



Spunti sulla fotografia, lingua della modernità

Conversazione con Ferdinando Scianna (seconda parte)¹

di Daniele Pitrolo

FERDINANDO SCIANNA nasce a Bagheria nel 1943. Nel 1965 è autore del libro fotografico *Feste religiose in Sicilia*, (Leonardo da Vinci, Bari), prefato da Leonardo Sciascia. Numerose le sue pubblicazioni come fotografo; entrato nel 1982 nell'agenzia *Magnum*, ma comunque multiforme il suo interesse che lo ha portato, tra l'altro, a collaborare con *Le monde diplomatique*, *La Quinzaine littéraire*, ed all'elaborazione di articoli relativi alla fotografia raccolti nel volume *Obiettivo ambiguo* (Rizzoli, Milano) del 2001.

D. Pitrolo: *Si tende, credo, a dare molto peso, molto valore al fatto che le fotografie siano, in un certo senso, vere, ossia non siano state studiate, costruite, e i soggetti non siano stati messi in posa. Non è eccessiva quest'attenzione? In quanto, se la fotografia traduce un'idea del fotografo, e una sua organizzazione dell'idea e degli strumenti, comunque, anche se è stato il fotografo a disporla e non a riconoscerla, l'organizzazione è valida di per sé, non crede?*

F. Scianna: Non è una discriminante ontologica, è una discriminante linguistica, ed è anche una discriminante che riguarda la storia dello strumento. Nessuno si domanda chi era il tipo fucilato nell'immagine *Los Fusilamientos* di Goya, mentre, invece, ci sono infinite discussioni, che durano da trent'anni oramai, se il miliziano di Capa sia un'immagine reale.

La cosa da dire è che non ci sono fotografie false: ci sono didascalie false. Anche nei suoi discorsi, un fotografo che di questa problematica ha fatto l'oggetto del suo fotografare e teorizzare concettuale, Joan Fontcuberta, in un certo senso mette in

¹ In occasione del suo intervento nel corso di Cultura Francese (2004/05) per Scienze umanistiche per la comunicazione delle professoressa Turzio e Sparvoli, Daniele Pitrolo ha intervistato Ferdinando Scianna. Il testo, rimasto inedito, viene qui proposto, diviso in due parti, in considerazione dei suoi generosi appunti che spingono a riflettere su varie pratiche culturali odierne.

La prima parte dell'intervista è contenuta nel primo numero di *Altre Modernità*.



scena un malinteso, nel suo libro *Il bacio di Giuda*, e non per niente si chiama "Il bacio di Giuda", che comincia dicendo *mia moglie ha avuto un bambino, in stato di anestesia, prematuro, e questo le ha dato un grande trauma, perché non aveva visto questa bambina; allora io, in quanto fotografo, ho dato una macchina fotografica usa e getta all'infermiera e le ho chiesto se poteva fotografare la bambina nell'incubatrice, ho mostrato la fotografia a mia moglie e questo le ha dato un grande aiuto. Malinteso -dice Joan Fontcuberta- perché poteva benissimo essere morta, la bambina, ed in quel momento non lo si voleva dire, e la foto di una qualsiasi bambina avrebbe avuto su di lei lo stesso effetto, perché ricevuta come documento, testimonianza del reale. Questo è quello che avviene sempre, è quello che noi prestiamo alla fotografia; perché c'è il pregiudizio -che non è solo un pregiudizio ma che è anche una realtà dello strumento tecnico- che la fotografia sia documento di qualche cosa. Ammettendo pure che quella bambina non fosse stata la figlia della moglie di Fontcuberta, era comunque la foto di una bambina, questo non si può togliere a quell'immagine. Così come le sue fotografie di pezzi di formaggio, che lui in un altro suo lavoro ha gabellato per fotografie della luna: anche se chi le vedeva pensava che lo fossero, visto che erano mostrate dentro un contesto scientifico, rimangono comunque fotografie di un pezzo di formaggio; questo non glielo puoi togliere a quell'immagine. Quindi, semmai, era il contesto in cui erano messe, che creava l'equivoco, che portava alla fotografia l'ambiguità del referente, non il fatto che comunque si trattava di traccia di realtà, la realtà di un pezzo di formaggio.*

Ora, questa è la stessa cosa per quanto riguarda la foto di Robert Capa: proprio di recente è ritornata una ventata di polemiche; a me non persuadono. Certo, da un punto di vista, diciamo, psico-culturale, possiamo dire: un signore che si è fatto paracadutare in Sicilia, senza che si fosse mai fatto paracadutare prima; che era sempre in mezzo ai fatti; che è sbarcato insieme ai primi soldati sulla spiaggia di Omaha, seimila dei quali furono uccisi nella prima ora; perché avrebbe dovuto montare una cosa di questo genere? Per me questo non è un argomento. Perché tu puoi anche avere fatto una serie di fotografie indiscutibilmente in contemporaneità tra il fatto e il soggetto, e adeguate alla didascalia che le accompagna, o comunque alla didascalia che il guardante ci mette, e essere stato un truffatore per una sola fotografia. Diciamo che da un punto di vista simbolico la cosa non cambia niente, perché tu guardi quell'immagine come puoi guardare la fucilazione di Goya, quindi tu puoi averla messa in scena e poi diventa simbolo della guerra civile; però a me preme sapere, tant'è vero che sono andato molto dietro a questa storia. Per il momento, secondo me, ci sarebbero indizi sia per sostenere l'una che per l'altra tesi -vera,falsa- ma ancora non sono state trovate prove inconfutabili che fosse stata montata.

Di recente un professore di Malaga mi ha detto che lui crede di avere visto un documentario, fatto dalla CNT, durante la guerra, in cui c'erano anche dei filmati di manovre, e che a parer suo, in un frammento di quel documentario, c'era quella scena che corrisponderebbe a quella della fotografia di Capa. Se lui ritrovasse questo documentario, e se fosse provato che quell'immagine era stata scattata durante una manovra, e che inequivocabilmente quelli che si vedono in quel filmato sono gli stessi ai quali Capa ha fatto la famosa fotografia, questo, probabilmente potrebbe



concorrere a provare che quella fotografia non è stata fatta durante una vera battaglia. Cambia, il nostro giudizio? non cambia? Sì, per me cambia; ma prima dovremmo dimostrare che davvero quelli l'hanno fatto durante le manovre eccetera eccetera.

Però la cosa interessante in questo dibattito non è tanto che le fotografie possano mentire, perché è molto ingenuo pensare che non possano farlo: come tutti i linguaggi, la fotografia può mentire o dire la verità, ma lo può fare all'interno della propria natura di linguaggio. La prima fotografia in cui, diciamo, si pone uno scarto tra l'immagine, come tu la vedi e come tu vuoi che l'altro la veda, è stata fatta un anno dopo l'invenzione della fotografia, è stata fatta nel 1840, e l'ha fatta Hippolyte Bayard: l'autoritratto da annegato, che ha fatto questo fotografo che non era preso sul serio, poveretto lui; mentre quel gran commerciante di Daguerre era riuscito a farsi dare una pensione, a farsi proclamare come inventore della fotografia dal parlamento francese eccetera eccetera. Bayard aveva fatto a Parigi una mostra in cui c'erano delle modifiche, dei miglioramenti del sistema calotipico, e nessuno lo pigliava sul serio. E allora lui si è fatto un autoritratto seminudo dicendo *mi sono annegato perché nessuno mi piglia sul serio*. Era un paradosso, perché appunto non è possibile farsi un autoritratto dopo essersi annegato: è esattamente come nel quadro di Magritte, *Questa non è una pipa*, oppure Duchamp che indica un quadro dove non c'è niente, o cose di questo genere. Quindi, nella fotografia, questa ambiguità -e le relative polemiche- è contemporanea alla sua stessa invenzione: io fotografo una mela, però indiscutibilmente devo essere di fronte a una mela, se poi ti dico che questa qui è la mela del giardino dell'Eden, sono cazzi miei e sono cazzi tuoi che la guardi, se tu ci credi.

Ma il fatto che noi diamo tantissima importanza a questa cosa qui, riguarda propriamente la fotografia: a nessuno viene in mente di chiedersi chi fosse, appunto, il fucilato di Goya, o cose del genere, e questo vuol dire che, se noi abbiamo questa preoccupazione, è perché prestiamo, giustamente, alla fotografia uno statuto ontologico di traccia del reale. Questo essendo ineliminabile, si pone in maniera particolarmente inquietante il fatto che tu mi vendi fischi per fiaschi.

Però, che la fotografia, di per sé, dimostri il reale è discutibile: la fotografia, è la mia formula, mostra, non dimostra. Questo è il vero punto della faccenda. Se tu leggi su un giornale scandalistico: "Benedetto XVI ha avuto una storia di sesso con Sofia Loren", accompagnata da una foto, fatta con photoshop (adesso è molto difficile accompagnare con una fotografia la foto di uno scandalo perché sappiamo che la cosa è diventata un pochettino ambigua), l'indomani, la stampa mondiale esce dicendo *O tempora, o mores, che schifo* e cose di questo genere.

Se la stessa frase, anche non accompagnata da fotografia, esce sul Washington Post, non succede la stessa cosa: la gente si interroga: come mai esce questa notizia? è vera o è falsa? il Washington Post, che ha autorità, non l'ha verificata prima? Il valore, diciamo testimoniale, delle parole, è lo stesso, le parole sono identiche "Il papa ha avuto una relazione sessuale con Sofia Loren", ma è l'autorità della fonte che le rende più credibili o meno credibili. In fotografia questo è altrettanto vero: se io dico "questi tipi dietro il filo spinato sono in un campo di sterminio bosniaco"; viene poi un altro che dice "non è vero: questi sono stati fotografati in un campo di rifugiati, e il fotografo



se ne è andato dietro il filo spinato per riprodurre l'icona dell'apertura dei campi di concentramento nazisti. Quindi: gente disgraziata, filo spinato uguale campo di sterminio". La cosa si risolve esclusivamente con l'autorevolezza della fonte, perché la foto in sé non dimostra che ci sono i campi di sterminio; né il fatto che quella foto sia una foto con una falsa didascalia dimostra che non ci sono stati i campi di sterminio, perché la fotografia mostra, non dimostra.

La dimostrazione è un valore aggiunto della fotografia: se io dico "questa è un'immagine della luna", ma la fonte si rivela falsa perché è un'immagine di un pezzo di formaggio, la rivelazione della mistificazione non toglie niente alla sua verità linguistica, ontologica. E questo perché? Perché per la prima volta nella storia dell'umanità, che ha avuto questa angoscia straordinaria e misteriosissima, di produrre immagini del reale, e non si capisce bene perché... Come nel mito della pittura: "Ha dipinto un grappolo d'uva così perfetto che gli uccelli si sono ingannati", ma perché diavolo dipingere l'uva? Se hai l'uva, mangiatela, no? E invece c'è questa roba di dipingere l'uva! Ma, dicevo, per la prima volta con la fotografia, noi sappiamo che ci troviamo di fronte ad immagini che non sono state fatte da chi ha prodotto l'immagine, ma da chi ha prodotto l'immagine sono state ricevute. Quindi l'autore delle fotografie è il reale, non è il fotografo; il fotografo poi sceglie: un pezzo di spazio, quell'istante. Certo, non puoi fotografare una mela dopo essertela mangiata, questa è la differenza fondamentale: che Cézanne può dipingere la mela dopo essersela mangiata, e il fotografo no. Per cui, se tu mi dici "prima mi sono mangiato la mela e poi l'ho fotografata", mi stai pigliando per i fondelli.

Questo qui inquieta molto, perché la fotografia ha cercato di rispondere a quest'angoscia sull'esistenza del reale, che è propria dell'uomo; e se noi gliela togliamo, questo lo mette in crisi, anche perché da duecento anni la fotografia viene usata così. Quindi, va benissimo, è quello che io dico a Joan Fontcuberta: la fotografia è sempre menzogna. Vaglielo a dire al doganiere o a quello che ti ferma quando tu hai fatto un'infrazione e dice "mi dia la sua patente": se sulla patente hai la fotografia di tua zia, quello dice "questo non è lei"; e allora tu che cosa gli dici? "Ma guardi che questa è un'invenzione, sono stronzate, guardi che la fotografia non è il reale, figurarsi se sono io, quello è un pezzo di carta! Ma come può pensare che io debba essere un'immagine su un pezzo di carta!" eccetra. Perché è così che noi funzioniamo con la fotografia. Possiamo sapere e teorizzarne tutta l'ambiguità e tutto quello che vuoi; poi arrivano le foto di Abu Ghraib e diciamo: "ah, questi fetenti di Americani".

Perché la fotografia, a quel punto, la riceviamo come documento. Se infatti, come è successo in Inghilterra, c'erano delle foto di torture inglesi che erano false, ci scandalizziamo, perché ci scandalizza la menzogna della fotografia. La mia amica Giovanna Galvenzi dice *io pubblico le foto per illustrare Sportweek, e non mi faccio problemi a cambiare il posto del pallone se il pallone nell'impaginazione mi si taglia in mezzo*. Anche a me la cosa non scandalizza per niente. Se però lei pubblica una fotografia dell'incontro Inter-Juve in cui il pallone lo mette oltre la linea della porta dicendo "era gol e l'arbitro non gliel'ha dato", quella è una mistificazione dello stesso preciso tipo di



quella delle false torture inglesi in Iraq: non importa la dimensione del fatto, è esattamente lo stesso tipo di mistificazione. Ma questo riguarda la moralità di chi fa cose del genere.

Ciò detto, avendo poi io fatto moda, - con grandi complessi di colpa nei confronti di una pratica che implicava il mettere in scena, vista la mia ascendenza, diciamo, da fondamentalista bressoniano - poi tu capisci che in definitiva, più o meno fai sempre le stesse foto, insomma, che poi alla fine metti in scena quello che hai nella tua testa. L'importante è che io non dica "ho trovato questa bella gnocca in mezzo a cose così, per caso": no questo è nell'ambito di un certo tipo di comunicazione. Perché una cosa è la fotografia in cui io propongo delle immagini in cui la mia interpretazione del mondo comunque riguarda la scelta dell'istante e dell'inquadratura; una cosa è se io metto in scena il mondo e poi lo fotografo, perché in quel momento io mi sto trasformando in fotografo di scena piuttosto che in reporter, e questo bisogna tenerlo chiaro. Ma non è una questione di giudizio etico: ci sono delle fotografie messe in scena che hanno una carica di testimonianza surreale addirittura più forte di fotografie che non sono messe in scena; non riguarda la lingua, riguarda il rapporto socio-culturale tra uno strumento che ha certe connotazioni di carattere tecnico e di carattere storico, la società che le riceve e quello che le fa ricevere alla società.

D. Pitrolo: *Lei fa parte della Magnum e si riconosce nella scuola Magnum della fotografia, che è contraria al taglio della fotografia?*

F. Scianna: Non è così, diciamo che questo fa parte della doxa bressoniana, anche lì: Cartier-Bresson ha detto *io non taglio le fotografie*. Però taglia la realtà, con il suo mirino, e lì era la proposta di una pratica gestuale della fotografia, che implicava, come dice lui, il riconoscimento in una frazione di secondo di un evento e delle forme che pongono in essere questo evento. E dice: *il mio piacere, la mia scelta di carattere estetico, non etico, è quella di risolvere il quadro dell'immagine al momento dello scatto*. Ma non si tratta di una legge morale, per cui se tu tagli le fotografie sei un mascalzone, uno stronzo o un'imbecille: no, *io non lo faccio*. Io personalmente posso dire, bressonianamente, essendo di quella scuola, che è difficilissimo che una brutta fotografia, una fotografia che non funziona, possa essere risolta con un nuovo taglio; poi io conosco almeno tre fotografie di Cartier-Bresson che sono state tagliate, che lui ha tagliato.

Quindi, voglio dire, ogni tanto vedo i miei amici che impaginano loro stessi i loro libri e poi ci sono delle doppie pagine che tagliano in mezzo l'essenziale del soggetto, e io dico "ma perché? cavolo!" "Eh, perché, sai, io ho fatto una griglia e l'ho rispettata". Ma come? Tu ti fai la griglia e poi ti ci arrostisci tu stesso dentro? Tu sei il padrone della griglia, non è la griglia il tuo padrone, e così tu sei il padrone della regola, non è la regola il tuo padrone: se io decido di fare tutto in rima; a un certo punto ne trovo una che si limita a un'assonanza, sono cavoli miei; tu puoi dire "non è riuscita", ma non è un giudizio di carattere etico.



D. Pitrolo: *Non so se Lei voti o meno riguardo all'ingresso di nuovi fotografi...*

F. Scianna: Come no! Eh! In quanto membro della Magnum io ho il diritto, essendo diventato membro della Magnum, di giudicare gli altri e di non fare giudicare me stesso.

D. Pitrolo: *Perché ho letto che esistono alcune distinzioni nei gradi di associazione.*

F. Scianna: Sì, ma quando sei membro, membro significa propriamente questo. Ci sono tre gradi: *nominee*, che vuol dire che sei in una specie di prova; poi sei associato, che hai gli stessi doveri, però non tutti i diritti dei membri; quando sei membro hai diritto di prendere decisioni sull'agenzia, perché, siccome si tratta di una cooperativa, è una questione di carattere sostanzialmente amministrativo.

D. Pitrolo: *E Lei cosa cerca nelle fotografie di coloro che si propongono alla Magnum?*

F. Scianna: Eh, questo, guarda, è il problema fondamentale della Magnum, non credo adesso, ma da sempre; però adesso lo è in maniera drammatica, perché questo avviene come per i giudizi che noi diamo sulla realtà, anche sull'architettura o sulle cose di questo genere. Se noi ci riferiamo all'architettura medievale o rinascimentale di certi meravigliosi villaggi italiani, o cose di questo genere, diciamo "ah che meraviglia, il signore si è fatto la sua casa nobile, accanto a quella si è fatto la casa uno che era meno ricco di lui, e, però, guarda tutto questo come è armonico". Questo avviene raramente, quando ci sono valori condivisi; quando i valori cominciano a entrare in crisi, cominciano ad esserci opinioni diverse, e quindi si considera in maniera diversa il concetto di qualità e anche il concetto di novità. Per esempio, il valore della novità nel discorso estetico, non c'era stato mai sino alla nascita delle avanguardie all'inizio del Novecento, ed è nato insieme all'idea di rivoluzione politica. Rivoluzione significa cercare il nuovo per rapporto al vecchio, verso la società perfetta. In estetica è un po' una stupidaggine, perché è come dire che Picasso è meglio di Paolo Uccello perché è più nuovo.

Però è anche vero che quando tu cerchi qualche cosa, ti riferisci, come sempre - come in qualunque cosa, come anche nella cucina - ti riferisci a dei parametri, a dei riferimenti: non è che vale per le fotografie un discorso diverso da quello che può valere per il risotto.

Se io mangio un risotto, mi riferisco ad una certa idea platonica che è frutto di una serie di stratificazioni di esperienze di carattere culturale: il risotto, per essere buono, deve essere fatto in un certo modo e deve corrispondere a certi criteri. La prima volta che mangio il risotto posso solo dire se mi piace o no; è soltanto a partire dalla seconda volta che puoi dire se il secondo ti è piaciuto di più o meno del primo. Quando hai mangiato cento risotti e sono state fatte delle teorie sulla "risottagine", allora possiamo dire "eh, beh, no, hai ragione, il vero risotto è un'altra cosa": già siamo in due, in tre a valutare e condividere. Avviene per la cultura come per il cibo, per la fotografia come per le donne: le donne di Rubens oggi non piacerebbero a nessuno,



eppure allora era un valore condiviso che dovessero essere fatte a quel modo, quindi queste cose sono mobili.

Oggi nella fotografia, e anche in Magnum, credo che sia entrata anche lì una certa logica -che io considero delirio- del nuovo per il nuovo: non sempre tutto quello che è nuovo è meglio di quello di prima. Anche Hitler era nuovo, rispetto alla società liberale, però era peggio di prima: non è che, perché era nuovo, era meglio. A volte il nuovo può essere peggio, o più stupido, proprio perché pone il proprio valore nel solo fatto di essere nuovo.

Però è vero che obbedire pedissequamente ad una tradizione la trasforma facilmente in accademia, se significa trovare gente che fa quello che tu facevi o che altri facevano prima di te. Tu ti puoi riferire a quella tradizione e, però, dentro a quella tradizione cercare di fare il tuo discorso, nella diversità più che nell'innovazione. Io penso che l'originalità sta nella variante piuttosto che nella diversità; perché la diversità radicale implica anche la possibilità che esistano tradizioni di tipo diverso in ambiti di tipo diverso: non è mica detto che all'interno di Magnum, nuovo debba significare qualcuno che fa delle cose che non c'entrano niente con la tradizione di Magnum. Molti dei miei colleghi fotografi non la pensano così; non la pensano così, non per altro, ma perché il mondo cambia; perché i clienti cambiano; perché probabilmente oggi i nostri interlocutori non sono più solamente quelli che pubblicano i libri e i giornali; ci sono anche altri interlocutori, che hanno altre esigenze, che cercano altri elementi dentro la fotografia. Quindi alle volte ci si preoccupa di più, se non esclusivamente, del come vengono fatte le fotografie piuttosto che del perché quel "come" è nato. Certo che se vedo dei fotografi che fanno molto bene le cose che sono state già fatte e che già facciamo, questo non mi è sufficiente, cerco quindi una certa originalità di sguardo all'interno di una tradizione. Qualcuno pensa che l'originalità di sguardo sia rompere con la tradizione; io credo che le tradizioni vadano arricchite.

D. Pitrolo: *Invece cosa crede che abbia spinto i fotografi che hanno lasciato la Magnum, a farlo?*

F. Scianna: Ah, io trovo che questo sia un segno estremamente positivo, perché la Magnum, come tutti i gruppi con fortissime motivazioni di carattere ideologico, estetico, anche etico, a un certo punto -dico tutti i gruppi, non solo quelli che fanno fotografia- ha avuto una certa tendenza ad accademizzarsi e a diventare setta. E si finisce col creare un tessuto psicologico per cui *extra ecclesiam nulla salus*, sciocchezza alla quale finiscono col credere anche quelli che sono dentro. Ci sono grandi sofferenze di gente che vuole entrare alla Magnum, o che voleva entrare alla Magnum e che è stata respinta, perché considerava che era stata respinta da una certa idea della fotografia.

Diciamo che quarant'anni fa, trent'anni fa si poteva pensare, come alcuni giornali allora hanno scritto, *i migliori venticinque fotografi di oggi, al mondo, sono dentro la Magnum*; oggi non avrebbe senso dirlo. E poi sappiamo che grandissima fotografia,



anche di reportage, anche in quella linea, è stata fatta anche fuori dalla Magnum, e che quindi ci può essere perfettamente *salus extra* qualunque *ecclesia*.

Quindi, che ci sia un atteggiamento un po' più laico, sia dall'interno che dall'esterno, nei confronti di Magnum, io non lo considero affatto scandaloso; anzi, lo considero positivo. Diciamo che l'agenzia viene vista in maniera più laica, più disincantata; io penso alla Magnum come al nobile frutto di una grande tradizione, però anche come a uno strumento. Se lo strumento non mi si confà più, me ne vado. Perché no?

D. Pitrolo: *In un'intervista nel 2003, ad una domanda che le chiedeva cosa vedesse nel futuro della fotografia, Lei ha risposto che la fotografia è morta.*

F. Scianna: Me ne sono un po' pentito; non perché non pensi che sia vero, ma perché mi ha molto irritato il fatto che la direttrice del neonato museo della fotografia, appena insediata, come prima cosa abbia dichiarato che "la fotografia è morta". Uno che va a dirigere un museo della fotografia e dice che la fotografia è morta, a me sembra che sia un po' paradossale, forse addirittura indecente.

Io dico che la fotografia sembra andare verso la propria estinzione tecnologico-culturale; che le motivazioni di carattere culturale che nella prima metà dell'Ottocento hanno fatto sì che questo strumento, questa lingua della modernità -la più importante lingua della modernità, come dice Eric Hobsbawm- sia venuta fuori, nascevano da tutta una serie di esigenze della società che, probabilmente, adesso stanno venendo meno. E poi siamo di fronte, dopo tantissimi anni di stasi, ad un tourbillon di carattere tecnologico che sta cambiando la natura stessa della fotografia e che quindi mette in discussione persino la sua natura di traccia. Insomma, io la vedo in crisi da questo punto di vista, ma soprattutto la vedo in crisi a causa del fatto che mi sembra che la società sempre meno reclaims uno strumento linguistico che sia anche uno strumento di relazione drammatico con il reale.

La fotografia a questo compito ha assolto; ed anche le sue funzioni, diciamo mistificatrici, utilizzavano quel pregiudizio di natura documentaria della fotografia per vendere dei sogni come se fossero dei sogni reali. Adesso invece non mi pare che sia più così. Il discorso, se la fotografia di Capa è stata fatta davvero davanti a un tipo che è stato preso da una pallottola, spesso viene utilizzato come argomento per dire "va bene, è falsa, e allora? È lo stesso!". Per me non è lo stesso: io penso che quella fotografia cambia completamente di status se la sua didascalia accompagna in verità l'immagine o la falsifica; oggi invece sembra che questo importi sempre meno, ed è questa la vera morte della fotografia.

Io lo ripeto mille volte, non è importante che ci siano mille, duemila, diecimila, centomila fotografie nei musei o nei libri: la fotografia è importante perché tutti abbiamo in tasca, in un documento d'identità, la nostra fotografia, perché ci portiamo dentro il portafoglio la foto dei nostri figli, nipoti, addirittura del cane che è morto quando noi eravamo bambini. Nessuno si porta dietro un disegno di qualche cosa, invece quella roba lì, la fotografia, ha lo strazio della traccia del reale. Come ha lo



stazio del tuo rapporto con il tempo il fatto di guardare una tua fotografia di te bambino o di qualunque traccia in immagine di dieci anni fa, o cose di questo genere. Una faccenda che mette in discussione propriamente il rapporto con il tempo lineare della tua esistenza, con la realtà delle cose, con il fatto che la macchina che avevi quando avevi diciotto anni aveva quel colore; non so come dire: quella cosa lì. Questa cosa ha completamente cambiato la nostra sensibilità, la sensibilità dell'umanità nei confronti del mondo. Perché per la prima volta nella storia dell'uomo noi sappiamo com'eravamo da bambini; possiamo coltivare l'illusione di avere prova di esistenza di quei frammenti di tempo che sono scomparsi, perché il tempo scompare nel momento stesso in cui ne stiamo parlando.

Questa esigenza non credo che possa essere eliminata, perché l'uomo l'ha manifestata sin da quando dipingeva il grappolo d'uva fingendo che fosse vero. Per secoli è andata avanti senza la fotografia, ed io me la immagino perfettamente andare avanti anche dopo la fine della fotografia. L'esigenza non credo che possa essere eliminata, quindi la fotografia sì, è in via di morire, o comunque di cambiare completamente il suo statuto culturale nei confronti del mondo; quest'esigenza no. Per esempio sarà un segnale inequivocabile il giorno, che è proximissimo, in cui non avremo più le nostre fotografie sulle carte d'identità. Questo vorrà dire che la società, neanche per usi repressivi e di controllo avrà più bisogno della fotografia. E poi c'è anche un'altra cosa: la fotografia, che accompagna tanto la società di massa, di fatto sostanzialmente la contraddice, perché la fotografia si coniuga esclusivamente al singolare; cioè, la fotografia di un uomo, non è mai la fotografia di un uomo, è sempre la fotografia di quell'uomo lì; mentre il dipinto di un uomo, è dipinto di un uomo, anche se poi ha certe connotazioni.

Probabilmente, e paradossalmente, il trionfo definitivo della società di massa, e quindi l'annullamento dell'individuo nella società di massa, coinciderà con la morte della fotografia.

Daniele Pitrolo, studente in Histoire de l'art presso l'università Paris IV-Sorbonne. Le sue ricerche in campo accademico portano su Rosso Fiorentino e sviluppa un'attività parallela come fotografo. Le immagini della sua mostra *Palermo, luoghi dal noir* hanno illustrato il volume: Salvatore Ferlita, Giuseppe Traina, *Palermo, i luoghi del noir. Conversazione con Santo Piazzese*, fotografie di Daniele Pitrolo, Kalos, Palermo, 2007.

d.pitrolo@gmail.com