**ANNE MORIN**

**Curatrice della mostra**

*Ruth Orkin. L’illusione del tempo* ***\****

Creata nel 1936 e presieduta per la prima volta da King Vidor, la Directors Guild of America (DGA) è un’organizzazione sindacale di registi che ha per obiettivo la difesa dei diritti dei propri membri nell’industria cinematografica degli Stati Uniti. La cineasta Dorothy Arzner entrò a farne parte nel 1938 e rimase l’unica donna fino all’ingresso della collega Ida Lupino (1914-1995) nel 1966. Sin dall’inizio, il mondo del cinema americano non sembrava orientato alla parità dei sessi. Tanto nel mondo del cinema quanto in quello della fotografia, le donne erano chiamate a svolgere compiti minuziosi legati alla produzione, allo sviluppo dei negativi o al montaggio della pellicola, per certi versi affine al cucito. Pochissime accedevano alla sfera della creazione e della vera e propria cinematografia. Tra le eccezioni vanno ricordate Alice Guy (1873-1968), riconosciuta come la prima regista donna, Lois Weber (1879-1939), attrice, soprano e pianista, una delle più prolifiche registe del primo Novecento, Frances Marion (1888-1973), prima sceneggiatrice a essersi aggiudicata l’Oscar nel 1930 per l’adattamento di *The Big House* (*Carcere*), e Maya Deren (1917-1961), distintasi per il suo contributo alla ridefinizione del cinema sperimentale americano.

Negli Stati Uniti della prima metà del Novecento, il percorso di un’aspirante regista si prospettava irto di ostacoli. Le donne si occupavano di alimentare l’industria dei sogni, non di crearla; di conseguenza, qualsiasi carriera dietro la macchina da presa era immancabilmente riservata agli uomini. Anche Ruth Orkin (Boston, 3 settembre 1921 - New York, 16 gennaio 1985) deve rinunciare al suo sogno di diventare cineasta, o quantomeno procrastinarlo e trasformarlo – ma forse sarà proprio questo scoglio a rendere il suo lavoro di fotografa tanto originale.

Figlia di Mary Ruby, attrice del cinema muto, e di Samuel Orkin, fabbricante di barchette in legno, Ruth cresce dietro le quinte della Hollywood degli anni venti e trenta. A dieci anni riceve in regalo la sua prima macchina fotografica, una Univex da 39 centesimi, con la quale esegue i primi scatti. La sua vera passione, però, è l’immagine-movimento, il cinema. Per un certo periodo lavorerà alla Metro-Goldwyn-Mayer come fattorina, correndo alacremente da un dipartimento all’altro ma prendendosi comunque il tempo di osservare ciò che la circonda e assorbire molti degli insegnamenti che continuerà a mettere in atto nelle sue immagini fisse. Parallelamente, all’inizio degli anni quaranta, studierà fotogiornalismo al Los Angeles City College e lavorerà come fotoreporter per grandi riviste come “Life”, “Look” e “Ladies Home Journal”. Ma la fascinazione per il potere euristico del cinema emerge in filigrana in tutta l’opera di Orkin, e questo appuntamento mancato con la sua vocazione la stimolerà a inventare un linguaggio a cavallo tra i generi: un linguaggio che si colloca oltre l’immagine in movimento e prima di quella fissa, che stabilisce una correlazione costante tra le due temporalità non parallele. Queste linee segrete non smetteranno di influenzarsi reciprocamente, insinuandosi, confondendosi, aprendosi e ripiegandosi l’una sull’altra.

In effetti, analizzando l’opera di Orkin fin dai suoi esordi, il fantasma del cinema appare in diverse forme: si intrufola nei piccoli interstizi del fotogramma e crea un doppio fondo nell’immagine in cui il flusso del movimento prende un suo ritmo. Una scintilla, una traccia che contiene in sé un “effetto filmico”, una durata simulata da un effetto speciale visibile. Dopotutto, il cinema non è l’arte del movimento realizzato a partire dalla fissità?

Orkin ricorre costantemente a un processo di serialità e intermittenza in cui, in un modo o nell’altro, il tempo regna sovrano. Il meccanismo più elementare consiste semplicemente nell’accostare due figure simili o quasi identiche, ma sufficientemente diverse tra loro da non ingannare l’osservatore. Questo sdoppiamento serve a trasmettere un’idea di simultaneità attraverso una piccola pausa che crea l’illusione del movimento. Le due figure giustapposte declinano un gesto, ripetono una postura o un atteggiamento con un leggero sfalsamento. Tra di esse intercorre un breve intervallo di spazio all’interno del quale si colloca il tempo. Come nella successione di singole immagini utilizzata nell’animazione, l’unione di queste figure genera l’idea di moto e, di conseguenza, stabilisce una temporalità.

Questa stessa temporalità può essere distribuita su più immagini con un intervallo variabile. In quello che può definirsi il suo primo “road movie”, realizzato nel 1939 mentre attraversa gli Stati Uniti in bicicletta da Los Angeles a New York, Ruth Orkin tiene un diario che diviene una sequenza filmica in sé, una sorta di documentario la cui linearità temporale si dispiega secondo un ordine cronologico. Ispirandosi ai quaderni e agli album delle riprese che la madre Mary Ruby conservava dei propri film, e utilizzando lo stesso tipo di didascalie manoscritte, Orkin inserisce l’immagine fotografica in una sequenza narrativa che riprende lo schema della progressione cinematografica. Il tempo del racconto è quello della durata del viaggio. Anche in questo caso, Orkin frammenta la continuità e scandisce tale scissione con le immagini, fotogrammi del film mai girato. Ciò che conta, dirà Gilles Deleuze nel saggio *L’immagine-movimento* (1983), “è l’interstizio tra immagini, tra due immagini: una spaziatura che fa sì che ogni immagine si strappi al vuoto e vi ricada”. Uno spazio in cui l’immagine si fa flusso. L’idea è ripresa alla lettera nei sei fotogrammi della sequenza *I giocatori di carte* (*The Card Players*), o in *Jimmy racconta una storia* (*Jimmy The Storyteller*), del 1947. Orkin filma con la sua fotocamera e induce un’idea di scatto, di scansione ritmica, di frammentazione, facendo affidamento sullo sguardo dello spettatore per restituire il movimento alla stregua di uno zoopraxiscopio.

Intorno al 1943, Orkin si trasferisce a New York, dove lavora come fotografa nei locali notturni, e più o meno nello stesso periodo aderisce alla Photo League. Le collaborazioni con le principali riviste si moltiplicano ed è a questo punto che la sua carriera decolla. Orkin diventa una delle firme femminili del momento. Nel 1951 segue la Israel Philharmonic Orchestra in Israele per conto della rivista “Life” e poche settimane dopo parte per l’Italia.

A Firenze incontra Ninalee Craig, studentessa d’arte americana che diventa la protagonista della celebre foto *Un’americana in Italia* (*An American Girl in Italy*). Lo scatto faceva originariamente parte di una serie intitolata *Non aver paura di viaggiare da sola* (*Don’t Be Afraid to Travel Alone*), incentrata sulle esperienze che le due donne avevano vissuto viaggiando da sole nell’Europa del dopoguerra. Anche stavolta Orkin trae ispirazione da un genere che renderà la serie una delle più emblematiche della sua carriera. Il tema è infatti sviluppato sulla base del fotoromanzo, estremamente in voga in Italia alla fine degli anni quaranta. Apparsa nel 1947, questa nuova forma narrativa che abbina testo e illustrazioni fotografiche diviene il più grande successo editoriale del dopoguerra, sia in Italia che in Francia. Assimilabile al cinema muto nella costruzione e al fumetto nella sua formulazione, il fotoromanzo alimenta la macchina dei sogni che deve lavorare a pieno regime e far dimenticare gli orrori della guerra. Emblema della cultura di massa, segna l’inizio di una nuova era in cui la fotografia segue le orme del cinema e il tempo filmico si fonde in quello dello scatto fotografico.

Ruth Orkin non esita a imboccare questa strada e inventa una sequenza estremamente teatrale, in cui la protagonista – attrice estemporanea – accentua la sua performance, che a tratti si fa persino caricaturale, per rendere chiara la storia raccontata e il filo conduttore della narrazione.

Se le immagini di Orkin contengono intervalli di spazio che generano un’idea di continuità, gli intervalli di tempo a loro volta non sono meno rilevanti. Una delle ultime serie che l’artista riesce a realizzare è incentrata sullo scorrere del tempo. Scattando fotografie dalla sua finestra che affaccia su Central Park con lo stesso gesto e la stessa inquadratura, Orkin registra la fisionomia degli alberi e la tonalità delle foglie nel corso delle diverse stagioni, dando forma a una sequenza che esprime l’elasticità del tempo filmico. In fin dei conti, si può forse affermare che la sua opera risieda in questi intervalli da cui emerge un “fuori tempo” nascosto nell’ombra, e che la realtà che Ruth per tutta la vita ha cercato di cogliere agli angoli delle strade di Manhattan, alla Penn Station o sulle banchine di un porto si celi non dietro le apparenze, ma nelle ellissi temporali.

Torino, 16 marzo 2023

**\* Dal catalogo Skira**