

# Il libro delle immagini

*Bianco-Valente*







*Il libro delle immagini*  
di Bianco-Valente

Traduzioni  
dal tedesco Franco Filice  
dallo spagnolo Simona Da Pozzo

© 2020 Postmedia Srl, Milano

[www.postmediabooks.it](http://www.postmediabooks.it)  
ISBN 9788874902620

# Il libro delle immagini

*Bianco-Valente*

# Prefazione

*Brunella Velardi*

*Un'opera d'arte trasmette  
un certo comportamento dell'artista  
e serve anche [...] da punto di partenza  
di impulsi che spesso in trasmissioni posteriori  
vengono amplificati in maniera straordinaria.*

George Kubler<sup>1</sup>

Meme, selfie, gif, loghi, icone: in questo libro non troverete nulla di tutto ciò. Solo immagini. Immagini immaginate, immaginarie, immaginifiche. Immagini che ricordano altre immagini e producono nuove immagini. Vi capiterà di pensare: “dev’essere seduta su un divano écru mentre la osserva”, “su quella parete non sta affatto bene, sarebbe meglio spostarla”, “per favore, raccontami ancora”. Addirittura vi accadrà di avere nostalgia di una fotografia, cosa importa se non l’avete mai vista? Alberga in voi in tutto il suo spessore, con le sue imperfezioni, con quell’atmosfera che solo le relazioni reciproche tra le persone ritratte, la luce, gli oggetti, il paesaggio che coesistono in quel rettangolo di carta possono inscenare. Scorrendo le righe di questo libro, vi troverete irretiti in un turbinio di ricordi, fantasie, suggestioni che vi accorgerete essere inaspettatamente e intimamente vostri.

*Il libro delle immagini* nasce da una serie di fotografie scattate e poi scartate, disperse, scelte, regalate, raccontate. Con l’accurato e sapiente lavoro di tessitura che scorre costante nei loro lavori, Bianco-Valente intrecciano i fili che da uomini e donne sconosciuti conducono a una precisa costellazione di persone, consegnandone poi i lembi ai lettori

di questo libro. Pagine che nascono dal più tradizionale dei formati dell'arte: un'immagine racchiusa in una cornice, perché nell'epoca della rappresentazione e autorappresentazione digitale, del dominio assoluto della comunicazione visiva, accade anche che ad innescare l'emozione più autentica sia un'immagine antica e, per di più, non vista.

Prende forma, così, un ipotetico itinerario espositivo che si dipana in ottantaquattro tappe permanenti, tra studi e abitazioni dei nuovi proprietari delle foto. Qui, in essenziali cornici di legno chiaro, con un passe-partout a formare uguali riquadri di poco più di venti centimetri, trovano ordinatamente posto immagini cercate, sfogliate, pescate in mercatini di luoghi diversi e imprecisati. A ben pensarci, la parola "imprecisato" ricorre spesso in questo volume, tra le sue righe, nel sottotesto. Imprecisati sono i personaggi ritratti, le ambientazioni, gli autori degli scatti, le epoche. (Siamo così abituati ad aprire il nostro browser e digitare qualunque domanda ci venga in mente, per trovare risposte – giuste o sbagliate, corrette o mendaci che siano, ma comunque trovarle – che l'idea di interagire con un'immagine sconosciuta, che non è in nessun catalogo, in nessun database e di cui la maggior parte delle cose che possiamo sapere di essa è racchiusa nell'immagine stessa, ci risulta spiazzante. Eppure, cos'altro ci serve davvero per accoglierla in casa?). Nondimeno, l'"imprecisato" delle fotografie, che altro non è che un tratto della loro ineffabilità, sembra fare da eco all'impalpabilità delle relazioni, materia di questo lavoro; inafferrabile, eppure sostanziale. Sostanziale perché è nel lavoro maieutico degli artisti, nel loro svelarci quanto spesso l'alterità si sovrapponga e si confonda con l'identità, che risiede il senso più profondo delle pagine a venire.

Restituendo a delle vecchie foto l'unico diritto che reclamano, quello di essere interpellate<sup>2</sup>, Bianco-Valente le reinseriscono in una nuova trama di relazioni. Scelte come possibili ritratti dei loro futuri destinatari, le immagini divengono pretesto per l'innescare di un meccanismo di un continuo riconoscimento nell'altro. Se tuttavia non abbiamo timore di abbandonarci a questo inevitabile processo al cospetto dei personaggi fittizi della letteratura, ci accostiamo con più pudore all'intimità di coloro che vivono il nostro stesso tempo e il nostro spazio. Di fatto, in assenza dell'immagine, resta solo una confessione. Che si offre in tutta

la sua sincerità: timidezza, ostentazione, coraggio, prudenza, ironia, passione, malinconia. Ogni autore dei testi che seguono, spogliandosi del suo ruolo, affida al lettore ciò che di sé è racchiuso nell'immagine che ha davanti; si fa egli stesso *supporto* di quell'immagine<sup>3</sup> con la sua materialità fatta di vissuti lineari o controversi, accettati o rimossi. Così facendo, gli autori condividono con noi un destino emotivo che prende corpo in questo inarrestabile passaggio dall'io all'altro e viceversa. Allo stesso tempo, danno avvio a nuove dinamiche affettive: nel trasferimento di un'immagine da un supporto a un altro, quando anche il supporto sia fatto di parole, l'immagine cessa di essere quella immagine e diviene un'altra immagine; l'immagine che si forma in chi la osserva e la descrive e quella che si forma nella testa di chi legge o ascolta le parole che descrivono l'immagine, sono immagini diverse tra loro e diverse dalla prima, che aveva innescato il formarsi a catena di nuove immagini. Immagini mentali. Non sono queste, quelle di cui siamo più gelosi? Più di quelle che abbiamo scattato, stampato, pubblicato, non sono le immagini che risiedono solo nella nostra coscienza, e che nessuno potrà mai conoscere come le conosciamo noi, quelle a cui teniamo di più? A cui ogni tanto ritorniamo per rassicurarci di non averle perse, per scoprire se e come nel frattempo si sono trasformate?

Nell'attivare i processi in parte ricostruiti, gli artisti gettano ponti tra luoghi ed epoche solo apparentemente lontani, ricostruendo un *noi* non esclusivo ma espansivo. D'altra parte, il tempo è un veicolo di suggestioni straordinario. Ha di per sé un potere immaginifico che ci libera dall'esatta conoscenza delle cose e ci permette di inventare, sovrapporre, sfocare la narrazione. È su questo slittamento che si innesta la poetica dell'opera: costituisce quell'intervallo di ambiguità che ci consente di sentirci a nostro agio davanti a una voce che si fa specchio e di non rifuggire il confronto.

Il nomadismo intellettuale di Bianco-Valente, più che effetto di un'estetica globalizzata, si configura allora come straordinaria capacità di una continua rinegoziazione dei punti di vista: "È necessario [...] praticare il terreno di gioco dei filosofi e degli uomini di fede cercando, se possibile, nuove prospettive da cui osservare l'esistente. Bisogna essere preparati a stravolgere in qualsiasi momento i propri progetti,

accettando con leggerezza l'imprinting dato dal tempo, dal luogo, dalle persone che lavorano con noi, ogni volta che estroflettiamo un pensiero che dalla nostra mente va ad adattarsi alla realtà esterna. A pensarci bene, sono proprio tutti questi piccoli incidenti di percorso che rendono pienamente vitale, contemporaneo, necessario il nostro lavoro"<sup>4</sup>.

Ricercando l'origine stessa di ogni nuovo progetto nel faticoso moto dell'interazione, che implica il duplice e speculare sforzo di guardare il mondo con gli occhi altrui e di porgere i propri consegnando generosamente una parte di sé, Bianco-Valente si offrono alla collettività in una posizione funzionale e mai finale, assumendo tutte le responsabilità della mediazione, dell'ermeneutica, della trasmissione per mezzo dei linguaggi – vecchi e nuovi, ma sempre interpretati con quella leggerezza illuminante che è tra le cifre del loro lavoro – dell'arte; prendendo in carico, in definitiva, la loro presenza nel proprio tempo.

Se dunque l'artista è irrinunciabilmente interprete delle istanze dell'epoca e dei luoghi che abita, possiamo pienamente riconoscere, in questo impegno, quello che Bianco-Valente dichiarano essere il binario lungo il quale si snoda il loro percorso, vale a dire "rendere visibile l'invisibile, suggerire, evocare, fare emergere la rete infrasottile di connessioni che tiene legati insieme eventi, persone e luoghi, nello spazio e nel tempo"<sup>5</sup>; nel fare ciò, proporsi come collettori, amplificatori, intermediari di impulsi che si propagano entro geografie più emotive che descrittive, lungo traiettorie che uniscono oggetti e persone attraversando, senza soluzione di continuità, i domini della realtà e dell'immaginazione.

1. G. Kubler, *La forma del tempo. Storia dell'arte e storia delle cose* (1972), trad. it. Torino, Einaudi, 1976, p. 29.

2. W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

3. H. Belting, *Imagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia* (2005),

trad. it. in A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 73-98.

4. Bianco-Valente, *Traguardare*, 2019, [http://www.bianco-valente.com/texts/bianco-valente\\_Statement\\_2019\\_ita.htm](http://www.bianco-valente.com/texts/bianco-valente_Statement_2019_ita.htm) (consultato il 27 dicembre 2019).

5. *Ibidem*.

Immagini

Adoro guardare le fotografie. Mi innamoro dei particolari, mi piace isolarli, indagarli, entrarci e goderne.

Dicono che il mondo delle particelle è il mondo ideale dell'agente segreto. Mi ritrovo tra le stelle, in una nebulosa, tra le nuvole, sulle scie del mare o in un mazzo di fiori bianchi così luminosi che se ci si fissa su uno si ha l'impressione di perdere l'altro.

Una danza di annientamento e creazione che mi porta quasi a perdere l'equilibrio.

Mi sposto, allargo la visuale, le stelle diventano boschi con mille lucciole giganti e guardo con un po' di vergogna il bambino della fotografia. Sto giocando con un suo ricordo.

Non so come cavarmela cerco di rifugiarmi nel bosco oppure nelle stelle, ma, ormai lui mi guarda con quei fiori in mano e io non posso più evitarlo. Riesco a percepire solo alcuni versi di una poesia che dicono "Ti offro il ricordo di una rosa gialla al tramonto anni prima che tu nascessi. Ti offro spiegazioni di te stessa, teorie su di te, autentiche e sorprendenti notizie di te..." e allora accetto i fiori, mi seggo, e grata, lo ascolto.

Monica Carocci, Torino

*Le città viste dall'alto  
mi ricordano i viaggi nello spazio  
L'attimo in cui  
le macchine, i palazzi  
le nostre giustificazioni  
cessano di essere quello che sono  
E diventano macchie  
e poi punti  
e poi niente  
assolutamente niente  
Viste a quella distanza  
dove la gravità è solo un ricordo*

Massimo Volume, *Vedute dallo spazio* – Ororo, album *Stanze*, 1993

Londra. 30 gennaio 1969. Ore dodici circa. Siamo sul tetto dell'edificio che ospita gli uffici della Apple Corps. Al numero 3 di Savile Row, ha inizio il *Rooftop Concert*. I Beatles si esibiscono in quello che si rivelerà il loro ultimo concerto dal vivo, in maniera imprevedibile. Salgono sul terrazzo, e insieme al tastierista Billy Preston, unico elemento estraneo alla band, suonano per quarantadue minuti, prima di essere fermati dalla polizia. La musica si diffonde velocemente nel vicinato, la folla si accalca nelle strade limitrofe, qualcuno sale sui tetti dei palazzi circostanti per assistere a quella performance inattesa che segnerà la storia.

Il concerto è una detonazione nella città. Il traffico si blocca, il quartiere si paralizza. L'imprevisto irrompe nell'equilibrio quotidiano e impone per poche decine di minuti un utilizzo libero da restrizioni e confini dello spazio pubblico che cede a una trasformazione, seppur temporanea. In

quello stesso momento, in un piccolo centro del Sud Italia, una giovane donna posa immobile sul tetto di un palazzo immerso nel paesaggio antropizzato. Lo sguardo fermo, tagliente. Dritto in macchina. Dietro di lei si staglia un ampio terrazzo. Ampio come una piazza. Un luogo in cui è possibile riunirsi, in cui può accadere qualcosa. Il suo sguardo misura il tempo di un'attesa. Una sospensione. Il terrazzo diviene teatro da cui traguardare il territorio urbano. Da lì la donna sembra invitarci a una visione zenitale, una esplorazione a volo d'uccello del contesto in cui ci muoviamo. Come scrive Luchino Visconti nel 1943 "il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola cosa che veramente colmi il fotogramma [...] L'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo; mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso riconurrà ogni cosa a un aspetto di non animata natura. Il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni e i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazioni alle cose che li circondano e nelle quali si inquadrano".

Scegliere e abitare gli spazi, offrire la nostra presenza, vuol dire costruire nuove forme di interpretazione, avviare un processo, minuto ma possente, di significazione culturale. In una dimensione transitoria, effimera, ma capace di attivare pratiche informali inedite. Collettive. Pensiamo, per giungere al presente, al progetto Post-Disaster Rooftops, avviato dal collettivo Post Disaster Volley Team a Taranto nel 2018. Qui, Post Disaster Volley Team sceglie di ambientare forme di confronto e riflessione, attraverso conferenze e dibattiti, sui tetti della città. I tetti come "spazi agonistici", punti di partenza per lavorare e riflettere sulle "potenzialità d'uso alternativo degli spazi urbani, troppo spesso sottoposti a norme di utilizzo e codici comportamentali che ne limitano il potenziale relazionale. [...] I tetti sono luoghi che sfuggono a gran parte delle definizioni normative e permettono uno sguardo pluridirezionale sui conflitti che interessano la città".

Il tetto diviene piazza e ci spinge a costruire nuove strade ricche e complesse, fatte di piccoli "gesti" – per tornare a Visconti – del quotidiano, capaci di illuminare e connettere inedite esperienze territoriali.

Londra. 30 gennaio 1969. Ore tredici circa. John Lennon chiude il

Rooftop Concert: «I'd like to thank you on behalf of the group and ourselves and I hope we've passed the audition».

Emilia Giorgi, Roma

La modalità improvvisa con la quale i Bianco-Valente si sono manifestati nel mio ufficio, donandomi una fotografia imprevista e chiedendomi di scriverne hanno reso questo compito più arduo perché ammantato di una certa vena enigmatica. Perché proprio io, a Macerata, cosa c'entro con le traiettorie dell'arte contemporanea? Eppure, a pensarci bene, l'enigma è sempre stato una caratteristica della cultura visiva italiana, almeno a partire dalle tavole urbinati della città ideale di Urbino, dalle molte attribuzioni di paternità (Piero della Francesca, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio, Giuliano da Sangallo, Bramante) senza certezze. Ad ogni modo l'enigma metafisico che sollevano le finestre aperte ma piene solo d'ombra è analogo a quello sollevato dalle tele ferraresi di Giorgio de Chirico e in parte anche di questa fotografia che mi è stata donata, dal luogo ed epoca imprecisata, che però si iscrive in questa tradizione eminentemente italiana. Negli anni fra le due guerre mondiali la pittura metafisica, sommata alla crescente lotta contro il "drago ornamento", contagiò gran parte dell'architettura moderna italiana, sia nelle sue componenti più mediatrici come Marcello Piacentini sia in quelle più radicali come Giuseppe Terragni – Mario Sironi, ad esempio, collaborò con entrambi questi architetti per molti versi antitetici –, e a questo spirito del tempo appartiene anche il palazzo che si trova nella fotografia in oggetto, ancora provvisto di impalcature, ma privo di serramenti, in una piazza pressoché deserta (solo un genitore e un figlio in abiti eleganti) in una zona della città presumibilmente periferica. In queste immagini in bianco e nero trovo sempre un'eco delle atmosfere pierfrancescane, peraltro oggetto di un revival proprio negli anni Venti

da parte di autori come Felice Casorati, ma non solo. La densa ombra delle finestre elementari del palazzo, le stesse delle case di campagna abbandonate o dei quadri di De Chirico e dei paesaggi urbani di Sironi in cui i casermoni con le finestre tutte uguali esprimono “la prigione senza scampo del presente”, tornerà nuovamente in scena a partire dagli anni Sessanta nelle opere grafiche di Aldo Rossi e dei suoi sodali radunati intorno al termine gramsciano di “Tendenza” e a opere programmatiche come il cimitero di Modena (nel 1973 Rossi commissionerà lo stesso de Chirico di una fontana nel giardino della Triennale di Milano, i Bagni misteriosi). Volevano riallacciarsi a questa tradizione scevra da pulsioni avanguardistiche, al di sopra delle mode e dunque tesa a criticare l’astoricismo dell’architettura moderna.

A questo mi fa pensare la fotografia dei Bianco-Valente, ma attenzione: la nostalgia è il *file rouge* che accomuna tutta questa linea di ricerca, quella che ha unito tutte queste figure eterogenee. Come ha notato Alfonso Berardinelli, anche in letteratura gli scrittori moderni hanno sfruttato ampiamente, anche troppo, il diritto di amare il passato e di non credere nel progresso. Non è necessario fare sforzi di memoria per trovare gli esempi. La migliore letteratura moderna è violentemente o moderatamente antimoderna, carica di nostalgia e diffidente verso il futuro. Tuttavia, senza essere futurologi e mistici del progresso, conservando tutte le riserve del caso, è bene tenere a mente il vecchio adagio di Rimbaud: “Il faut être absolument moderne”, non tanto per far “progredire” l’arte verso il futuro, ma semplicemente per renderla accettabile e “vera” al presente.

Manuel Orazi, Macerata

Non ricordo bene l'anno. Millenovecentosessanta, sessantuno. Eccola appena arrivata, felice di essere di nuovo a casa anche se per poco. Era una primavera strana quella di quell'anno, questo invece lo ricordo bene, più calda delle ultime. In città spesso arrivava il vento che rendeva i contorni delle architetture più nitidi, le colline più vicine. E solo all'orizzonte s'intravedevano cumuli di nuvole che con la luce inserivano nel paesaggio qualcosa che somigliava a un riflesso, una parete specchiante. Un intreccio di superfici. Era come se tutto il contesto si presentasse allo sguardo come un labirinto inframmezzato da pareti trasparentissime. Nette le linee delle strade, nette le architetture, netti diventavano persino i suoni che sentivamo da lontano.

Se ti sporgevi dal belvedere potevi vedere un avanzo di campagna alla quale lentamente si intrecciava un paesaggio più urbano: colline, campi e poi pian piano depositi, strutture essenziali, abbozzi di strade.

Da quell'affaccio mi chiese: «ti ricordi il gioco delle forme?». Lo avevamo inventato, io e lei, in uno di quei pomeriggi lunghi di noia dove non riesci più a collocarti nel tempo e nella geografia. Prima una e poi l'altra ci affacciavamo alla balconata, definivamo un riquadro – dalla collina alla casa rosa, quella più bassa; dalla torre alla balconata – e in due minuti dovevamo memorizzare tutte le forme che componevano quella porzione di vista. Poi, girate rispetto al paesaggio, a turno ripetevamo all'altra tutto ciò che ricordavamo. Lei era più brava e veloce, ogni volta ricordava qualcosa che a me era sfuggito che non ero riuscita a tenere a mente: la linea retta di un palo della luce, anzi due, il rettangolo che prendeva forma da quattro finestre sull'edificio chiaro a destra, un semicerchio che era un

abbozzo di piazzale accanto a un fabbricato in basso, quasi ai nostri piedi. Quel pomeriggio ritrovammo il nostro gioco e mentre ripetevole le forme viste mi chiedevo: “le emozioni possono influenzare la nostra memoria? Può il sentire emozioni definire ciò che vediamo?”.

A quegli interrogativi provavo a trovare risposte che si univano però anche a brevi riflessioni di George Perec lette pochi mesi prima: “I ricordi sono brandelli di vita strappati al vuoto. Nessun ormeggio. Niente li ancora, niente li fissa. Quasi niente li avalla o li ratifica. Nessuna cronologia all’infuori di quella che con l’andare del tempo ho arbitrariamente ricostruito”. E nel riprendere il gioco mi resi nuovamente conto che lei era veloce nell’osservare, non si faceva impaurire mai dall’intorno. Nella veduta vi entrava per perdersi e oltre, fino a non riconoscersi più.

A me non accadeva questo, non era accaduto e non accadeva ora, osservavo nel disperato tentativo di ritrovarmi il più velocemente possibile. Con lo sguardo procedevo dal punto più lontano fino a me e poi da me al punto più lontano. Lo sguardo andava e tornava fino a comporre una griglia di linee rette. Non mi apparteneva, non mi è mai appartenuta l’idea di perdermi con lo sguardo. Riuscivo ad allontanarlo ma poi lo richiamavo, non riuscivo mai a tenerlo troppo lontano da me. Ci fu un solo e unico momento nel quale riuscii a lasciarlo andare, quando arrivai alla sua figura e alla sua ombra. Quando i miei occhi si intrufolarono tra le pieghe del suo volto e del suo abito: tutte le pieghe chiare della giacca e della gonna. Ogni volta che il vento ci passava attraverso il tessuto cambiava forma e a ogni soffio corrispondeva un sorriso.

In quel momento scattai la fotografia.

Lisa Parola, Torino

In primo piano due figure di donna non completamente ritratte: la prima sulla sinistra è tagliata a metà in verticale e le manca anche la parte alta della testa al di sopra degli occhi; mentre la seconda, di fianco, non riesce a mostrarci il volto se non dall'attaccatura del naso in giù. Tagliate di netto, insomma, dal novello fotografo che, utilizzando probabilmente una macchina a mirino e telemetro, inquadra i soggetti non tenendo conto dello sfasamento tra obiettivo e mirino; forse la macchina non è sua, forse si tratta di un passante a cui le due donne in gita hanno chiesto la cortesia dello scatto, oppure si tratta dello stesso spasimante di una delle donne che le ha accompagnate e non potendo, per questioni di costume, figurare nello scatto, si improvvisa maldestramente nel ruolo di fotografo.

Siamo certamente negli anni Sessanta, in inverno, ce lo dicono i vestimenti: le donne assumono, composte, la posa per lo scatto, ignare dell'esito, indossando calze pesanti, guanti, scarpe basse e con i cappotti ben abbottonati: scuro per la prima e chiaro per la seconda. Siamo in orario pomeridiano, mancano le luci nette e taglienti di mezzogiorno o forse è solo il cielo plumbeo invernale ad attenuare la luce: i toni di grigio della foto sono equilibrati, entrambe le donne sono in piedi sul limite dello stilobate di un tempio di cui in foto vediamo solo due dei tre gradoni del crepidoma; sono affiancate e hanno altezza diversa, la donna dal cappotto chiaro è più alta, ha il braccio dietro la schiena della seconda, sono amiche, affini, forse è lei la spasimante del fotografo.

Il tempio in cui sono ritratte le due amiche è in stile dorico, austero come i loro cappotti, lo si capisce dalle due colonne che occupano il

lato opposto della foto, dalle scanalature nette, la circonferenza ampia del fusto, tronche anch'esse della testa, a meno di un piccolo pezzo del capitello in secondo piano che dichiara chiaramente l'appartenenza allo stile architettonico, all'ordine codificato dai greci.

È singolare l'analogia compositiva delle figure presenti alle estremità della foto: sia le donne che le colonne non sono completamente ritratte, sono posizionate affiancate e tagliate in modo differente, non hanno la stessa altezza neanche le colonne (così appare a causa della prospettiva), queste figure sembrano diventare, anche se involontariamente, "cornice" di un altro soggetto, involontario, inquadrato nella parte centrale della foto. Questa parte è occupata da una striscia verticale bianca, il cielo in sovraesposizione, che alla base scontorna nettamente tre figure di spalle, poste in lontananza; anche loro in piedi sul limite dello stilobate del tempio, anche loro in posa per un ritratto fotografico: due uomini e una donna, lei con un cappotto scampanato e una borsa che tiene appesa con una mano mentre con l'altra sembra stringere quella del compagno.

L'assenza di elementi all'orizzonte, in questa piccola striscia di cielo, lascia pensare che ci troviamo in una pianura, probabilmente quella del Sele, e che si tratti quindi di un tempio della Magna Grecia, il tempio di Nettuno probabilmente, ma viste le identità celate di tutti i soggetti coinvolti in questa foto direi si tratti con più probabilità del tempio di Nessuno.

Vincenzo Tenore, Aquilonia

Siamo in un momento imprecisato degli anni Settanta nell'Italia centrale ed è un giorno d'estate ancora in bianco e nero. La prima cosa che si vede, anche se non è esattamente in primo piano, è l'automobile: il retro di una FIAT 126, parcheggiata solitaria con il muso rivolto verso il panorama sullo sfondo, quasi al centro, un po' a sinistra dell'immagine. La carrozzeria potrebbe essere di colore azzurro o verde, più di questo il bianco e nero della foto non permette di immaginare. La targa, che si legge nitidamente, dice che l'automobile è stata immatricolata a Napoli. Così è facile pensare che le persone ritratte nella foto siano anche loro di Napoli, ma questa supposizione è elementare quanto ingannevole perché l'auto potrebbe essere di un parente o di un amico, o potrebbe essere stata presa in prestito o comprata e poi trasferita altrove.

Il loro modo malinconico di essere dentro il paesaggio, fa pensare che siano meridionali: sanno che è conveniente ed educato mostrarsi felici di essere dove sono, lontano da casa, ma è a come si sta a casa che stanno pensando, e questo non riescono a nascondere. Forse sono calabresi.

La città sullo sfondo, avvolta in una caligine dorata da primo pomeriggio estivo – le ombre sono cortissime – potrebbe essere Siena, oppure Roma ripresa da un'insolita prospettiva e in un'area che oggi probabilmente è sepolta dal cemento. Edifici storici di varie altezze, tra i quali svettano campanili e qualche cupola, digradano dolcemente verso una valle invisibile che si trova tra la città e il piazzale sul quale è parcheggiata la 126.

Terrazzamenti lussureggianti intervallano la densità dell'architettura. Tra il panorama e il piazzale c'è un basso muretto contro il quale è accostata

l'auto. La linea dell'affaccio divide quasi in due metà esatte la foto – le figure e l'automobile, piantate nella metà inferiore e svettanti in quella superiore, tengono insieme la composizione, come una cerniera, come in un dipinto rinascimentale. La trama del muretto di laterizi lunghi e schiacciati e la curva dolce del parapetto che lo ricopre confermano l'evocazione di un paesaggio toscano, o forse romano. In entrambi i casi molto lontano dalla casa delle persone ritratte. Le persone sono due e guardano entrambe verso l'obiettivo.

Sul lato destro della foto, a figura intera, molto avanti e scostato dalla macchina, con i piedi che quasi sfiorano il bordo inferiore della foto, c'è un giovane uomo in abiti chiari. Scendendo dall'auto ha lasciato lo sportello aperto come si fa per una sosta breve, e così rimane lo sportello, con un riflesso del sole che scolpisce i profili in metallo rivelando il finestrino completamente abbassato per via del caldo. La figura del giovane è slanciata e potrebbe essere piacevole se non fosse per una goffaggine, come se fosse irrisolutezza, che lo anima e che si manifesta in una strana postura arcuata con tutto il peso sbilanciato sul piede destro. Le lunghe braccia, coperte solo per un terzo dalle maniche corte della camicia a righe, sono appena piegate ai gomiti e terminano in mani né chiuse né aperte, forse molto curate, come se il giovane uomo fosse uno studente; una è penzoloni presso il fianco destro e regge un quaderno o un libriccino, l'altra appena appoggiata in prossimità dell'inguine sinistro. Sul polso sinistro, come si suole, c'è un orologio. Attorno al collo, visibile tra i lembi della camicia aperta si intravede una catenina. Il volto è contrastato dal sole che lo illumina con forza da destra, e nella parte in ombra le forme degli occhi e della bocca sono segni appena accennati, ma si indovinano tratti acerbi, incerti, come il taglio di capelli che corona la figura: sani, folti e lucidi capelli di un giovane uomo del sud che intende appartenere al suo tempo.

L'altra persona nella foto è quasi sicuramente sua madre: una donna di mezz'età con capelli scuri e il corpo di una madre. Si trova molto più indietro, dal lato opposto dell'auto, appoggiata allo sportello chiuso del posto guidatore, ma è improbabile che sia lei a guidare. Per quelle assonanze che legano le persone molto vicine tra loro, che si amano o che sono solo imparentate, la figura della donna ha una postura che

echeggia quella del ragazzo. Il peso è sul piede destro, calzato come l'altro in scarpe basse, molto chiare, comode, e tutte le membra descrivono una curva analoga ma più morbida, più di necessità e stanchezza che di smarrimento, con il braccio destro abbandonato lungo il fianco, la mano nel vuoto, e quello sinistro piegato, per cercare l'appoggio sul lato dell'auto, con la mano che si posa al centro del ventre. Veste un abito semplice a maniche corte, scuro con alcuni disegni, lungo fino a sotto al ginocchio e abbottonato al collo. La messa in piega resiste impassibile, contenendo la massa di capelli scuri. Del viso si vedono solo le lenti di un paio di occhiali da sole.

Appena dietro di lei, un po' più a sinistra, su un tozzo pilastrino che rompe la continuità del muretto, compare una lettera scritta con la vernice, residuo di qualche slogan. Potrebbe esse una "W" rovesciata o una "M" e la figura della madre ne sembra, anche solo inconsapevolmente, turbata. Come se avvertisse il segno di qualcosa fuori posto, sciatto, nella luce densa e pulita del pomeriggio, qualcosa che le è estraneo e intacca il momento.

C'è autorità e pacifico ordine nella donna, e c'è una compostezza fiduciosa, un'attesa paziente che dice molto sulla relazione che corre tra lei e il ragazzo. E anche qualcosa sulla relazione con la persona dietro l'obiettivo, probabilmente un altro membro della famiglia con cui si sta facendo un viaggio o si sta tornando a casa.

La foto non è stata scattata per essere esibita e consegnata a un repentino oblio, ma per venire custodita in un album dai fogli di cartoncino. Non è una foto per il presente, come si fanno oggi, è una foto per il futuro, scattata quando la memoria aveva un futuro. Questo la rende bellissima.

Pietro Gaglianò, Firenze

*Il libro delle immagini*  
di Bianco-Valente

postmedia books 2020  
208 pp.  
ISBN 9788874902620

Finito di stampare nel mese di gennaio 2020

*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*  
*Milano*

[www.postmediabooks.it](http://www.postmediabooks.it)

## Il libro delle immagini

> arte contemporanea > visioni > 2018-2020

Meme, selfie, gif, loghi, icone: in questo libro non troverete nulla di tutto ciò. Solo immagini. Immagini immaginate, immaginarie, immaginifiche. Immagini che ricordano altre immagini e producono nuove immagini. Vi accadrà di avere nostalgia di una fotografia, cosa importa se non l'avete mai vista? Vi troverete irretiti in un turbinio di ricordi, fantasie, suggestioni che vi accorgerete essere inaspettatamente e intimamente vostri. *Il libro delle immagini* è un progetto che nasce da una serie di fotografie scattate e poi scartate, disperse, scelte, regalate, raccontate. Bianco-Valente intrecciano i fili che da uomini e donne sconosciuti conducono ad una precisa costellazione di persone, consegnandone poi i lembi ai lettori di questo libro.

Con testi di Monica Carocci, Emilia Giorgi, Manuel Orazi, Lisa Parola, Vincenzo Tenore, Pietro Gaglianò, Claudia Losi, Stefano Coletto, Aurora Fonda, Giovanni Innella, Roberta Valtorta, Lorenzo Madaro, Silvia Bordini, Massimiliano Tonelli, Vincenzo Estremo, Andrea Canziani, Daria Filardo, Fuani Marino, Sasvati Santamaria, Florian Hüttner, Marco Izzolino, Elena Magini, Guglielmo Finazzer, Maria Rosa Sossai, Costanza Meli, Maria De Vivo, Roberto Pinto, Emanuela Barbi, Nicola Ciancio, Alfredo Cramerotti, Antonello Tolve, Carlo Vanoni, Marco Senaldi, Agata Polizzi, Cecilia Guida, Giovanni Viceconte, Teresa Macrì, Lelio Aiello, Pino Corrias, Emanuela De Cecco, Ciro Discepolo, Elisabetta De Luca, Martinelli/Venezia, Massimo Mattioli, Francesco De Grandi, Marina De Chiara, Francesco Lauretta, Eugenio Tibaldi, Serena Carbone, Jota Castro, Angelo Bellobono, Carmela Cammarata, Luigi Pagliarini, Ernesto Luciano Francalanci, Elena Giulia Rossi, Matteo Innocenti, Riccardo Caldura, Driant Zeneli, Alessandro Castiglioni, Giuseppe Giacoia, Daniela Comani, Maria Carmen Morese, Gennaro Bencivenga, Laura Barreca, Stefania Crobe, Anna Mazza, Roberto Lacarbonara, Tiziana Terranova, Serena Fineschi, Maria Teresa Annarumma, Marcello Smarrelli, Giancarlo Norese, Pasquale Campanella, Fabio Landolfo, Andreas Schlüter, Maurizio Braucci, Gabi Scardi, Adriana Rispoli, Marco Enrico Giacomelli, Giulia Grechi, Valeria Bottalico, Gianni Romano, Nicolas Martino, Marco Petroni.

ISBN 978-88-749-0262-0

