



Spunti sulla fotografia, lingua della modernità

di Daniele Pitrolo

*Conversazione con Ferdinando Scianna (prima parte)*¹

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: *Le volevo chiedere se Le va di presentarsi, innanzi tutto.*

F. Scianna: Mi chiamo Ferdinando Scianna e faccio il fotografo da una quarantina d'anni.

D. Pitrolo: *Semplicemente?*

F. Scianna: Sì, perché uno si presenta in vari modi a seconda di come è la persona: fosse stata una bella signora, avrei fatto il damerino; se cambia lo scopo, cambia la presentazione. Nell'incontro io dovrei fare una cosa sul

¹ In occasione del suo intervento nel corso di Cultura Francese (2004/05) per Scienze umanistiche per la comunicazione delle professoresse 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 seconda parte dell'intervista sarà pubblicata nel secondo numero di *Altre Modernità*.



reportage, in sostanza, considerandomi io reporter, però, di fatto, non facendolo più, nell'accezione che si dà della parola reporter, del lavoro di reporter, da moltissimo tempo... Insomma, a me sembra di fare sempre il reporter; però il reporter normalmente è quello che lavora per giornali e che copre fatti di attualità: questo lo faccio molto più raramente; comunque racconto storie, quando mi capita, che hanno a che fare con il mondo. A volte questo avviene con fatti di attualità.

A parte che c'è una certa maniera di essere reporter che in un certo senso tratta l'attualità come storia, la storia come attualità. Poi, per il resto, faccio il fotografo in un'accezione molto più ampia della faccenda, ammesso che sia legittimo fare questa distinzione di generi, così specifica, come si fa nella fotografia: fotografo di reportage, fotografo di paesaggio, fotografo di ritratto, fotografo di moda, cose di questo genere; adesso si è aggiunta un'altra cosa che dovrebbe comprenderle tutte, oppure non avere senso in sé, che sarebbe quella di fotografo di ricerca, fotografo creativo. A me pare che se uno è fotografo, è fotografo, anche se adesso bisogna dirlo almeno due volte, perché ci sono appunto i fotografi ritrattisti, gli artisti fotografi, i fotografi artisti, i fotografi però, i fotografi ma...; quindi, uno che fa il fotografo semplicemente, perché si capisca, deve dirlo due volte, e, in effetti, io ho sbagliato.

Io sono Ferdinando Scianna, sono fotografo fotografo, per lo meno faccio, perché "sono" non lo so..., e penso che se uno fa il fotografo di reportage, non è che se vede un paesaggio non lo fotografa perché questo lo fanno solo i fotografi di paesaggio; anche perché qualche volta nel reportage c'entra un paesaggio, così come in una narrazione a volte c'è una descrizione di luoghi, e così nel reportage è compreso il ritratto. E siccome io fotografo normalmente gente vestita, in un certo senso la fotografia di moda è implicita nella fotografia di un reporter; è così nel fotografo di moda così come lo faccio io, o come ho tentato di farlo io. Non so, tutte queste cose qua...

D. Pitrolo: *Poi le volevo chiedere, se Le va, di esporre quali sono state le figure più importanti per la Sua formazione.*

F. Scianna: Io mi considero una sorta di allievo istituzionale, nel senso che la mia maniera di funzionare per rapporto non solo alle cose che faccio, alle cose che a poco a poco sono andato pensando, ma in realtà per rapporto alla vita, è quello di avere dei riferimenti costanti.

Ho avuto straordinari maestri e questa è stata, diciamo, la chiave e la fortuna della mia vita. La fortuna nel senso che i maestri uno li trova, certo, però è anche vero che uno li cerca; e ne ho avuti, parecchi. Dai contadini di quando ero bambino, che parlavano in un certo modo che continua ad influenzare la mia relazione con il mondo - che sta tra il materialismo e il fantastico - a qualche professore, pochi; ma poi, sì, all'università per esempio: incontri determinanti, come quello con Cesare Brandi, che è stato assolutamente determinante per la



mia formazione culturale sul piano delle idee estetiche; sul piano della visione delle immagini eccetera eccetera. E poi ci sono stati incontri chiave della mia esistenza, come quello con Leonardo Sciascia, che è stato, molto di più di un maestro: è stato un amico, un padre, e che continua ad essere, a vent'anni dalla sua morte, in un certo senso, una mia guida. E poi innumerevoli maestri, cartacei e concreti, che riguardano la fotografia, con in testa Cartier-Bresson, che è stato anche, per mia grande fortuna, mio grande amico, dopo essere stato mio maestro attraverso le sue immagini, e che ha determinato anche lui in maniera decisiva la mia vita. Perché è stato lui che, quando io ho deciso di lasciare il giornalismo, nel senso di corrispondente da Parigi, come ero nell'*Europeo*, mi propose di entrare alla Magnum; e poi sono entrato alla Magnum e questo ha dato una certa impronta alla mia esistenza degli ultimi ventidue anni.

Quindi: i maestri che si trovano nella vita, i maestri che si trovano sui libri, e i maestri che fanno poi farti vedere la vita e i libri in una maniera rivelatrice. Per esempio, un'altra persona, di cui non ho parlato, e che per me è stata fondamentale, è Roberto Leydi, un uomo che con Diego Carpitella ha praticamente fondato l'etnomusicologia italiana. Per il mio rapporto con l'antropologia e con la fotografia, attraverso l'antropologia, è stato molto importante; io l'ho conosciuto dopo avere fatto il mio primo libro sulle feste religiose, però è poi stato un maestro decisivo per una quantità di cose. Continuamente ne parlo; ancora stamattina ne parlavo con un amico e citavo quanto importante è stato Roberto Leydi nella mia vita: a parte tutto, è stato attraverso Roberto Leydi che io sono entrato all'*Europeo*, quindi la mia esperienza in un certo giornalismo, il fatto di essere andato a Parigi come corrispondente.

Le persone, insomma.

D. Pitrolo: *Per la sua capacità di fissare l'immagine in un istante e di essere, per certi versi, superficiale, la fotografia rischia di creare, e forse ha creato, degli stereotipi.*

F. Scianna: Sì, certo; perché il primo malinteso della fotografia è proprio in questa sua natura, in una natura paradossale, che è un tentativo di risposta grandioso al problema del tempo, del fluire del tempo, all'angoscia della morte. E con la fotografia gli uomini, almeno negli ultimi due secoli, hanno creduto che avessero trovato uno strumento che questo "Fermati tempo", lo rendesse possibile; il che è un'illusione, naturalmente.

A parte che, se vogliamo metterla su un piano molto filosofico, consideravamo proprio oggi che -e si sente piuttosto fortemente nella cultura di oggi e, forse, nei momenti in cui ci sono grandi inquietudini- questo rapporto con il tempo come estratto da un flusso, che prova l'esistenza di questo tempo passato, della realtà delle cose, è stato un'esigenza importantissima, culturalmente, a partire dalla prima metà dell'Ottocento. Probabilmente oggi lo è



meno: oggi si sente che c'è una maggiore esigenza di uscire verso il sogno, e tutti gli strumenti e la stessa fotografia, stanno sfondando verso quella direzione.

La fotografia, sì, gioca con la superficie delle cose, con il visibile. Una volta al fotografo francese Willy Ronis è stato domandato: *Ma lei non si sente frustrato dal fatto che come fotografo è costretto a limitarsi al visibile?*, e quello lì - che è ancora vivo e ha novantaquattro anni - ha detto: *Non ho né tempo, né vita sufficienti per potere esplorare questo piccolo campo che è quello del visibile, l'invisibile lo lascio a lei che, probabilmente, se ne vuole occupare*. Poi, guardi... Cartier-Bresson spesso metteva in epigrafe a suoi discorsi, oltre che a suoi libri, una frase di Victor Hugo, che dice: *La forma è il fondo portato in superficie*. Quando noi diciamo "qualcosa di profondo", normalmente vogliamo dire "qualcosa che non sappiamo raccontare, che non sappiamo esprimere". Alberto Savinio (il fratello genio di Giorgio De Chirico che quello, certo, era un pittore geniale, ma il genio *tout court* in famiglia era Alberto Savinio) diceva che, appunto, l'indicibile, l'inesprimibile, sono aggettivi che riguardano gente che non sa dire e non sa esprimere, e quando tu la sai dire, la sai esprimere, la stessa cosa non è più indicibile e inesprimibile: ciò che è abissalmente profondo arriva alla superficie del detto e dell'espresso.

Quindi la fotografia si occupa del visibile; però, attraverso questi frammenti di visibile, racconta una quantità di cose che riguardano sia il tipo che ha guardato, sia il tipo che guarda il frammento di realtà abusivamente sottratto a questo flusso del tempo, e lì ci sono tutti gli invisibili, inesprimibili e profondità che ognuno vuole trovarci.

D. Pitrolo: *Un altro punto, che tra l'altro Lei ha appena espresso, è che la fotografia sottrae abusivamente frammenti di realtà, ovvero: la fotografia, per certi versi, è un po' un furto. Del resto, fotografando una persona si ruba la sua anima, in certi ambiti culturali. Non è stato per Lei un problema, alcune volte, fotografare, perché si sentiva in qualche modo un ladro?*

F. Scianna: No, non mi sono mai sentito un ladro. E' un discorso che facevamo ogni tanto con Gesualdo Bufalino, che, tra l'altro, scrivendo di me, aveva anche dato una definizione che è abbastanza nella tradizione della definizione della fotografia: una specie di scippatore, il fotografo, che passa con una sorta di scooter fotografico per strappare i beni essenziali di una persona. Non mi sono mai sentito un ladro, perché le cose... visto che parliamo di superficie: questa superficie riguarda sia le cose che gli uomini; se vogliamo poi dire questa "anima", cui lei faceva accenno prima (che io non so nemmeno cosa diavolo sia, a dire il vero), questa essenzialità, io la presto anche ad una pietra, ad un paesaggio, a qualche cosa per la quale questo rapporto del furto apparentemente è meno inquietante; però non è meno rapinatorio e meno abusivo di quanto non lo sia un giudizio mentale, o anche testuale, nei confronti di qualcuno.



Da questo punto di vista, per esempio, io trovo che è abbastanza esemplificativo -e in questo momento orienta di più le mie preoccupazioni, perché è centrale in questo tipo di ambiguità della fotografia- il problema del ritratto; perché il ritratto mette in scena in maniera inequivocabile il rapporto tra il fotografo e l'oggetto-soggetto fotografato: perché in quel caso l'oggetto è soggetto. Io penso che un fotografo che non si senta ladro, considera che ciò che sta fotografando è a sua volta soggetto, sempre; quindi, più che sottrarre qualche cosa, instaura un dialogo, e la fotografia funziona se il dialogo è all'altezza del soggetto. Del resto, anche linguisticamente è ambigua la fotografia; quando si dice, per esempio, "questo è un soggetto interessante" si dice del contenuto, cioè dell'oggetto di una fotografia; quindi, anche linguisticamente, noi prestiamo un valore di autonomia al contenuto della fotografia, che sia questo uomo o cosa; se è uomo, ciò è indiscutibile.

Nel ritratto questo si pone in maniera inequivocabile; infatti per me il ritratto è un dialogo.

Io ho fatto un'intervista sul ritratto a Cartier-Bresson. Cartier-Bresson, che ha teorizzato in un certo senso, sia pure nel malinteso più assoluto -come la maggior parte delle cose che riguardano Cartier-Bresson- il fotografo invisibile, cioè appunto, un sottrattore: gli altri hanno parlato di momento decisivo, per esempio, equivocando il senso di quello che Cartier-Bresson voleva dire anche a proposito dell'invisibilità del fotografo per rapporto alla realtà; equivocando il senso stesso di furto. Il momento decisivo, così come lo intendeva Cartier-Bresson, non sta nella cosa; sta nel fatto che il fotografo riconosce che in quel momento il mondo ha un'organizzazione di tipo formale e significativa che contestualmente esprime l'immagine. Anche se tu fotografi un'immagine ferma, nel momento in cui fai la fotografia, quello è l'istante decisivo del fotografo, che trasforma il suo incontro con il reale in un gesto che poi lo traduce in fotografia. Se si tratta di una persona, questa cosa più chiaramente viene posta nei suoi termini in quanto dialogo, perché ogni ritratto è anche un autoritratto. Nel caso del ritratto, Cartier-Bresson diceva *contrariamente a quello che avviene quando succedono le cose* -perché lui intendeva non interferire, e non rubare, intendeva - *se io sono lì mentre faccio le foto e il mondo sa che io sono lì, io lo modifico*. Quindi era, anzi, una sorta di scrupolo, per rapporto al fatto che il fotografo non deve, con il suo gesto di fotografo, interferire con il mondo. E' un mito anche questo; è un'illusione, ma come tutte le poetiche, era una poetica che lui aveva dato a se stesso per funzionare. Lui diceva: *la libertà è la libertà che tu ti prendi all'interno di regole precise che tu dai a te stesso. Se altri t'impongono le regole, è una gabbia, se le regole tu le dai a te stesso, poi queste regole tu le rispetti, però con la più assoluta libertà*.

È un po' come la rima in poesia: nessuno ti ha obbligato a usare la rima, ma se tu a un certo punto decidi di scrivere la *Divina Commedia* in terzine a rima alternata, quello diventa lo strumento attraverso il quale tu funzioni per esprimerti, e non mi pare che padre Dante abbia manifestato scarsità di libertà



all'interno di queste regole. Ora, quindi, la regola era quella lì, dell'invisibilità, del testimone invisibile che osserva e nello stesso tempo riconosce nel flusso dell'esistente gli istanti che per lui hanno un significato estetico e di forma che esprime il fondo di cui stiamo parlando. Nel ritratto il fondo è anche l'idea di sé, l'auto rappresentazione che il soggetto-oggetto ha, quindi si pone in termini di dialogo. Io ti guardo, non ti ho mai visto, e penso di intuire qualche cosa. Quest'intuizione dell'altro, è un'intuizione che nasce attraverso la situazione in cui mi trovo, perché, per esempio, Cartier-Bresson come me, cioè io come Cartier-Bresson (nel senso che lui è mio maestro anche in questa pratica che è quella del ritratto) non metto in scena, salvo che per ragioni professionali, la persona. Nella situazione in cui mi trovo, nell'incontro con quello lì, che è fortuita, che nasce dal caso e dalla storia: lei è venuta qui a fare un'intervista a me nel mio studio; oggi c'è questa luce ed io sono illuminato in questo modo; lei mi sta facendo un ritratto ed è obbligato a subire queste condizioni e a tenerne conto. Dentro queste condizioni c'è il mio carattere; la mia superficialità; la mia personalità. Questo che è il cosiddetto invisibile, e che attraverso la superficie, il visibile, gli obblighi della casualità, della contingenza, obbliga lei a risolvere il suo problema del ritratto facendomi una fotografia in cui questa è la luce; però lei trova l'istante, la fa diventare strumento -se poi il ritratto riesce- di quello che è il senso del fare fotografia.

Quindi un dialogo, un dialogo che può nascere addirittura in situazione d'ignoranza da parte del fotografo di quelle che sono le realtà psicologiche più nascoste dell'altro; così come spesso avviene nei confronti del mondo: noi, non è che ci muoviamo nel mondo sapendo sempre tutto di quello che c'è nel mondo. In realtà, nel momento in cui il mondo lo riconosciamo, lo andiamo conoscendo; lo sperimentiamo; lo intuiamo, per rapporto a quello che sappiamo prima, a quello che siamo stati prima, a quello che abbiamo letto, a quello cui ci riferiamo per rapporto ai nostri maestri, ad una tradizione. In questa complicatissima operazione, possiamo ricavare -se facciamo i fotografi- degli istanti significativi che nello stesso tempo sono significativi di ciò che abbiamo visto, e possono raccontarci una lunga -come diceva Mario Praz- anche su quello che ha visto quello che guardiamo. Il fotografo questo fa: guarda cercando di vedere. Ogni tanto riesce; rarissimamente ci riesce; e se lo spettatore poi, nel guardare l'immagine che lui ha prodotto, vede delle cose che il fotografo, guardando, ha visto, questo è il risultato.

In quel caso, il rubare in che cosa consiste? Il soggetto cerca di mettere in scena l'immagine che vorrebbe che l'altro vedesse, ed io posso essere d'accordo con lui, assecondarlo, e quindi in un certo senso fargli da specchio, psicologicamente; oppure non essere d'accordo con lui e contraddirlo, e cercare di contraddire la sua messa in scena, arrivando sino, facendo delle fotografie, a degli opposti quali la caricatura o l'adulazione. Si può essere adulatori o aggressivi facendo un ritratto così come lo si può essere facendo un disegno. Ci sono delle fotografie di Richard Avedon, che, anzi, funzionava direi sempre tra



l'entusiasmo e la condanna, che sono di tipo letterario. Eisenhower o Wallace, lui li vede come degli stronzi, imbecilli, fascisti; alcuni suoi amici come dei punti di riferimento dell'essere uomo.

La mia idea è più bressoniana, più europea, più illuministicamente tollerante, o meglio, montaignianamente tollerante: io posso avere un giudizio sull'altro, posso cercare di esprimerlo, però devo tenere conto anche di quello che l'altro vuole dare di sé. Se il dialogo è all'altezza di entrambi, quello è un buon ritratto. Se io fotografo una persona che poi viene guardata da uno che non sa niente di quella persona -un contadino, mia madre- il ritratto funziona allo stesso modo che se io fotografo Picasso; anche se io che fotografo Picasso so chi è Picasso e chi guarda la foto di Picasso sa chi è Picasso. Quindi, in un certo senso, nel guardare un ritratto di qualcuno di cui sappiamo delle cose, noi lo riconosciamo se il dialogo tra il fotografo ed il fotografato è stato all'altezza di entrambi e se, quando noi sappiamo qualche cosa del fotografato, il ritratto corrisponde un po' all'idea che noi abbiamo di quello lì. Ma questo avviene per il ritratto come per qualunque altra fotografia.

A volte ci possono essere soddisfazioni di carattere specificamente estetico: sono sempre limitative. In realtà quando tu dici "bella fotografia", è quasi un giudizio negativo: se "bella fotografia" non significa anche che l'autore ha trovato delle forme per raccontare l'essenziale della faccenda, 'bella fotografia' vuol dire che, sì è stato in superficie, ma superficialmente. Diciamo che ha usato soltanto una parte degli strumenti che servono a produrre una buona immagine.

D. Pitrolo: *La fotografia, per il fatto di ritrarre istantaneamente, senza mediazioni, è cruda, e questo si evidenzia nel momento in cui si fanno fotografie di scene cruente o dolorose.*

F. Scianna: E' vero questo? Non lo so se è vero. Hanno ricostruito, per esempio, di recente, la mostra a New York, nella galleria di Julian Levy, che era una straordinaria mostra (a distanza di sessant'anni forse di più, addirittura) in cui c'erano insieme Walker Evans, Cartier-Bresson e Alvarez Bravo. C'è un carteggio tra un gallerista e un suo referente di carattere culturale, che dice *sono molto contento di fare questa mostra perché è il momento di mostrare negli Stati Uniti una fotografia brutale, cruda, diretta della realtà e non filtrata attraverso tutti questi simbolismi estetici della fotografia pittorialista*. Fa molta impressione, a distanza di sessant'anni, sentire parlare della fotografia di Alvarez Bravo o di Cartier-Bresson, di Walker Evans, come di una fotografia cruda, brutta, perché adesso, anzi nel tempo, abbiamo piuttosto sentito parlare della fotografia di Alvarez Bravo come di una manifestazione del surrealismo simbolico messicano; di Cartier-Bresson addirittura come di un caposcuola del formalismo dell'istante e cose di questo genere.

Io penso che, in realtà, lo sguardo sulle cose è impossibile -forse pure per la fotografia- che sia totalmente privo della mediazione culturale, del tempo, del



gusto, della storia di quello che guarda. In realtà, anche nelle cose crude ci possono essere degli sguardi. Penso a Serrano che guarda la morte, a Mapplethorpe che fa delle fotografie dell'omosessualità: ci sono fotografie meno crude delle fotografie di Mapplethorpe a proposito dell'omosessualità? Ci sono delle braccia infilate nell'ano, degli zampilli di urina e cose di questo genere; eppure sono illuminati come se fossero dei diamanti; hanno la stessa struttura formale di certe sculture neoclassiche; e infatti Mapplethorpe va a finire al museo. Il soggetto è crudo: quando fanno le mostre c'è una zona "inferno" come nelle biblioteche per i libri libertini, dove i bambini non possono andare. Lui faceva scandalo, ma voleva andare al museo, e al museo infatti è finito. Quindi si possono anche fotografare le cose più crude con uno sguardo accademico, estetizzante anche, esorcizzante, o mistificante; e poi naturalmente dipende da come le guardi. Perché la fotografia, poiché non è soltanto immagine di qualche cosa, ma anche traccia di qualche cosa, è sempre cruda: in quanto immagine, tiene conto della testa, della cultura, della storia del fotografo, e anche di chi guarda; ma in quanto traccia, è reperto, è orma, e allora questo qui è inquietante. Questo riguarda ineliminabilmente la fotografia: è questa la differenza tra la fotografia e tutte le altre immagini.

D. Pitrolo: *Proprio in quest'ottica stavo pensando: dato che la fotografia è più cruda degli altri strumenti di rappresentazione per il suo essere anche "orma", come vede il fotografare scene cruente e dolorose? In quanto, se, ad esempio, prendiamo le incisioni di Goya, possono essere tremendamente cruente, ma sono mediate nel momento stesso in cui vengono incise e studiate. Crede che, invece la fotografia non sia produttiva, o comunque non raggiunga veramente il suo scopo in questi casi?*

F. Scianna: Non lo so, non lo so. Sono due cose diverse; su questo non ci sono dubbi, perché se noi guardiamo delle fotografie di Donald McCullin, di certe durezze cruentissime della guerra, oppure di James Nachtwey, per esempio (nel caso di James Nachtwey è un po' diverso che nel caso di McCullin).

McCullin dice non è colpa mia se quando io fotografavo alla Karantina o a Tal al-Zaatar, quando c'è stato il massacro dei rifugiati palestinesi, c'era la luce di Goya. Voleva dire non è colpa mia e neanche merito mio. Però il fatto è che quando lui entra in crisi esistenziale -e un fotografo può entrare in crisi esistenziale per rapporto a quello che fotografa forse più di un pittore- le sue fotografie di fiori o di paesaggi indiani hanno pure la luce di Goya; e ce l'avevano pure le foto che aveva fatto in Viet-Nam oppure in Africa. Il che vuol dire che la luce di Goya, lui, se la portava in tasca, nella macchina fotografica: era nei suoi occhi.

Nel caso di Nachtwey, per esempio, quante volte mia moglie, che fa il photoeditor, mi ha detto: mi hanno portato una serie di fotografie, ed è esattamente la stessa situazione in cui c'era Nachtwey e c'erano degli altri



fotografi: le fotografie di Nachtwey sono migliori. E quando dice migliori intende dire che sono formalmente più organizzate, più formalmente espressive della cosa che succede; in una maniera che in un certo senso le incatena facendole uscire dalla casualità dell'evento. Questo è ciò che noi normalmente intendiamo per definire un gran fotografo rispetto ad un cattivo fotografo, perché quello vede la cosa e -bressonianamente, diciamo- contemporaneamente vede anche gli elementi che concorrono a esprimerla secondo certi criteri, quelli che noi chiamiamo canoni.

Roland Barthes ha parlato del *punctum* che ci sarebbe dentro le fotografie, un dettaglio che addirittura può prescindere dal soggetto che il fotografo voleva comunicare. Ed è quel dettaglio che la riporta a qualche cosa di naturale, che ha a che fare con la memoria, con il rapporto con il mondo di chi guarda, e questo la rende tragica, proprio perché la riporta alla sua dimensione di traccia del reale. Certo, se noi guardiamo la donna che grida, le tante donne che gridano dopo un massacro dei premi World press photo, non è lo stesso che guardare l'immagine della donna che sta strappando un dente d'oro dalla bocca dell'impiccato in una delle incisioni di Goya, perché nelle incisioni di Goya c'è pietà per l'impiccato, per quella che gli strappa il dente e persino per la corda che regge l'impiccato. D'accordo. Ma per esempio, a proposito di disastri della guerra, che sono una delle tematiche della rappresentazione del reale, Longanesi diceva "la fotografia ha trovato nel cadavere una delle forme della propria rappresentazione". Non è vero che vedere l'orrore esorcizza l'orrore; più che altro indebolisce il nostro rapporto con l'orrore, per cui siamo diventati tutti più indifferenti di fronte alla morte violenta.

Però, per esempio ritornando a Goya -visto che Goya l'ha citato lei- ci sono tre grandi serie sui disastri della guerra. C'è una serie di Callot, precedente a quella di Goya, di stile settecentesco, e lì ci sono cose dello stesso tipo di quelle che disegna Goya, o dello stesso tipo di quelle che succedono in tutte le guerre: ci sono le uccisioni, i massacri, gli squartamenti, c'è un albero dal quale pendono venti impiccati. In quel segno, in quell'immagine c'è però lo sguardo di un uomo del Settecento, cioè di qualcuno che ancora non era entrato all'interno della logica dell'angoscia, dell'urlo romantico, nella quale poi era Goya. Quindi c'è una sorta di distanza, di sguardo sulle cose in cui il mondo viene visto come spettacolo, terribile, ma spettacolo. Nel caso di Goya c'è lo spettacolo, ma c'è anche la partecipazione personale, il giudizio umano che prescinde addirittura dalla storia o cose di questo genere.

Ma ce n'è una terza, di serie, che è quella che ha disegnato Otto Dix in clima espressionista, secondo una delle componenti della modernità che è quella della denuncia. E lì, quelle immagini sono spesso ancora più terribili di tante fotografie, perché sono, pretendono, vogliono programmaticamente non stemperarsi nella forma. La forma c'è sempre, perché, se no, non c'è opera d'arte, però si propongono come bestemmie; non si propongono come lamento umanamente pietoso, come nel caso di Goya, ma piuttosto come bestemmie



contro la disumanità, la ferinità dell'uomo. Quindi si può anche disegnare, si può anche utilizzare la struttura mediata del segno, la mano, senza l'intermediazione della macchina, e poter essere pietosi, distanti o furibondi trattando lo stesso problema.

Nelle fotografie avviene la stessa cosa, però nel fare fotografie la situazione è diversa, perché io non sono al mio tavolino a dipingere o a disegnare questa cosa; sono di fronte alla cosa mentre avviene. C'è qualche cosa di terribile in questo, in cui, completamente, non può essere esorcizzato il dato; non solo, ma poi -e questo è una cosa che riguarda la modernità, la fotografia dentro la modernità- l'immagine fotografica non è più comunicata, non può essere comunicata, checché ne dicano quelli che adesso la vogliono limitare al destino del museo, solo come opera, quindi come mediazione tra la realtà e il filtro dell'espressione. E' sempre traccia del reale, ma non è solo traccia del reale: viene oggi comunicata in contesti che normalmente, per altro, sono quelli del benessere, dello spettacolo, del consumo; per cui spesso queste fotografie terribili sono in patinate pagine di riviste che contemporaneamente ci offrono immagini pubblicitarie di oggetti di consumo di lusso o cose di questo genere, quindi in un certo senso propongono, a prescindere dalla loro brutalità, e a prescindere anche dalla loro mistificazione formale, l'oscenità di questa contiguità, tra il consumo e la traccia del reale.

D. Pitrolo: *Le fotografie o le riviste?*

F. Scianna: Le fotografie; le fotografie e le riviste. Una fotografia può sfuggire a questa contraddizione solamente se viene fatta e poi non mostrata; se invece viene mostrata, entra nel circuito della società, e nel circuito della società entra in un territorio che prescinde addirittura dalle intenzioni del fotografo. A parte che poi il ciclo è complicatissimo: tu fai una foto e poi la scegli, quella piuttosto che un'altra; la mandi attraverso un'agenzia ad un circuito generale; poi qualcuno la sceglie, questa fotografia, tra le altre, ed ecco che c'è una nuova responsabilità; poi il direttore decide di metterla in prima pagina, e c'è un'altra responsabilità; e poi c'è il lettore, che compra il giornale perché c'è quell'immagine. Nessuno è innocente nel ciclo: ognuno ci mette la sua parte di indifferenza, di cinismo, di oscenità, di partecipazione.

Non sono convinto, non lo sono più, che le fotografie possano migliorare il mondo; però penso che le brutte fotografie lo peggiorino. Che cosa poi voglia dire esattamente questa mia frase, non ce l'ho chiarissimo neanche io. Diciamo che è una manifestazione di umiltà dire "non penso che le mie fotografie possano migliorare il mondo", perché se no bisognerebbe prenderla dal lato di Eugene Smith, che era uno dei più grandi mistificatori della fotografia. Uno che diceva lasciate che la verità sia il vostro pregiudizio, e che poi interveniva sulle fotografie, aggiungendovi l'arrogante dichiarazione per cui se la causa è buona, è giusto, e se la causa è sbagliata, è un delitto, e ponendosi quindi



contemporaneamente come giudice e come testimone. Per me è il peggior che si possa immaginare. E questo ben prima del photoshop, ben prima della contestualizzazione delle fotografie nel rumore collettivo della comunicazione per immagini.

Per concludere questo discorso: tutto si può fotografare, ma non tutto si deve fotografare, e quando lo si è fotografato, non tutto si deve comunicare. Ma non possono esserci delle regole normative di tipo generico. Se io dico "io ho fatto questa fotografia", e decido, per delle ragioni di carattere etico, o culturale, o politico, o ideologico, di non metterla in circolazione, è una cosa; se vivo in un contesto in cui viene censurato il mio diritto di metterla in circolazione, anche se si tratta della stessa fotografia, la cosa cambia. Quindi ci sono delle situazioni in cui certe cose che non si dovrebbero fotografare, bisogna fotografarle e comunicarle perché questo implica la rottura di una proibizione, di una censura, di una negazione al tuo diritto di testimoniare o di raccontare.

Però, quando tu hai la libertà di comunicare e di raccontare, devi sapere distinguere: a che serve? Infatti c'è anche questa domanda: a che serve? In che cosa si giustifica da un punto di vista conoscitivo, da un punto di vista etico e da un punto di vista formale, il fatto che questa fotografia entra in circolazione? Se serve semplicemente a fare vendere i giornali o a farmi guadagnare dei soldi, è troppo piccola come motivazione, è sproporzionata alla realtà etico-psicologica alla quale noi ci riferiamo: in questo entra in campo la tua responsabilità etica. Sempre parlando di immagini per le quali questo tipo di problema si pone.

Se invece c'è una proibizione, perché certe cose non si vuole che le si mostrino, allora può diventare un dovere farlo; quindi non ci può essere una norma in cui si dice "non si pubblicano certe fotografie" o cose di questo genere. Magari una società che condivide fortemente certi valori, può deciderlo, per autocensura, se si vuole, così come non si parla di certe cose davanti ai bambini, per dire: discutibile, però legittimo. Io dico, ci sono delle fotografie che considero appartenenti piuttosto alla macelleria che alla fotografia, però questo non mi porterebbe mai a dire "dobbiamo proibire che queste fotografie vengano pubblicate". Ho diritto di esprimere un giudizio di carattere ideologico, intellettuale ed etico su colui che l'ha fatta, su quello che l'ha pubblicata e sul sistema che l'ha spettacolarizzata, ma ciò non mi porterebbe mai all'idea di dire "dobbiamo proibire che queste fotografie vengano pubblicate".

D. Pitrolo: *E ci sono fotografie che devono essere fatte e non mostrate?*

Sì, penso di sì, che ci sono. Per esempio, a volte ci sono delle fotografie che possono essere fatte, e che devono essere fatte nel momento in cui ti trovi di fronte ad una certa realtà, ma che probabilmente hanno bisogno, per essere mostrate, di un tempo di decantazione, in cui tu puoi distillare le ragioni per cui le hai fatte.



Insomma, il concetto di pornografia non è una cosa che riguarda solamente le attività sessuali degli uomini o degli animali; la pornografia credo che come definizione da vocabolario è la trasformazione in merce di pulsioni fondamentali dell'uomo: il sesso, la morte, queste cose qui. La trasformazione di queste pulsioni in merce è pornografia. Ciò non toglie che, se noi leggiamo Henry Miller, le sue pulsioni sono mediate attraverso un discorso di carattere letterario che rende quel soggetto legittimo. Ci sono delle immagini - penso a delle fotografie di un grande fotografo come Gilles Peress fatte in Ruanda e posti di questo genere - che a volte fanno pensare ai quadri che sono stati fatti da Zoran Music sui campi di concentramento - di uno che era lì - e dipinti a distanza, magari, di trent'anni; quadri che hanno questa sorta di mineralizzazione del corpo umano, che come cadavere, appunto, smette quasi di essere umano. Ci sono delle immagini di Gilles che chiaramente si riferiscono a sue ossessioni della morte, dell'oggetto morto e dell'uomo morto dentro la natura. Nel caso di uno come Peress, lo scarto temporale dal momento in cui sono state fatte al momento in cui le vedi giova alle immagini perché le riporta in un ambito di angoscia esistenziale e di espressione del reale di questo genere. Se vanno a finire, magari brutalmente, su un giornale, magari accanto alla pubblicità dei profumi Armani, possono diventare oscene, rischiano la pornografia.

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