

Barbara Grespi (Università di Bergamo – Balthazar)

Cinema fotografato.

Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano

Molte correnti della storia del cinema potrebbero essere ridefinite in modo significativo a partire dai loro rapporti con la fotografia. Le parabole dei due media si intrecciano spesso nel corso del Novecento e talora proprio la loro convergenza è alla base delle estetiche più innovative. È il caso del neorealismo italiano, maturato all'interno di quell'ampio processo di legittimazione estetica del documento foto-cinematografico che si compie nel corso degli anni Quaranta. In questo decennio, i tragitti delle due arti si intersecano a più livelli, e in un gioco di reciproche influenze. Da un lato l'affermazione internazionale del fotogiornalismo costituisce la premessa fondamentale per lo sviluppo di un cinema della realtà, dall'altro le fotografie di reportage si presentano sui rotocalchi in forme sempre più cinematografiche, impaginate in serie e associate spesso secondo logiche di montaggio. All'interno dell'universo cinematografico, inoltre, la fotografia penetra per la prima volta in modo massiccio: mentre il fotografo di scena diventa a tutti gli effetti parte della troupe, sviluppando per lo più uno stile autonomo nei confronti delle scelte di regia, il direttore della fotografia è sempre meno un professionista del mondo del cinema che impara a tradurre le proprie competenze fotografiche nel linguaggio dell'immagine in movimento e sempre più un fotografo *tout court* che sperimenta sul film il proprio modo di trattare l'immagine fissa. In questi anni, dunque, il filmico e il fotografico, guardando reciprocamente l'uno all'altro, mettono in questione le proprie basi espressive, con il risultato di un radicale rinnovamento dello sguardo.

Il cinema guarda la fotografia

André Bazin scriveva che nel neorealismo lo sguardo si sveste dei propri condizionamenti culturali e si addossa senza filtri alla realtà. Il che è senz'altro vero se si pensa ai noti filtri della retorica di regime. È anche

vero però che contemporaneamente nuovi «filtri» si interpongono: a metà degli anni Trenta il fotogiornalismo internazionale, e soprattutto americano, inaugura un repertorio di immagini della marginalità e dell'abbandono che costituiscono, se non un modello, una lezione di sguardo per i registi neorealisti, attirati dall'immediatezza del gesto documentario, a cui i rotocalchi stranieri davano grande rilievo¹.

L'influsso americano è contrassegnato da alcune tappe essenziali, che qui mi limito a riassumere²: il modello documentaristico della Farm Security Administration viene «tradotto» e adattato al contesto nazionale da una figura chiave nella mediazione fra cinema e fotografia, Federico Patellani, fotoreporter di «Tempo» (1939-1943) e membro di «Corrente», il gruppo milanese di artisti e scrittori a cui appartenevano anche Alberto Lattuada e Mario Soldati³. Nel rotocalco «Tempo» – il cui progetto editoriale è esplicitamente ricalcato su quello di «Life» – le formule americane del fotogiornalismo vengono applicate a soggetti italiani che anticipano con grande precisione quelli neorealisti, producendo un materiale visivo in sé già ibrido. Il cinema ne trarrà un immaginario al confine fra le due culture, reinterpretando ad esempio il topos dell'arrivo, tipico del cinema di Lattuada (*Il bandito*, 1946, *Senza pietà*, 1948), quello della strada nel nulla, presente in Visconti (*Ossessione*, 1943), o quello dell'infanzia «impri-gionata» nella povertà, tipico di De Sica (*Sciuscià*, 1946), che in *Miracolo a Milano* (1951) mette in scena persino un surreale *Dust Bowl* padano. Più in generale lo schema visivo attraverso cui si saldano figura e sfondo, corpi drammatici e contesti sociali, sembra desunto da una certa linea della fotografia sociale americana, che tratta il documento in chiave monumentale (anche in virtù di alcune scelte tecniche, come l'uso di grandi lastre che richiedono la messa in posa, riallacciandosi alla tradizione del ritratto

¹ Un recente studio dimostra la presenza del rotocalco straniero in Italia fra le due guerre. Cfr. *Forme e modelli del rotocalco italiano fra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Istituto Editoriale Universitario, Milano 2009, p. 37 e segg.

² Ho sviluppato inizialmente il tema in B. GRESPI, *L'influenza della fotografia americana sul neorealismo cinematografico italiano*, «L'anello che non tiene. Journal of Modern Italian Literature», vol. 20-21, n. 1-2, Winter-Spring 2008, pp. 87-117, allargando poi la questione al più generale rapporto fra cinema e fotografia in B. GRESPI, *Italian Neorealism Between Cinema and Photography*, in *Stillness in Motion*, a cura di Giuliana Minghelli, Sally Hill, Toronto University Press, Toronto 2014, pp. 183-216. Sulla centralità della fotografia americana nel contesto italiano è fondamentale il contributo di E. TARAMELLI, *Viaggio nell'Italia del Neorealismo*, SEL, Torino 1995.

³ Patellani co-produrrà *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati (1941), pertanto era tutt'altro che estraneo al mondo del cinema, nonostante nel suo archivio non si trovino molti dati al riguardo.

in studio). È soprattutto questo trattamento del visibile a riecheggiare nel neorealismo, al di là della comparsa di alcuni topoi dell'immaginario americano, che ne rappresentano semmai il sintomo. L'intreccio di cronaca e mito, l'impossibile coincidenza di ritratto e immagine rubata che si percepisce in immagini come *Boys on the Road* di Hansel Mieth (1936) (Fig. 1), documento e icona dello spaesamento giovanile, costituisce ad esempio un evidente punto di riferimento per Lattuada. Nei film di Lattuada (Figg. 2, 3) queste inquadrature hanno scarsa funzionalità narrativa, pur essendo particolarmente insistite, per ricorrenza o durata (il primo piano di Carla Del Poggio incorniciato dal finestrino del treno ritorna molte volte nella sequenza di montaggio di *Senza pietà*, mentre in *Il bandito* il ragazzo sul vagone in arrivo ha la durata di un paesaggio). Scene come queste attivano una fruizione fotografica delle immagini che non è più solo questione di iconografia, ma anche di modalità e tempi della visione. David Forgacs mette in rilievo questo aspetto analizzando *Germania anno zero* (R. ROSSELLINI, 1948), esempio chiave dei processi di de-narrativizzazione tipici del cinema neorealista, e riconducibili proprio alla rivalutazione della dimensione fotografica del mezzo. I film neorealisti sono in parte «saggi fotografici che richiedono allo spettatore una particolare concentrazione visiva»⁴, la disponibilità ad esplorare minuziosamente le immagini, soffermandosi su ambienti, oggetti, gesti. Forgacs riconosce questo impianto fotografico nel film di Rossellini, unitamente alla specifica influenza della modalità europea del reportage, e in particolare dei molti reportage dedicati ai bambini danneggiati dalla guerra.

In sintesi, la questione fotografica nel cinema neorealista interessa almeno due livelli: da un lato un carattere dello sguardo, dall'altro le formule documentarie di riferimento. I due aspetti sono spesso intrecciati – come in Rossellini, probabilmente l'autore meno influenzato dal modello documentaristico americano e più in sintonia con la filosofia cartier-bressoniana dell'istante decisivo⁵ –, ma dipendono non solo dalla cultura visiva dei registi, bensì anche dal contributo dei direttori della fotografia, ciascuno con la propria storia pregressa. Otello Martelli, al lavoro su *Paisà* (R. ROSSELLINI, 1946) e *Riso amaro* (G. DE SANTIS, 1949), fu per molti anni cinereporter di guerra per l'Istituto Luce, e in questa veste perseguì per lo più un ideale fotografico legato all'istantaneità e alla drammaticità

⁴ D. FORGACS, *Photography and the Denarrativization of Cinematic Practice in Italy, 1935-55*, in *Between Still and Moving Image*, a cura di L. Guido, O. Lugon, John Libbey Publishing, New Barnet 2012, p. 249.

⁵ Ad associare lo sguardo di Rossellini a quello di Cartier Bresson è FORGACS, *Photography and the Denarrativization of Cinematic Practice in Italy*, cit., p. 248.

delle riprese. Aldo Tonti, che firma la fotografia di *Osessione*, nasceva invece come raffinato fotoreporter di attualità, mentre Aldo Graziati, in arte Aldó, direttore della fotografia di *La terra trema* (L. VISCONTI, 1948), *Miracolo a Milano* e *Umberto D* (V. DE SICA, 1952), era in origine un fotografo ritrattista con una lunga esperienza negli atelier parigini e una formazione iniziale nella pittura.

La convivenza di diverse matrici foto-documentarie nel cinema neorealista sembra tuttavia risolversi a un terzo e ultimo livello di pertinenza del fotografico: quello della fotografia di scena che, come vedremo, finirà per esaltare la dimensione monumentale di tutti i film del filone, anche di quelli vicini ad altre idee documentarie.

In quanto «traduzione» fotografica di un film, la fotografia di scena rappresenta di per sé un interessante caso di dialogo fra le due arti, che tuttavia in epoca neorealista acquisisce una valenza in più: essa costituisce il ritorno al fotografico di immagini transitate attraverso il cinema ma la cui origine concettuale, e spesso contingente, risiede nella fotografia. I casi concreti non mancano (*Sciuscìa*, che nasce come reportage fotografico)⁶, ma ad essere significativa è soprattutto la circolarità del processo: da un'estetica del documento fotografico al cinema neorealista e ritorno; il film «sviluppa» il reportage, e la fotografia di scena in un certo senso retrocede, riportando il cinema neorealista al formato fotografia.

Una dialettica simile si ritrova proprio in Rossellini, che affida a un film buffo e per lo più incompreso come *La macchina ammazzacattivi* (1952), la sua riflessione sui rapporti fra cinema e fotografia. Rossellini lo gira al termine della trilogia neorealista, tornando sui luoghi chiave del suo cinema, ma la gestazione è complicata: le riprese iniziano nel 1948, vengono interrotte più volte e concluse solo quattro anni dopo. La storia si ambienta sulla costa amalfitana, a Maiori, le cui viuzze e i cui personaggi strambi sono già stati teatro di *Il miracolo* (1948), ma soprattutto dell'episodio siciliano di *Paisà*: qui lo sbarco degli alleati è incorniciato dallo stesso scorcio di mare e monti che inaugura *La macchina ammazzacattivi*, dove peraltro il fatto storico viene rievocato proprio in relazione al paesaggio (durante l'arrivo in paese dell'imprenditore americano, ex soldato). Rossellini torna dunque dichiaratamente a filmare una realtà che ha già filmato, e questa idea del ricalco, della duplicazione dell'immagine affiora a più livelli. Il film racconta infatti la surreale storia di un fotografo, Celestino,

⁶ *Sciuscìa* è stato prima che un film, un fotoreportage sui bambini di Napoli realizzato da Pietro Portalupi per «Film d'oggi» e uscito nel giugno del 1945. Cfr. la riproduzione in *Sciuscìa di Vittorio De Sica. Letture documenti testimonianze*, a cura di L. Micciché, Lindau, Torino 1994, pp. 237-240.

che ri-fotografando le fotografie esposte nel suo atelier, uccide i soggetti in esse ritratti: nell'istantaneo tempo dello scatto, i corpi rappresentati si pietrificano nella posa della foto di partenza, trasformandosi in vere e proprie statue che la gente trasporta e ripone nelle bare come può.

Per la critica, Rossellini sta vivendo il suo primo periodo di crisi, sicché è facile pensare che questa favola autoriflessiva corrisponda semplicemente alla cattiva coscienza di un regista che sente di girare a vuoto, imbalsamando il proprio cinema, un tempo vivo. C'è probabilmente del vero, ma nel contempo il tema del fotografico sembra avere una propria specificità. Le statue-cadavere si presentano come una galleria di personaggi neorealisti messa insieme da un fotografo di scena non particolarmente bravo, e l'idea stessa del divenire rigidi, marmorei, rimanda al posare degli attori, immobilizzati dal fotografo dopo le riprese. Il sarcasmo di Rossellini potrebbe dunque essere rivolto, oltre che alla propria prosciugata vena creativa, anche alle immagini che hanno divulgato internazionalmente il neorealismo, irrigidendolo in emblemi tutto sommato poveri e riduttivi. Del resto al centro della storia troviamo il tema della realtà italiana vista da occhi stranieri, nello specifico americani, e stereotipata al punto da ridursi a un ridicolo bozzetto. L'immagine è divenuta una caricatura della realtà, la fiducia nei mezzi di riproduzione meccanica come strumenti di rivelazione del vero è sbiadita, persino illegittima: nel film la fotografia si rivela essere uno strumento del diavolo, benché di un «povero diavolo» (sic), un demonietto scalcinato che corrompe un buon uomo per fare carriera all'inferno, mentre il fotografo è un ingenuo che si limita a ricalcare altre immagini, producendo statue.

La fotografia guarda il cinema

La diavoleria di Celestino trasforma le immagini in movimento in immagini fisse: il cinema «retrocede» allo stadio di fotografia, l'attore a quello di modello. Il principio è lo stesso della fotografia di scena, che da un lato congela il flusso del film, costringendo gli attori a posare, dall'altro cerca di distillarne l'essenza, estraendo dalla molteplicità delle immagini un gesto, un'emozione, una relazione.

In un interessante saggio, Barbara Le Maître sostiene che la fotografia di scena opera all'insegna della «delocalizzazione», da un lato in termini letterali, dall'altro in termini estetici⁷. In quanto «mezzo di trasporto» del

⁷ B. LE MAÎTRE, *Le photographe du film, une histoire de décentrement*, in *Arts du spectacle*,

film, o di qualcosa del film, la fotografia di scena disloca l'opera in spazi alternativi alla sala cinematografica, e in condizioni di visibilità completamente diverse (la luce al posto del buio). Essa fa accedere il cinema a modi di esposizione che non gli sono propri, appartengono piuttosto a istituzioni come il museo o la stampa, e tutto ciò al prezzo di una seconda, metaforica de-localizzazione: la sottrazione del film al suo scorrere e il conseguente «rimodellamento» delle immagini in movimento.

Il rimodellamento in questione viene per lo più assimilato al gesto pittorico. Il fotografo di scena, scrive David Company, «condensa e distilla una sceneggiatura in un'immagine leggibile», e così facendo altera molti materiali.

«Gestures are altered, body positions are reorganized, and facial expressions are held. The lighting is perfected, wayward hair and clothing are groomed so as not to distract and the camera focus is pin sharp. Caught between cinematic flow and photographic arrest, the film still has a unique pictorial character»⁸.

Anche secondo Le Maître «le chemin qui conduit du film vers la photographie passe par la peinture»⁹, dato che tra i materiali che il fotografo deve plasmare, e in fondo costruire, assemblando più istanti, c'è anche il tempo. Può essere solo questione di piccoli scarti (uno slittamento del punto di vista), oppure di più complesse aggiunte e invenzioni (scene mescolate, set modificati)¹⁰, ma il passaggio richiede comunque un'operazione compositiva analoga a quella compiuta dal pittore.

Dando maggior rilievo alla «densità» di questo passaggio, e seguendo il suggerimento di Rossellini, si potrebbe invece sostenere che la tecnica del fotografo di scena si avvicini al gesto scultoreo: in un certo senso essa produce un «passaggio di stato» dell'immagine, per così dire da «liquida» a «solida»; le inquadrature fluide che compongono il film vengono compatte in una sola, più «massiccia» e compiuta dei fotogrammi di partenza, i quali infatti, essendo insaturi, non vengono quasi mai scelti ad emblema dell'opera. Si tratta di un gesto basato su forme, pose, volumi, e soprattutto su una specifica manipolazione della luce, materiale plastico primario, già in Lessing, della scultura.

métiers et industries culturelles. Penser la généalogie, a cura di L. Creton, M. Palmer, J.P. Sarrazac, Presses Sorbonne nouvelle, Paris 2005, pp. 137-144.

⁸ D. COMPANY, *Once More for Stills*, in *Paper Dreams. The Lost Art of Hollywood Stills Photography*, a cura di C. SCHIFFERLI, Steidl, Göttingen 2006, pp. 7-13.

⁹ LE MAÎTRE, *Le photographe du film*, cit., p. 99.

¹⁰ Si veda la testimonianza di P. ZUCCA, *Signe de mort et signe de vie*, in *Spécial photos de film*, a cura di A. Bergala, Cahiers du cinéma/Hors série, n. 2, 1978.

Questo aspetto scultoreo, indipendente dallo stile dell'autore, è in parte indotto dalle finalità commerciali della fotografia di scena, destinata a produrre immagini «cariche», capaci di farsi ricordare. Pur essendo anche tracce, documenti del film (e, nel caso delle foto di set, della sua realizzazione), le fotografie di scena ne sono innanzitutto emblema. E restano tali anche in epoca neorealista. Agli albori del filone in realtà non manca un importante tentativo di ripensarle in chiave documentaria, ma alla fine ad imporsi è per lo più il modello «scultoreo». Lo sperimentatore del periodo è Osvaldo Civirani, il primo a formarsi specificamente nell'ambito della fotografia di scena cinematografica, e in particolare nello storico laboratorio di Cinecittà gestito da Aurelio Pesce; Civirani era il più sensibile della sua generazione all'innovazione tecnologica e probabilmente il più interessato alle specificità della professione. Sul set di *Ossessione* egli raccoglie una sfida importante: tenta di adeguare al realismo dichiarato del film un altrettanto programmatico realismo fotografico. E lo fa innanzitutto passando dalla fotografia di cavalletto alla fotografia di reportage, che richiede l'abbandono dei grandi formati e l'impiego di macchine agili, fra le quali sceglie la Plaubel 6x9. Con un'attrezzatura leggera, per di più silenziata in modo da non disturbare il regista¹¹, il fotografo riesce così ad evitare di simulare le scene a posteriori, attraverso la ripetizione dei ciak, e scatta parallelamente alle riprese, «mentre» il film prende corpo¹². Ne risultano immagini che non condensano propriamente il film, semmai la sua apparizione parallela e congiunta al reale: le foto registrano insieme l'occhio che le produce e il suo oggetto. Le pose corporee diventano gesti in corso, movimenti in atto, fremiti dell'immagine percepibili anche all'interno di composizioni più definite, per effetto del fuori campo attivato dagli sguardi, oppure per la scelta di inquadrature ampie, che colgono anche il brusio di fondo dell'immagine. Come in Fig. 4, dove riaffiora il dato cronachistico (la cittadina di provincia, che non è più sfondo ma protagonista dell'immagine), o in Fig. 5, dove un paesaggio sospeso fra memoria americana e cronaca del paese assume un rilievo inedito in comparazione con il resto del corpus fotografico neorealista, che del paesaggio enfatizzerà maggiormente gli elementi simbolici (le rovine, il deserto, il ponte...).

La fotografia di scena neorealista, infatti, non fa immediatamente tesoro della lezione di Civirani. Ritroviamo uno sguardo simile al suo nella serie

¹¹ O. CIVIRANI, *Un fotografo a Cinecittà. Fra negativi, positivi e belle donne*, Gremese, Roma 1995, pp. 45-51.

¹² L'idea della fotografia di scena come «sguardo parallelo» non potrebbe essere intesa in senso più letterale. Cfr. B. DI MARINO, *Lo sguardo parallelo*, in ID., *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 155-163.

fotografica che Robert Capa ha realizzato – in veste semi-privata – sul set di *Riso Amaro*¹³, e per converso la serie «ufficiale» di foto di scena del film realizzata da Augusto di Giovanni va in tutt'altra direzione. Capa lavora per dieci giorni a fianco degli attori, realizzando un vero e proprio reportage sul film, o, se si vuole, una serie «moderna» di fotografie di scena, avente per oggetto il reale filmato. Tuttavia non saranno i suoi scatti a rappresentare il film internazionalmente, così come non sono le immagini alla Civirani a fissare la memoria del cinema neorealista. Il ricordo di *Riso amaro* è legato semmai all'immagine già divistica di Silvana Mangano, dea palustre che si staglia sola, in calze di lana e pantaloncini, sullo sfondo della risaia. Il celebre scatto di Di Giovanni è il frutto di un rimodellamento scultoreo, accentuato anche dall'apparizione della nuova diva, che richiede una precisa focalizzazione sul corpo. Ma anche nei film più «puri», non ancora contaminati dal clima del nuovo decennio, accade qualcosa di analogo.

La messa in scena dell'individuo nella cornice della Storia – di cui la foto della Mangano costituisce una versione «impura» – si rivela infatti una delle drammaturgie di base della fotografia di scena neorealista. Il giovane Edmund di spalle in mezzo alle rovine di Berlino, Anna Magnani in corsa al centro di una Roma vuota, presidiata dai nazisti, un padre e un bambino sotto la pioggia, nel mercato di biciclette di una borgata romana, i pescatori siciliani incastonati fra le pietre delle loro case e del loro paese: saldando i luoghi, fedelmente documentati, ai personaggi simbolo di una classe sociale e un momento storico, fissando i gesti più densi di pathos, anche all'interno di film che tendono a subordinare il racconto al fascino delle immagini «vere», la fotografia di scena traduce il neorealismo in una grande epica del documento, di cui *La terra trema* costituisce il vertice¹⁴. Nel film di Visconti, infatti, diverse spinte portano in questa direzione: il modello documentario americano, la drammaticità della fotografia di Aldo Graziati, la «mineralizzazione» finale operata da Paul Ronald, il fotografo di scena che Graziati stesso aveva formato sui set di Delannoy e Cocteau¹⁵.

¹³ Su storia e leggende legate all'episodio cfr. l'enciclopedico D. RETEUNA, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Falsopiano, Alessandria 2000, p. 153, che riporta anche la seguente dichiarazione di De Santis: «Capa era un mito che poteva stare alla pari con Hemingway».

¹⁴ Ma si noti anche che la fotografia di scena era per i fotografi italiani una modalità in sé affine al reportage all'americana. La pubblicazione delle foto di scena sulla rivista «Ferrania», edita dal 1947, nasceva, secondo il curatore Guido Bezzola, dal progetto di «aiutare [i nostri fotografi] a svecchiarsi, a liberarsi dal mero gusto della posa, del bel vaso di fiori per avvicinarli al clima del grande reportage americano, in cui il rapporto col cinema è chiaramente leggibile». Citato in RETEUNA, *Cinema di carta*, cit., p. 142.

¹⁵ R. ELLERO ET AL., *Aldó. Tra cinema e fotografia*, Comune di Venezia, Venezia 1987.

Aldo Graziati, fotografo d'atelier, della scena filmica e teatrale, e infine direttore della fotografia, è infatti l'altra grande figura di riferimento del periodo. I suoi scatti sui set francesi rappresentano una ri-lettura tradizionalmente fotografica, e sempre fortemente drammatica, delle immagini realizzate dai registi. Il suo metodo va nella direzione opposta a quella di Civirani, ovvero mira alla ricreazione totale della scena: alla fine delle riprese, Graziati riposiziona le luci e fa posare gli attori per ore, trovando nuovi gesti e nuovi schemi, ovvero imponendo ai divi un modo di recitare specifico per l'obiettivo fotografico, all'insegna dell'immobilità. Tornato in Italia, fotografa con queste tecniche lo spettacolo *Delitto e castigo* (1946), ridotto per il teatro da Gaston Baty e portato in scena da Visconti. È qui che Visconti lo scopre, offrendogli l'occasione di un salto di qualità: la direzione della fotografia di *La terra trema*. Il film diventa così un terreno di confluenza delle due professioni fotografiche del cinema, il *cinematographer* e il fotografo di scena. Anche da *cinematographer*, Graziati continua a lavorare sulla luce in chiave drammatica, attraverso l'uso di un bianco e nero fortemente contrastato, e per di più qui il suo tocco viene per così dire ricalcato dal fotografo di scena, l'allievo Paul Ronald¹⁶. Così, le inquadrature viscontiane scolpite dalla fotografia di Graziati divengono «oggetti minerali» attraverso l'intervento di Ronald, che aveva assorbito dal maestro l'idea dello scatto drammatico, anche se non aveva sposato il metodo della posa estenuante degli attori, era più rapido e discreto. Negli scatti di Ronald metà immagine è occupata dalla pietra (rocce, lastre, sabbia, sassi), metà dagli esseri umani, che sembrano incastonati da secoli, dall'eternità, entro quegli spazi domestici e quella cornice naturale, a formare un complesso minerale corpo-paesaggio. La serie fotografica è a tutti gli effetti monumentale, quasi un bassorilievo del film, dedicato alla memoria di una classe sociale e un paese.

Ma al di là dell'apice viscontiano, da quasi tutte le immagini dei film neorealisti vengono tratti emblemi fotografici. *Umberto D*, il cui *cinematographer* era ancora Aldo, questa volta al fianco di un fotografo di scena dallo stile molto diverso, come Angelo Pennoni, è il film matrice della seconda drammaturgia ricorrente nel corpus fotografico neorealista: l'emblema della solidarietà fra esseri viventi, simili o diversi (uomo e donna, giovane e vecchio, italiano e straniero, umano e animale, vivo e morto)¹⁷. Ritroviamo il

¹⁶ Paul Ronald. *Un fotografo francese nel cinema italiano*, a cura di A. Maraldi, Il Ponte Vecchio, Cesena 2003.

¹⁷ Si tratta di analisi iniziali e relative ai casi più noti; non considerano ad esempio le fotografie di scena di agenzia, ovvero della Foto L.I.F., impiantatasi a Roma intorno al 1947 per mano di Aurelio De Laurentiis, padre del futuro produttore Dino. La L.I.F. contattava i fotografi

gesto di intesa fra un bambino e un soldato di colore in *Paisà* (una delle foto più diffuse), la fratellanza di due bambini sulla strada in *Sciuscià* (a cavallo, dietro le sbarre, sulla strada, seduti a pensare...), la complicità di due donne allo sbando in *Senza pietà* (l'intesa di Carla Del Poggio e Giulietta Masina), il legame fra un trovatello e un'anziana contadina in *Miracolo a Milano* (la processione funebre nella nebbia, in cui il bambino segue la bara della vecchia trasportata da un calesse). Al vertice di questo modello drammaturgico – anche se non cronologicamente all'origine – si colloca appunto l'abbraccio fra un pensionato e un cane in *Umberto D.*

In questa celebre fotografia di scena Umberto tiene fra le braccia il cane Flaik (Fig. 6). Lo scatto consiste semplicemente in una re-inquadratura del gesto dell'attore, astratta dal contesto narrativo e ri-recitata da Carlo Battisti. Nel film, l'abbraccio è l'esito di una forte emozione: uscito dall'ospedale, Umberto torna all'albergo in cui viveva e scopre non solo che la sua stanza è in via di demolizione, ma anche che la proprietaria ha fatto scappare Flaik; Umberto si mette a cercarlo disperatamente e finisce al canile; durante la visita al mattatoio, la paura di averlo perduto per sempre cresce, ma per fortuna, quando Umberto è ormai sconcolato, Flaik viene scaricato da un'auto dell'accalappiacani. Per costruire l'intensità emotiva del momento, ovvero il tramutarsi di un sentimento nel suo opposto, il montaggio cinematografico frammenta la scena in quattro inquadrature: alla mezza figura di Umberto disperato, succede un campo lungo in cui il lugubre sfondo del canile incornicia la corsa dell'uomo verso l'animale, dopo di che arrivano due primissimi piani, uno di Flaik, l'altro di Umberto, a esaltare il sollievo e la gioia di entrambi (Figg. 7a, 7b, 7c).

La fotografia di scena al contrario rimodella l'azione tralasciando la curva di emozioni per fissare e rifinire lo stato finale. Pennoni arriva dopo le riprese di De Sica, di cui sfrutta luci e atmosfere, e tradizionalmente richiede all'attore una seconda performance, questa volta nella strada vuota: l'accalappiacani sparisce e se non fosse per la sagoma scura a terra – verosimilmente l'ombra della vettura con cui è arrivato Flaik – non si percepirebbe la minima traccia di quanto è accaduto. In lontananza, sulla porta, si distingue a malapena un uomo in divisa, che solo chi ha memoria del film può riconoscere come guardia del canile; sembra infatti più semplicemente un agente che presidia la città in fermento. Le correzioni scenografiche rimuovono (o sfumano) il pericolo corso da Flaik con il risultato di una minor

free lance, li inviava sul set dei principali film in corso e li accoglieva per sviluppo e stampa dei negativi nel proprio laboratorio fotografico di qualità, imponendo una certa uniformità stilistica e una scala di grigi per genere. Era diretta da Cesare Barzacchi, ex fotografo di fiducia di Leo Longanesi nel pionieristico rotocalco «Omnibus».

intensità emotiva del gesto rappresentato, ma anche di una sua più ampia qualità narrativa. Nello scatto di Pennoni, Umberto è un uomo anziano, povero ma dignitoso, persino elegante; la sua è una storia di solitudine in una città svuotata dalla fame, ma anche una storia di rispetto per i più deboli, condensata nel gesto di inginocchiarsi davanti a un cane, l'unica creatura più diseredata di lui. La re-inquadratura di Pennoni, che elegge una scena a chiave di lettura del film, corregge il senso di immediatezza e imperfezione tipico dello stile neorealista, creando un'immagine più classica, che spinge il dato narrativo verso una dimensione simbolica e universale.

