando un unico paese quasi come gli Stati Uniti d'America, c'era questa sorta quasi di osmosi del paesaggio interiore. Noi europei, noi italiani in particolare, eravamo come fuori dalla nostra storia, fuori dal nostro paese, non riuscivamo a trovare la chiave per vedere. Vi cito una frase che per me è stata molto importante: "Mondo è per l'uomo solo quella dimensione in cui noi ci facciamo un'immagine. Patria è quello spazio e quel tempo di cui noi abbiamo un'immagine cosciente". Ecco, nelle foto di Walker Evans e poi di Dorothea Lange, che proprio all'inizio degli anni '70 venne scoperta dalla nostra generazione, trovammo un modo, una via. Proprio perché in queste immagini in cui gli Stati Uniti d'America interrogarono se stessi, non a partire dalla loro proiezione di potenza, non a partire da tutte le mitologie della macchina, che avevano influenzato in modo così pesante anche i futuristi italiani, ma a partire dalle realtà del dramma di loro stessi. Gli USA in quegli anni riuscirono a comprendere che le ragioni dell'uomo sono quelle, da una parte, della solidarietà; dall'altra quelle dell'infinito, cioè di quell'apertura da parte della realtà che si profila come Mistero e che quindi ci costringe a metterci in cammino. Un'altra grande lezione di Dorothea Lange, come quella di Walker Evans, ma soprattutto quella di Dorothea Lange, è che l'uomo è davvero persona a partire da questo sguardo, dallo sguardo della "Migrant mother". Quello sguardo che permette a tutti di vivere nella consapevolezza che non è ciò che si ha la nostra identità, ma l'apertura con cui noi entriamo in rapporto con la realtà. Questa è un'opera decisiva. E c'è un altro nome che stasera voglio citare: Wim Wenders, il quale nei suoi film ritrova spesso queste immagini. Amo soprattutto la foto di Arthur Rothstein di un omino solo che, nel deserto americano, delinea dove avrebbe cercato e forse avrebbe trovato l'oro. E' il senso

dell'unità dell'Occidente. Queste foto davvero ci fanno comprendere quell'unità complessa e profonda che è l'Occidente, insieme Europa e America. Ci sono delle ultime immagini che abbiamo cercato lungamente e sono quelle di questa sezione, che dimostrano la straordinaria complessità di questo occhio, o di questi occhi. Partiti questi fotografi per documentare attraverso l'immagine, quindi per superare attraverso la creazione di un'immagine il dramma della povertà, questi fotografi si rendono conto che un nuovo e più profondo dramma era dentro l'Occidente, quello in cui siamo noi. E' il dramma della serialità, è il dramma di una realtà ridotta a un'immagine che non è più un'apertura reale, ma simulato ruolo. Con le quattro immagini di John Collier, in "Messico", "Texas" e "California", abbiamo la consapevolezza che lì, già negli anni '40, Collier vive un problema che oggi l'America condivide con l'Europa e con il resto del mondo occidentale: in quelle zone del New Mexico, le proiezioni dicono che tra breve è come se tornassero ad essere messicane, in quanto la maggioranza di popolazione tornerà ad essere di lingua spagnola. Ecco allora questo intreccio dell'Occidente, questo essere, questa terra che, appunto, si volge dove il sole tramonta, costantemente in cammino, costantemente costretta, dal destino che la chiama, a interrogarsi sulla sua forma, costretta a interrogarsi costantemente sul dramma dello sguardo.... Ecco, io cedo la parola a Gianni Canova....

### **CAMILLO FORNASIERI:**

Do la parola a Gianni Canova, che invito a salire, docente allo IULM di storia del cinema: chiediamo di collocare anche nell'oggi la problematica che nasce da queste immagini. Le immagini che ci circondano oggi sono dentro un modo di guardare, di vedere, di sentire che è forse cambiato... o forse la verità anche di quello che facciamo oggi sta in questi esperimenti... Ecco, vorremmo un po' toccare questi temi con lui, che è un grandissimo amante dell'arte dell'immagine e del cinema, nonché un grande studioso.

### **GIANNI CANOVA:**

Grazie. Non sono uno storico di fotografia, ma sono molto contento di essere qui e ringrazio gli amici del Centro Culturale che mi hanno invitato e Giovanni Chiaramonte, perché sento pulsare tanto cinema in queste immagini appese alle pareti. E' vero che, come accennava Chiaramonte prima, molte di queste fotografie ci parlano per la loro capacità che hanno di rivelare, dentro e dietro l'immagine, un frammento di autenticità che ci parla a distanza; ma è anche vero che queste immagini sono evocative di percorsi, di tracce, di sguardi, che vanno molto al di là. Io trovo qui dentro, in molte di queste visioni, i paesaggi, gli sguardi di John Ford di "Furore", ma ci trovo anche tanto cinema italiano, che è arrivato dopo, ma che inevitabilmente è stato segnato dalla conoscenza di questa modalità di organizzazione dello sguardo sul mondo. Mi ricordava prima Giovanni Chiaramonte, parlando delle immagini esposte in questa mostra, che proprio alcune di queste furono scelte per illustrare la prima edizione dell'antologia americana, pubblicata da Pavese e Vittorini, con un'indicazione molto precisa di collegamento fra una modalità dello sguardo, che è questa, e un immaginario collettivo e narrativo quale è quello straordinariamente sintetizzato in quell'antologia. Io vorrei invitarvi a fare un paio di riflessioni, osservando innanzi tutto l'immagine che giustamente è stata scelta sulla copertina dell'invito di questa manifestazione: questa straordinaria "madre emigrante" di Dorothea Lange che trovate esposta sulla vostra destra. Mi piacerebbe chiedervi - se riuscite a concentrarvi per un solo attimo su questa immagine - dove va il vostro sguardo, da che cosa è colpito in modo particolare, dove scivola l'occhio, qual è il vostro punto di vista. Perché molti, credo, risponderebbero: "Lo sguardo della madre" e indubbiamente quello sguardo è intenso, forte, va nel fuori campo verso un punto non precisato dell'orizzonte che sta di fronte alla "madre emigrante". Però io credo, per quanto mi riguarda - non so se anche voi condividete quest'esperienza - che c'è qualcos'altro che punge in questa immagine. Uso questo verbo non a caso, mutuandolo dalla celebre e geniale distinzione tra *studium* e *punctum*. "Lo *studium* e il *punctum* di ogni fotografia". C'è un *punctum*, qua dentro, che arriva diretto a qualcosa che va al di là dello sguardo, ed è quell'interstizio che sta fra la punta delle dita e la guancia della donna: quel toccare - non toccare - quel porgere il gesto in una modalità che dice esitazione, che

dice attesa, che dice disagio, apprensione, forse speranza, timore... Ecco, credo che nessun'attrice avrebbe potuto, per quanto studio avesse messo in una posa, realizzare una postura così. In questa fotografia.... Credo che un esempio del genere fosse persino più avanti del cinema o più dentro il cinema, che blocca l'inevitabile movimento che è la bellezza e la condanna del cinema. Un'immobilità che ci regala questa immagine che ci punge nel suo essere sottratta al flusso inevitabile del divenire. Io penso che sia questo che commuove nelle immagini dei fotografi che sono esposte questa sera, cioè la capacità di essere un diligente *studium* di una condizione storico-sociale determinata, uno *studium* diligente, commovente e toccante; ma poi anche una pungente ed inevitabile affermazione di qualcosa che va al di là del momento storico in cui sono state realizzate, e che ha a che fare col nostro modo di guardare e vedere immagini. E' vero, qui dentro c'è un mondo, c'è l'America della grande depressione e quella che è venuta subito dopo, però io credo che quello che a me resta (non so se Giovanni Chiaramonte su questo è d'accordo con me) non è tanto un oggetto visto, fotografato e documentato, ma è uno sguardo che dà forma a un mondo e ce lo trasmette nel momento in cui riesce a configurarlo in quanto forma, e allora, se andiamo a osservare insieme con una rapida panoramica le immagini esposte in queste pareti, mi colpisce il modo in cui alcuni temi iconografici siano ricorrenti, per esempio il tema del palo, e come questo elemento, direi del profilmico o ancora meglio, del pro-fotografico, del pre-fotografico, strutturi spesso la composizione della inquadratura. Mi viene da pensare a come queste immagini siano, nella loro immobilità fotografica, attraversate da un conflitto molto forte, che tende quasi allo spasimo, tra immobilità e movimento, tra elementi compositivi che sembrano quasi bloccati e paralizzati in se stessi e altri invece che sembrano spingere e premere per dare un'idea di illusione di qualcosa che si muove, pur stando dentro l'immobilità. E' straordinario pensare a quante immagini della nostra tradizione culturale e del nostro cinema venute dopo siano debitrice di questi modi di comporre, di dare forma ad un mondo: Antonioni, si ricordava prima Wenders, non possono non aver visto queste immagini; perfino direi, in alcune cose, David Lynch: guardate lo specchietto retrovisore e tirate fuori dalla vostra memoria visiva tutto quello che evoca in questo sguardo che puntando avanti vede dietro: pensate come Lynch abbia poi lavorato su questo tema, e sto mescolando volutamente fonti, sguardi, strumenti diversi, eterogenei perché poi la cosa straordinaria di immagini come queste è la capacità di dare segni anche in territori "altri", contaminando, sporcando, mescolando. Ritroviamo il realismo di queste immagini in "facitori" di immagini che sono lontanissimi dal realismo quali quelli che ho citato prima (Antonioni e Hitchcoc) e proprio in questo sta la grandezza, l'importanza e l'imprescindibilità di queste visioni: il loro saper essere seme, segno. Questo produce, ramifica e fruttifica e va. Credo che se una lezione possiamo trarre da queste immagini, oltre all'emozione che ci danno quando ci puntano, essa sia la straordinaria irripetibilità che ha lo sguardo ogni volta che riesce a dare forma al mondo e astrarre la perfezione e l'armonia di un'inquadratura dal caos che incorre nelle cose e nella vita quotidiana con cui tutti i giorni dobbiamo fare i conti.

.