



Giuseppe Cavalli
fotografie 1936-1961

*Si ringrazia per aver contribuito
alla realizzazione della mostra e del catalogo*

Daniele Cavalli, Mina Cavalli,
Giovanni Consoletti, Raffaele De Vivo,
Gaetano Gifuni, Guido Pensato,
Antonio Orsitto, Marcello Prignano,
Dora Russo, Paolo Emilio Trastulli.

Ideazione e organizzazione

e20
SERVIZI
PER LA
CULTURA

Giorgio Parracino
Via Perugia, 51 - 71036 Lucera
Tel. +39 - 0881522249

Progetto allestimento e illuminotecnica
Sergio Bruno

Redazione testi e ufficio stampa
Mauro Parracino

Realizzazione allestimento
Giuseppe Barbaro
Augusto Corciulo
Lighting s.r.l. Foggia
Luigi Valeno

© GIUSEPPE CAVALLI BY SIAE 1998

*Progetto grafico
e realizzazione editoriale*

© 1998 Claudio Grenzi Editore
Piazzale Italia, 6 - 71100 Foggia
e-mail: grenzi.claudio@insnet.it

Giuseppe Cavalli, un "irregolare" nella fotografia italiana del dopoguerra.

di Antonella Russo

A quasi un anno dalla morte di Giuseppe Cavalli, con un saggio critico pubblicato sull'edizione italiana di *Popular Photography*, Piero Racanicchi tenta l'esegesi dell'opera del fotografo pugliese iscrivendo il suo nome nell'obituario degli autori della nostra fotografia contemporanea¹.

In realtà il testo, lungi dall'esaltare e onorare la fotografia di Cavalli, formula una condanna appassionata e senza appello, non solo delle immagini, ma anche e soprattutto della metodologia e della visione che andava promuovendo questo fotografo. Ricco di argomentazioni e di spunti polemici, il saggio fornisce un raro esempio di quella che oggi ci appare come una critica fotografica improntata a un improponibile integralismo. Accurato e meticoloso, il testo rimane fondamentale nella storia della nostra fotografia in quanto stabilisce un elenco di *idée fixée* e opinioni preconcepite che per ben tre decenni si sono sovrapposte come un filtro alle immagini di Cavalli, alterandone e distortendone inevitabilmente la lettura. Vale la pena dunque esaminare alcuni tra i passaggi nodali di questo saggio e riconsiderarne la tenuta delle argomentazioni addotte.

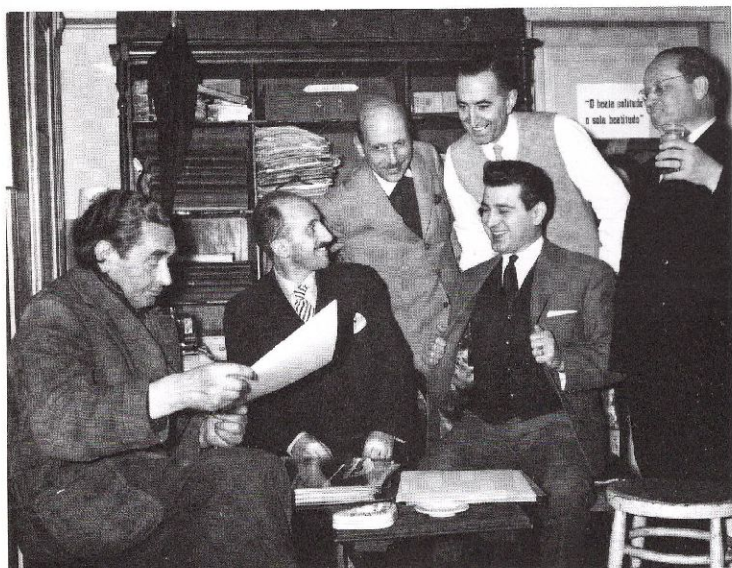
1. Il testo apre ponendo un interrogativo (e un dubbio) che riassume il senso dell'articolo. Racanicchi si chiede e ci chiede di ripensare in che modo e in quanta parte la cultura filosofica ed estetica di Giuseppe Cavalli, la sua raffinata scrittura critica, la

sua militanza fra quegli "irregolari" della fotografia italiana che erano i gruppi fotoamatoriali, abbiano condizionato favorevolmente il giudizio dei critici sulla sua fotografia².

L'incertezza di Racanicchi nella valutazione dell'opera di Cavalli, pare causata principalmente dall'anacronismo dei soggetti ("immagini idilliache e preziosismi stilistici ... degli anni anteguerra"³) proposti con puntigliosa insistenza nelle immagini del fotografo pugliese. Ciò che lascia perplesso il critico è la persistenza con cui Cavalli ripropone i suoi temi insieme al caparbio rifiuto di considerare soggetti più contemporanei. In realtà si può facilmente ribattere a questa critica facendo presente che fu proprio la sistematica negazione della fotografia di tendenza, rappresentata negli anni del dopoguerra e per tutti gli anni cinquanta dalle radicate convenzioni del *reportage* sociale e dell'immagine neorealista, a guadagnare il rispetto all'opera di Cavalli.

Oggi, a più di sessant'anni dalla prima produzione fotografica di Cavalli, la fissità metafisica delle sue immagini, l'ostinata concentrazione sulla immobilità dell'immagine ci appare come un'esemplare latitanza dai gusti fotografici in voga. Come negli anni trenta le fotografie di Cavalli diedero forma ad una consapevole reticenza nel prender parte alla retorica delle immagini del fascismo, negli anni dell'immediato dopoguerra e per tutti gli anni cinquanta, Cavalli

oppose la sua ricerca sui toni alti che offuscava la veduta e sembrava quasi annunciare l'imminente evaporazione dell'immagine stessa. L'eroica fissità degli oggetti, l'insistente ritornare a composizioni che si concentravano su pochi oggetti eliminando ogni rimando narrativo di tipo documentaristico, costituiva per Cavalli, come vedremo meglio in seguito, un impegno morale prima che una lezione formale.



Nella foto da sinistra Ferruccio Leiss, Mario Finazzi, Federico Vender, Mario, Mario Giacomelli e Giuseppe Cavalli. Venezia 1956.

L'insistenza su questi temi e sulla sua filosofia del visivo, diventarono la ragione stessa della militanza critica di Cavalli e costituirono le premesse per il rinnovamento della fotografia italiana contemporanea.

2. Secondo Racanicchi dalle immagini più compiute del fotografo pugliese emergono invariabilmente temi e suggestioni riconducibili alla fotografia amatoriale e agli sterili dibattiti dei circoli fotografici. Per il critico, l'ansia estetizzante e la

ricerca "dell'arte per l'arte" che contraddistingue la fotografia di Cavalli, è figlia di questa cultura da fotoclub di provincia⁴. Certo, è inconfutabile che il fotoamatorismo, sia stato il fenomeno che ha aiutato la diffusione della fotografia, delle pubblicazioni e, in qualche caso, anche delle sue istituzioni. Lo stesso Alfred Stieglitz, a cui Cavalli è stato recentemente paragonato⁵, fu eletto apostolo della fotografia prima dalla *Society of Amateur Photographers* di New York e più tardi del *Camera Club* di New York, dove allestì le prime eroiche mostre di fotografia.

Il fotoamatorismo ha quindi non solo formato autori e curatori in tutto il mondo ma, in molti casi, ha costituito le premesse indispensabili per la storia della fotografia.

Indubbiamente il perdurare del fotoamatorismo nel nostro paese per tutto il dopoguerra come negli anni sessanta e per buona parte anche degli anni settanta, non ha aiutato l'istituzionalizzazione della fotografia, né la diffusione del suo discorso, e della cultura fotografica a cui fanno oggi riferimento gli storici della fotografia.

D'altra parte dobbiamo ricordare che questa stessa analisi vale anche per la stessa critica fotografica, che per decenni è stata diffusa esclusivamente attraverso riviste e circoli fotografici amatoriali; essa ha infatti proposto e diffuso una lettura semi-dilettantesca delle opere fotografiche, basata su criteri di scarsa scientificità⁶.

3. Il punto centrale su cui s'impenna l'argomentazione critica di Racanicchi, che è poi rimasta impressa come un marchio a fuoco sull'opera di Cavalli, è che escludendo sistematicamente dai suoi lavori la fotografia di *reportage*, il fotografo pugliese aveva perso di vista anche la ricerca sui contenuti delle immagini, privilegiando esclusivamente una vacua sperimentazione formale. La sterilità del formalismo di Cavalli, che derivava da una personale visione dell'estetica idealistica crociana, appariva più evidente, secondo Racanicchi, se confrontata con l'esperimento di Elio Vittorini e del fotografo Luigi Crocenzi per la nuova edizione di *Conversazione in Sicilia*, (Milano, Bompiani, 1953) tra i più convincenti e riusciti del fotodocumentarismo⁷.

Impossibile non discernere in queste considerazioni, l'eco del dibattito, che ancor oggi informa buona parte della storia della fotografia italiana tra formalismo e neorealismo, che potremmo anche definire come una sorta di versione aggiornata della *querelle* tra nettisti e flouisti che aveva occupato la comunità fotografica italiana nei primi decenni di questo secolo.

In realtà, mi sembra che la contrapposizione fra formalisti e neorealisti sia un tema che vada affrontato urgentemente ma in sede storica, aprendo un ampio confronto fra storici e storici della fotografia per chiarire finalmente quando e in quali condizioni storico-culturali si sia giunti a identificare (e scambiare) nel nostro paese i formalisti con i

fattori dell'estetica crociana e con l'estetica dell'"*art pour l'art*" e i neorealisti con i fotografi "di contenuti", considerati i soli operatori visivi impegnati culturalmente oltre che socialmente.

Ciò che mi sembra sia sistematicamente stato trascurato in questa contrapposizione è la considerazione dell'articolazione strutturale su cui poggiano molte fotografie neorealiste. Basta solo pensare ad alcune tra le più note: *La famiglia* (1953) di Paul Strand eseguite per il libro *Un paese* (Torino, Einaudi, 1953) o anche *Massima garanzia*, Milano, (1941), *Colonia penale*, *Castiadas*, (1941), pubblicate in *Occhio Quadrato*, (Milano, Corrente, 1941) così come molte delle immagini di Piero Donzelli, Federico Patellani, per constatare la complessa articolazione formale su cui si basa ogni immagine. Del resto, l'accusa di sterile formalismo che ancora inficia la valutazione critica dell'opera di Cavalli, appare tanto più singolare se si pensa che ha riguardato solo e principalmente il fotografo pugliese mentre non è mai stata considerata per la critica dei lavori fotografici di un Federico Vender o di un Luigi Veronesi o di un Fosco Maraini che pur facevano parte dello stesso gruppo di Cavalli e che ne avevano sottoscritto le idee. Forse solo oggi, nel mutato clima culturale che ha rarefatto l'integralismo che circondava come un'aura il dibattito sul neorealismo del dopoguerra, possiamo meglio comprendere come i contenuti nelle immagini di

Cavalli siano iscritti nella sua stessa ricerca tematica, nella descrizione di oggetti colti nel loro pregnante isolamento, messi al riparo da ogni chiassoso rimando e riferimento narrativo di genere documentaristico.

Se la fotografia di Cavalli non partecipa del sacro fuoco della fotografia impegnata nel dibattito per la ricostruzione del paese, è forse anche per pudore e per una dichiarata incapacità a operare



scelte politiche di parte. L'astenersi dal coro dei fotografi neorealisti denuncia infatti un totale scetticismo verso gli assunti positivistici del fotodocumentarismo. Ciò che colpisce in Cavalli è l'insistenza con cui ripropone immagini che appaiono immerse in un'atmosfera di sonnolenza e di stupore dove trovano spazio lunghe pause tonali che il fotografo interpone, come silenzi, tra gli oggetti.

4. Tranne una breve permanenza a Roma, Giuseppe Cavalli ha sempre vissuto in piccoli centri della provincia italiana e la sua fotografia ha tratto spunti e vitalità da questo universo. Racanicchi stesso ammette che questa caratteristica non ha condizionato negativamente la produzione fotografica del fotografo pugliese⁸.

Ciò che ha limitato l'opera di Cavalli, un fotografo - ammette infine il nostro critico - tra i migliori della nostra fotografia moderna, è stata l'insistenza con cui egli è ritornato sulla sua personale ricerca strutturale del linguaggio fotografico che però, secondo Racanicchi, escludendo "ogni impegno di partecipazione e comunicazione" e, più in particolare il documentarismo, è scaduta in un intimismo sterile⁹. In realtà, la fotografia di Cavalli parla un linguaggio regionale, tende alla parlata rara e desueta. Alcune tra le sue immagini più note, *Fontana dell'anatra* (1943), *Le vie del Signore* (1946-47), *Vacanze serene* (1950), propongono una corrispondenza tra i luoghi ritratti e l'evocazione del sentimento di un'esistenza sospesa, incantata, dove il presente sembra diventar da subito già passato. Questi sentieri, queste strade e spiagge della provincia italiana appaiono nelle sue descrizioni fotografiche, solenni come monumenti, austeri testimoni dei soliloqui dell'autore. Scrive il critico Giuseppe Turrone: "Ci sono fotografi che hanno bisogno di muoversi, di andare all'estero, per poter fare - a sentir loro - qualcosa di buono [...] Cavalli non si è mai mosso,

per fotografare, dal suo paese" ¹⁰. La provincia costituisce infatti l'humus della fotografia di Cavalli, delinea l'orizzonte naturale nelle sue immagini e il contesto necessario per ribadire "il mondo finisce qui" che tanta parte ha nella poetica del disinganno del fotografo pugliese. Bisogna attendere la fine degli anni settanta e la pubblicazione della collana *Storia d'Italia* per i tipi di Einaudi, che propone una summa del sapere e delle conoscenze storiche e storiografiche del nostro paese, per avere intuizioni teoriche più imaginative sull'opera di Giuseppe Cavalli. Nel suo fondamentale saggio sull'immagine fotografica italiana dalle origini fino al secondo dopoguerra, Carlo Bertelli ritorna sul provincialismo dell'immagine fotografica italiana degli anni quaranta e posiziona la fotografia di Cavalli nell'ambito di una vera e propria "cultura del disimpegno" teorizzata e diffusa attraverso la frequentazione dei circoli fotografici ¹¹. Scrive Bertelli: "Le fotografie dei giovani erano sempre più diaristiche, una nuova soggettività s'interrogava sul senso di accostamenti casuali, una curiosità prima sconosciuta portava a riconsiderare il paesaggio usato, i borghi, le attività della gente rimasta fuori dalle grandi trasformazioni urbane. I circoli fotografici [...] confermavano anche in questa zona la tendenza del momento verso il raggrupparsi dei giovani in piccole cellule di disimpegno politico e di informazione culturale" ¹².

Bertelli fa poi riferimento alle fotografie di Cavalli e di Walter Facciani, Mario Finazzi, Ferruccio Leiss, Ermanno Marelli, Federico Vender, riprodotte in *8 fotografi italiani d'oggi*, pubblicato dall'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo nel 1942. Lo storico dell'arte coglie in queste immagini un illuminante parallelismo con i luoghi e le atmosfere della letteratura americana diffusa all'epoca nel nostro paese ma soprattutto con la poesia di Eugenio Montale, vate dell'ermetismo. Bertelli rileva: "I titoli e le situazioni degli otto fotografi ricordano a volte la fotografia e la letteratura americana - Cronin, Steinbeck, Dos Passos sono le ferventi letture di questi anni -, ma molto traggono da un'ispirazione a Montale, tradotta in un mistero metafisico delle cose e dell'ora. Per lo storico questi documenti sono tanto più interessanti in quanto non hanno o quasi alcuna destinazione pubblica; sono effusioni, confessioni che non possono rompere un silenzio grave, insopportabile eppure senza una prevedibile fine" ¹³. La corrispondenza tra la poesia dell'ermetismo e l'esistenzialismo storico di Montale mi pare affiorino più nelle immagini di Cavalli, che negli altri fotografi del gruppo: essa emerge e si precisa specialmente nei suoi lavori fotografici che risalgono a fine anni trenta. In queste immagini, Cavalli elimina ogni riferimento a generi fotografici più convenzionali per concentrarsi invece su un lirico allineamento di oggetti che sembrano annullarsi e riaffiorare

nei giochi di luce chiaroscurale che li sommerge.

In *Composizione* n. 19 (1938) e *Natura morta 2* (1938), gli oggetti assumono la concretezza e la ponderabilità di sostantivi che il fotografo oppone allo sfondo inconsistente su cui poggiano. Questi oggetti riportano alla mente la famosa raccolta *Ossi di Seppia*, in cui Montale, meditando sulla consistenza delle cose, fa allusione all'aridità e al mal di vivere che lo attanaglia. Così nella fotografia di Cavalli gli oggetti sembrano affiorare e sostanziare lo sfondo immobile e desolato che li sorprende. In quasi tutta la fotografia di Cavalli, specialmente quella che va dagli ultimi anni trenta a fine anni quaranta, si avverte lo sforzo del fotografo pugliese a sperimentare un linguaggio visivo che preservi intimità e privatezza d'espressione. In questo senso le immagini di Cavalli si propongono e si dispongono sembra quasi spontaneamente in composizioni e natura morte che rievocano temi della narrativa intimista. Se si considerano alcune tra le opere più significative di Cavalli come per esempio *Bambola cieca* (1938), *Convegno* (1942), e *Studio n. 17* (1942), si riesce meglio a cogliere la qualità interna, riservata della fotografia di Cavalli; queste immagini sembrano dar spazio unicamente alle confessioni degli oggetti: la bambola sembra rievocare sommessamente la sua sventura, i cavallini di legno raggrupparsi per confidarsi i propri pensieri e gli oggetti dialogano in tutta riservatezza protetti da un vetro appannato. Ogni immagine

appare dunque come la *mise en scène* di un monologo senza spettatore, come stralci del diario intimo di oggetti sorpresi a ricordare.

Come abbiamo già rilevato, questa ricerca intimista, questa privatezza di linguaggio, costituisce per Cavalli - come del resto la poesia ermetica per Montale - un dovere morale che il fotografo oppone sia alla chiassosa retorica del regime fascista che alle pletora di immagini di *reportage* in voga negli anni del secondo dopoguerra.

I temi della sospensione nella narrazione, la progressiva rarefazione del contesto figurativo e la concentrazione quasi maniacale sul nominare gli oggetti attraverso la loro ossessiva descrizione, ritornano anche nei lavori fotografici degli anni cinquanta.

Pallina (1949) sembra proporre una felice sintesi degli esiti delle ricerche degli anni trenta e le nuove esperienze con i toni alti di quest'epoca. Anche in questa immagine riconosciamo la descrizione fotografica tipica in Cavalli che, concentrandosi sull'oggetto sembra nominarlo e riconoscerlo, cogliendolo nella sua sostanza. Qui, la sospensione temporale è sottolineata dalla staticità della pallina che appare solidificata, quasi cementata tra i piani descritti dall'immagine. La forma stessa dell'oggetto sembra emergere a fatica, facendosi spazio tra la folla dei dettagli ammassati sulla parete come nuvole minacciose in un cielo tempestoso. La granitica solidità del piano di appoggio e la tormentata luminosità dello

sfondo sembrano rendere più precario e incerto il suo destino. A cominciare da fine anni quaranta la ricerca di Cavalli si personalizza ancora di più concentrandosi sulla resa di immagini a "toni alti". In *Nebbia* (1947), *Angolo di mare* (1948), *Muretto* (1950), la luce, elemento vitale della fotografia, impedisce e addirittura ostacola la visione, annebbiando la percezione dei luoghi delle cose. Cavalli riproduce le immagini insistendo su toni chiari che producono una intensa rarefazione dell'immagine rendendola quasi completamente opaca, fumosa.

Cavalli celebra la luce ma non nella sua "solarità" e neanche nei suoi "accenti di gioia e libertà"¹⁴. La luce abbacinante che cancella le sfumature delle sue vedute nelle immagini di fine anni quaranta, non è espressione di vitalismo e di mediterraneità bensì un desiderio di annientamento della descrizione, interponendo una luminosità abbagliante che si addensa come nebbia spessa sui luoghi e sulle cose. Così facendo Cavalli porta alle estreme conseguenze la sua ricerca, iniziata a fine anni trenta, basata sul processo di riconoscimento degli oggetti e dei luoghi della sua fotografia che lo induce a escludere e eliminare ogni riferimento e ogni traccia di figurazione. Alla figurazione Cavalli aveva opposto una ossessiva affermazione delle cose, descrivendole con puntigliosa insistenza, riconoscendole nel fotografarle. Il progressivo annullamento di ogni riferimento dal contesto figurativo costituisce un ulteriore e più radicale

annullamento dello sfondo delle sue fotografie. Paradossalmente non sono però ombre o toni scuri che minacciano la consistenza dell'immagine ma una intensa luminosità. Le immagini sono inondate di una luce incontrastata, assoluta, senza quasi nessuna zona d'ombra. Ed è in questa luce, che per Cavalli, "è suprema ventura svanire". Tutto il sottinteso della fotografia di Giuseppe Cavalli può ricondursi a uno sforzo eroico per trovare una giustificazione al vedere e difenderlo dalle "inutili macerie" dell'abisso visivo.

1 - PIERO RACANICCHI, *Giuseppe Cavalli* in "Popular Photography Edizione italiana", Milano, n. 62, agosto 1962, pp. 41-48.

2 - Cfr. RACANICCHI, *Giuseppe Cavalli*, p. 41.

3 - Cfr. RACANICCHI, cit. p. 43.

4 - Cfr. RACANICCHI, *ibidem*.

5 - Si veda il recente saggio di Italo Zannier sul gruppo "La Bussola" in *Forme di Luce*, catalogo di una mostra tenutasi presso il Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Firenze, Alinari, 1997, p. 5.

6 - A questo proposito credo si possa sostenere che se il discorso di istituzionalizzazione della fotografia nel nostro paese, inizia a prender forma solo negli anni settanta, la critica fotografica specialistica si diffonde solo a metà anni ottanta.

7 - Cfr. RACANICCHI, p. 44.

8 - Cfr. RACANICCHI, p. 45.

9 - Cfr. RACANICCHI, *ibidem*.

10 - GIUSEPPE TURRONI, *Guida alla critica fotografica*, Milano, Il Castello, 1ª edizione 1962, p. 52.

11 - CARLO BERTELLI, *La fedeltà incostante* in CARLO BERTELLI e GIULIO BOLLATI, *Annali della storia d'Italia II: L'immagine fotografica 1845-1945*, 2 tomi, Torino, Einaudi, 1979, p. 183.

12 - BERTELLI, cit. p. 183.

13 - BERTELLI, *ibidem*.

14 - Cfr. s.a., *Der Kompass. Gruppo fotografico "La Bussola"*, in "Camera", Lucerna, 4 aprile 1950, p. 114, in Zannier, cit. p. 7.