

## Photography as ‘open work’ and social mirror

Ghisi Grütter



In Rome, autumn 2018, MAXXI hosted a major exhibition of Paolo Pellegrin’s photos. Born in Rome in 1964 he is an Associated Magnum photojournalist since 2005. His pictures are published on *Newsweek* and *New York Times Magazine*. He is well known for his war reports and considered one of the greatest and most sensitive photojournalist of our time: he has always moved on the ground of responsibility. His collections of war or catastrophe photos have a dominant motif: the misfortune it is never clear, almost always alluded. Quite often his pictures deal with a moment before or a moment after the event, like a frame taken from a movie that asks the observer to reconstruct the story and reflect on it. They are poetic transpositions of what remains after a tsunami, or a bomb or an earthquake. Pellegrin underlines the sadness: not to describe the catastrophe, but captures the emptiness that remains after; he photographs the melancholy, induces reflection. Therefore, its position is quite different from the one who fixes with the objective the moment of misfortune and makes the pain spectacular, certainly of great impact, but it does not make you think, it does not allow you to go further. He says in an interview: “I do not think I can change anyone’s mind, and this is not the task that I feel [...] the photographs enter a social circuit, full of information and emotions, they buy in their wander even a life, they can meet people and consciences and give birth to something. A photograph is not an ideology that overturns the minds, it is a seed: if you move something, it does so slowly, growing inside those who look at it. To this I still believe, I say as a photographer but also as a reader, because no photography really exists if it does not meet a conscience that welcomes and completes it”. The photo wants to ‘stop’ the observer, is ‘an open work’ that does not provide univocal answers and leaves space for questioning.

Keywords: open work, photography, report.

In 1962 Umberto Eco wrote: “The poetics of the ‘open’ work tends, as Pousseur says, to promote ‘acts of conscious freedom’ into interpreter, to place it as the active center of a network of inexhaustible relationships, among which he establishes his own form, without being determined by a necessity which prescribes the definitive ways of organizing the work he enjoys; but it could be considered [...] that any artistic work, even if it can’t be delivered materially finished, requires a free and inventive answer, if not least because it cannot really be understood if the interpreter does not reinvent it in an act of congeniality with the author himself. However, this observation constitutes a recognition that contemporary aesthetics has achieved only after a mature critical awareness of what the interpretative relationship is, and certainly an artist, a few centuries ago, would be far from being critically aware of this reality; but now such awareness is present *a-priori* in the artist, who, instead of undergoing ‘opening’

as unavoidable fact, elects it as a productive program, and offers the work to promote the greatest possible openness”<sup>1</sup>. The thinking on analogies between electronic music, James Joyce’s literature, informal painting, kinetic art and *nouveau roman*, became Eco’s essays published in *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*: from a series of different points of view the contemporary art – and other media – emerged as a sort of ‘epistemological metaphor’ that proceeds, by autonomous means, to a definition of a similar world to the new scientific methodologies. This book remains, until now, a reference point for discussion on linguistic techniques and the ideological role of the 20th century avant-gardes, including the ‘neo-avant-garde’ of which is the most provocative and critically theoretical *summa*. The concept of ‘open work’ could be also extended to other fields. For example, some architects, as opposed to the supporters of ‘drawn architecture’, think that the architect-

1. ECO, U., 2016 (1962). La poetica dell’opera aperta. In *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milan: Bompiani, p. 35.

## La fotografia come “opera aperta” e specchio del sociale

Ghisi Grütter

Il MAXXI di Roma nell’autunno 2018 ospita una grande mostra dei lavori di Paolo Pellegrin, fotogiornalista associato della Magnum Photos. Nato a Roma nel 1964 pubblica sulle maggiori testate internazionali, collaborando con *Newsweek* e con il *New York Times Magazine*. Noto per i suoi *reportage* di guerra, è considerato uno dei più grandi e sensibili fotogiornalisti del nostro tempo: si è sempre mosso sul terreno della responsabilità richiesta dalla fotografia ogni volta che inquadra un soggetto per offrirlo al lettore. Le sue raccolte di foto di guerra o di catastrofi hanno un motivo dominante: la disgrazia non è mai palese, quasi sempre allusa. Spesso scatta un attimo prima o un attimo dopo l’evento, come fosse un fotogramma estratto da un filmato che chiede, a chi osserva, di ricostruirne la storia e di rifletterci su. Più che mettere in evidenza la violenza, sottolinea la tristezza: non descrive la catastrofe, ma capta il vuoto che resta dopo, ne fotografa la malinconia, induce alla riflessione. Le sue immagini sono trasposizioni poetiche di ciò che resta dopo uno tsunami, una bomba o un terremoto. La sua posizione è ben diversa da chi fissa con l’obiettivo il momento della disgrazia e spettacolarizza il dolore, sicuramente di grande impatto, ma che non fa pensare, non permette di andare oltre. Così afferma in un’intervista: «Io non credo di potere cambiare la testa a nessuno, e non è questo il compito che mi sento addosso [...] le fotografie entrano in un circuito sociale, cariche di informazioni e di emozioni, acquistano nel loro vagare anche una vita propria, possono incontrare persone e coscienze e far nascere qualcosa. Una fotografia non è un’ideologia che stravolge le menti, è un seme: se sposta qualcosa lo fa piano, crescendo dentro chi la guarda. A questo credo ancora, lo dico da fotografo ma anche da lettore, perché nessuna fotografia esiste davvero se non incontra una coscienza che la accoglie e la completa». La foto, quindi, vuole “fermare” l’osservatore, è “un’opera aperta” che non fornisce risposte univoche e lascia lo spazio per interrogarsi.

Parole chiave: fotografia, opera aperta, reportage.

Così scriveva Umberto Eco nel 1962: «La poetica dell’opera “aperta” tende, come dice Pousseur, a promuovere nell’interprete “atti di libertà cosciente”, a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una “necessità” che gli prescrive i modi definitivi dell’organizzazione dell’opera fruita; ma si potrebbe obiettare [...] che qualsiasi opera d’arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta, esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l’interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l’autore stesso. Senonché questa osservazione costituisce un riconoscimento che l’estetica contemporanea ha attuato solo dopo avere realizzato una matura consapevolezza critica di quello che è il rapporto interpretativo e certamente un artista di qualche secolo fa era assai lontano dall’essere criticamente cosciente di questa realtà; ora invece una tale

consapevolezza è presente anzitutto nell’artista il quale, anziché subire la “apertura” come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l’opera in modo da promuovere la massima apertura possibile”<sup>1</sup>. Dalle riflessioni sulle analogie tra la musica elettronica, la letteratura di James Joyce, la pittura informale, l’arte cinetica e il *nouveau roman*, sono scaturiti i saggi di Eco raccolti in *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*: da una serie di punti di vista diversi è emersa una visione dell’arte contemporanea – e di altri *media* – come una sorta di “metafora epistemologica” che procede, con mezzi autonomi, a una definizione del mondo affine a quella delle nuove metodologie scientifiche. Questo libro rimane a tutt’oggi un punto di riferimento per una discussione sulle tecniche linguistiche e sul ruolo ideologico delle avanguardie artistiche del ventesimo secolo, compresa la “neoavanguardia” di cui è la *summa* teorica più provocatoria e al

1. ECO, U., 2016 (1962). La poetica dell’opera aperta. In *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, p. 35.



Figure 1  
Paolo Pellegrin, *St. Rita Nursing Home in Charmette, near New Orleans, devastated by the Hurricane Katrina*, 2005. PELLEGRIN, P., 2011. *Dies Irae*. Catalog of exhibition (Milan, Forma Foundation, 2011). Verona: Contrasto, p. 81.

Figure 2  
Paolo Pellegrin, *Escape from Mosul*, 2006. TOSCANO, R., CADALANU, G., 2017. *Mosul l'ultima frontiera dell'Occidente*. *La Repubblica.it*, 06 January 2017. Available at: [https://www.repubblica.it/r2-fotorep/2017/01/06/news/mosul\\_1\\_ultima\\_frontiera\\_dell\\_occidente-155499863/](https://www.repubblica.it/r2-fotorep/2017/01/06/news/mosul_1_ultima_frontiera_dell_occidente-155499863/) [visited October 30, 2018].

tural project could be considered finished only when, once construction is completed, users inhabit the building, but so doing changing details and even some functions. As a matter of fact, of extreme interest perhaps is that the general public is not sufficiently aware, of is the works duration, of its physical resistance to time agents, and the innovation and meaning that a architectural object had at the moment of its birth, and also is to say, the design conception<sup>2</sup>.

This vision should humanize the art product: music, architecture and photography. In the latter case, the work content would be considered mature only in the observer's gaze. In my opinion, a perfect example of what Umberto Eco claimed, is be founded in Paolo Pellegrin's photographic work. Born in Rome in 1964, he publishes in major international newspapers, collaborates with *Newsweek* and *New York Times Magazine*. He is well known for his war reports, considered one of the greatest and most sensitive photojournalists of our time: he has always acted on the grounds of responsibility required by photography

every time he frames a subject to offer it to the reader. His collections of war or catastrophe photos have a dominant motif: the misfortune is never clear, but almost always alluded to. Often it takes a moment before or after the event, as if it were a frame taken from a film that asks the observer to reconstruct the story and reflect on it. More than highlighting the violence, Pellegrin underlines the sadness: he doesn't describe the catastrophe but captures the emptiness that remains after, he photographs the melancholy and induces reflection. His images are poetic transpositions of what remains after a tsunami, a bombing or an earthquake. His position is very different from those who fix the moment of misfortune with the goal of spectacularizing the pain, the certainty of great impact, but do not make you think, do not take you any further. So he says in an interview: "I do not think I can change anyone's mind, and this is not the task that I feel [...] the photographs enter a social circuit, full of information and emotions, in their presentation they could acquire their own life, they could meet people and consciences

2. See QUILICI, V., 2011. *La vita delle opere. Una riflessione e vari pretesti sulla durata in architettura*. Roma: Palombi editore, pp. 203.

2. Si veda in proposito: QUILICI, V., 2011. *La vita delle opere. Una riflessione e vari pretesti sulla durata in architettura*. Roma: Palombi editore, pp. 203.

tempo stesso più critica.

Il concetto di “opera aperta” può estendersi anche ad altri settori. Ad esempio alcuni architetti, al contrario dei sostenitori della “architettura disegnata”, pensano che il progetto di architettura si possa considerare concluso solo quando, una volta ultimata la costruzione, gli utenti usano l'edificio cambiandone dettagli e perfino le stesse funzioni. Un tema di estremo interesse su cui, forse, il grande pubblico non riflette sufficientemente è, infatti, quello della durata delle opere, non tanto della loro resistenza fisica agli agenti del tempo, quanto del loro portato innovativo e del senso e significato che un oggetto architettonico ha avuto nel momento della sua nascita, cioè nell'ideazione progettuale<sup>2</sup>.

In un certo senso questa visione umanizza il prodotto dell'arte, che sia musica, architettura o fotografia. In quest'ultimo caso il contenuto di un'opera diventa maturo solo nello sguardo di chi la osserva. A giudizio di chi scrive, un esempio perfetto di ciò che sosteneva Umberto Eco si riscontra nel lavoro fotografico di Paolo Pellegrin. Nato a Roma nel 1964 pubblica sulle maggiori testate internazionali, collaborando con *Newsweek* e con il *New York Times*

*Magazine*. Noto per i suoi *reportage* di guerra, è considerato uno dei più grandi e sensibili fotogiornalisti del nostro tempo: si è sempre mosso sul terreno della responsabilità richiesta dalla fotografia ogni volta che inquadra un soggetto per offrirlo al lettore. Le sue raccolte di foto di guerra o di catastrofi hanno un motivo dominante: la disgrazia non è mai palese, quasi sempre allusa. Spesso scatta un attimo prima o un attimo dopo l'evento, come fosse un fotogramma estratto da un filmato che chiede, a chi osserva, di ricostruirne la storia e di rifletterci su. Più che mettere in evidenza la violenza, Pellegrin sottolinea la tristezza: non descrivere la catastrofe, ma capta il vuoto che resta dopo, ne fotografa la malinconia, induce alla riflessione. Le sue immagini sono trasposizioni poetiche di ciò che resta dopo uno tsunami, una bomba o un terremoto. La sua posizione è ben diversa da chi fissa con l'obiettivo il momento della disgrazia e ne spettacolarizza il dolore, sicuramente di grande impatto, ma non fa pensare, non permette di andare oltre. Così afferma in un'intervista: «Io non credo di potere cambiare la testa a nessuno, e non è questo il compito che mi sento addosso [...] le fotografie entrano in un circuito sociale,



Figure 1  
Paolo Pellegrin, *Casa di Cura S. Rita a Charmette, vicino a New Orleans, devastata dall'Uragano Katrina*, 2005. PELLEGRIN, P., 2011. *Dies Irae*. Catalogo della mostra (Milano, Fondazione Forma, 2011). Verona: Contrasto, p. 81.

Figure 2  
Paolo Pellegrin, *Fuga da Mosul*, 2006. TOSCANO, R., CADALANU, G., 2017. *Mosul l'ultima frontiera dell'Occidente*. *La Repubblica.it*, 06 gennaio 2017. Disponibile da: [https://www.repubblica.it/r2-fotorep/2017/01/06/news/mosul\\_1\\_ultima\\_frontiera\\_dell\\_occidente-155499863/](https://www.repubblica.it/r2-fotorep/2017/01/06/news/mosul_1_ultima_frontiera_dell_occidente-155499863/) [visitato 30 ottobre 2018].



Figure 3  
Eugène Atget, *Joueur d'orgue*, Paris, 1898–99. YOUUMANIST, 2018. Eugène Atget, il fotografo della Parigi d'antan. Available at: <https://youumanist.it/currents/occhio-fotografo/eugene-atget-parigi> [visited October 28, 2018].

Figure 4  
Eugène Atget, *Cour, 7 rue de Valence*, Paris, 1922. YOUUMANIST, 2018. Eugène Atget, il fotografo della Parigi d'antan. Available at: <https://youumanist.it/currents/occhio-fotografo/eugene-atget-parigi> [visited October 28, 2018].

and give birth to something. A photograph is not an ideology to overturn the mind, it is a seed: if you move something, it do it slowly, let grow inside those who look at it. This I still believe, I say as a photographer but also as a reader, because no photography really exists if it does not meet a conscience that welcomes and completes it<sup>3</sup>. A photo, therefore, wants to ‘stop’ the observer, it is ‘an open work’ that does not provide simple answers and leaves space for questioning.

In this article what is interesting is that the photo can help one understand and reflect on social and urban realities. Since its birth photography has always represented society and witnessed its changes. Similar to what happens with photos of people, the images could change considerably the urban space perception and the social phenomena manifestation related to them. Great importance was given to some ‘urban plot’ photos of particular photographers such as Eugène Atget, who carried on the huge documentation of the city of Paris, between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, and many years later, Gabriele Basilico who documented the upheavals of the Lebanese civil war that took place in Beirut between 1975 and 1990.

Eugène Atget (Libourne 1857 – Paris 1927), after enlisting as a sailor in the navy, was part of an itinerant theatrical company where he met Valentine Delafosse–Compagnon, who

became his life partner. Due to an infection in the vocal cords, he left the theater to devote himself to painting, drawing and photography. He particularly deepened the latter because he believed that he could provide painters, designers and architects with the basic documentation they needed for their job. Thus, he began to sell his works in Paris, until the National Library of France noticed him and bought the entire collection of photographs. He photographed an unconventional Paris unknown to the general public: with images of working people, alleys, courtyards, circuses, mannequins in the shop–windows, empty chairs outside bistros, families of gypsies and so on. The importance and meaning (mainly posthumous) of Atget depend precisely on the subject of his photos, a ‘real’ Paris that is independent of the iconic places and the classical image of the common imaginary. His photographs are the testimony of urban life in those days, with the alleys and its most hidden corners. In his work appear the people who live in places often portrayed as evanescent silhouettes (due to in a large part to old cameras that required long exposure times). For these reasons, his immense documentary work is a very important testimony to the less common, but not inferior, places of the French capital in the first twenty years of the 20th century. Thanks to Berenice Abbott, the assistant of Man Ray, and to gallery owner Julian Levi, a large part of Atget’s archive has

3. *Quando una foto cambia la storia*. An interview by Michele Smargiassi with Paolo Pellegrin. *La domenica cult di Repubblica*. 27 September 2015, p. 39.

Figura 3  
Eugène Atget, *Joueur d'orgue*, Parigi, 1898–99. YOUUMANIST, 2018. Eugène Atget, il fotografo della Parigi d'antan. Disponibile da: <https://youumanist.it/currents/occhio-fotografo/eugene-atget-parigi> [visitato 28 ottobre 2018].

Figura 4  
Eugène Atget, *Cour, 7 rue de Valence*, Parigi, 1922. YOUUMANIST, 2018. Eugène Atget, il fotografo della Parigi d'antan. Disponibile da: <https://youumanist.it/currents/occhio-fotografo/eugene-atget-parigi> [visitato 28 ottobre 2018].



cariche di informazioni e di emozioni, acquistano nel loro vagare anche una vita propria, possono incontrare persone e coscienze e far nascere qualcosa. Una fotografia non è un’ideologia che stravolge le menti, è un seme: se sposta qualcosa lo fa piano, crescendo dentro chi la guarda. A questo credo ancora, lo dico da fotografo ma anche da lettore, perché nessuna fotografia esiste davvero se non incontra una coscienza che la accoglie e la completa<sup>3</sup>. La foto, quindi, vuole “fermare” l’osservatore, è “un’opera aperta” che non fornisce risposte univoche e lascia lo spazio per interrogarsi.

Ciò che in questo scritto interessa prendere in esame è proprio la foto che aiuti a capire e a riflettere su realtà sociali e urbane. Fin dalla sua nascita la fotografia ha sempre rappresentato la società e testimoniato il suo mutare. Analogamente a quanto succede con le foto di persone, gli scatti possono cambiare notevolmente, ad esempio, la percezione degli spazi urbani e della manifestazione dei fenomeni sociali a essi correlati. Grande rilevanza hanno avuto alcune foto a “trama urbana” di fotografi particolari come Eugène Atget che ha ripreso gli imponenti lavori di documentazione della città di Parigi, tra la fine del 1800 e l’inizio del 1900, o come, molti anni dopo, Gabriele Basilico che ha documentato gli stravolgimenti che la guerra civile libanese ha operato su Beirut negli anni tra il 1975 e il 1990.

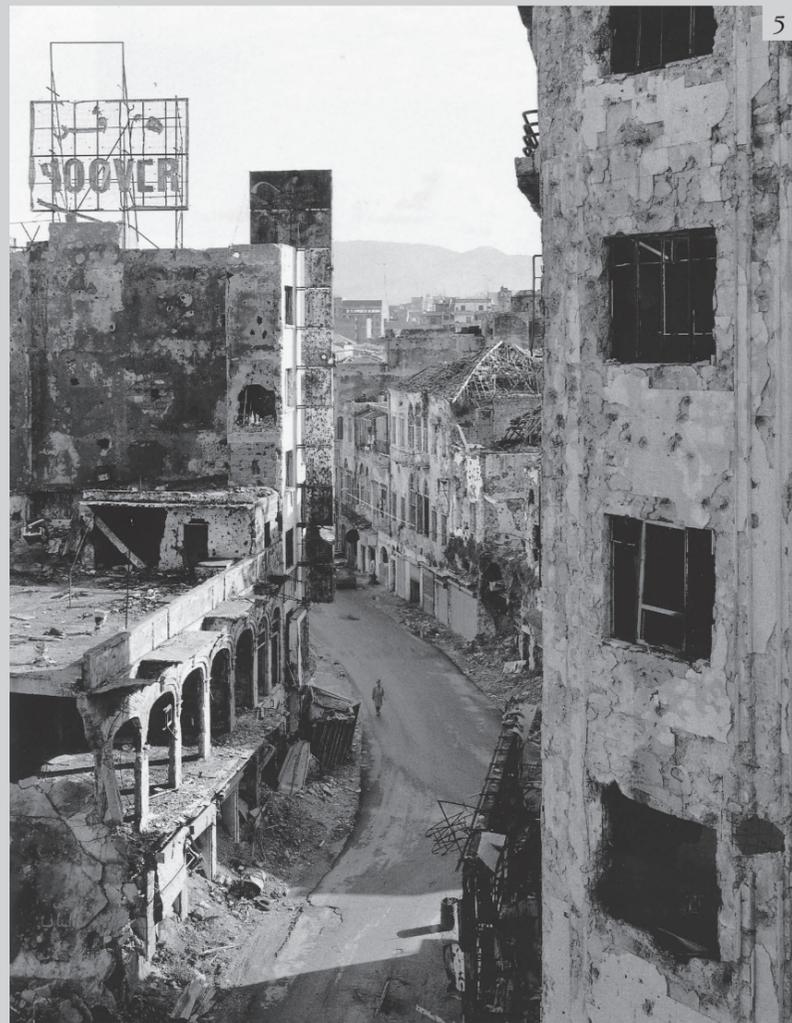
Eugène Atget nasce a Libourne nel 1857 e muore a Parigi nel 1927. Dopo essersi arruolato

come mozzo in marina, fece parte di una compagnia teatrale itinerante. Lì conobbe quella che diventerà la sua compagna di vita, Valentine Delafosse–Compagnon. A causa di un’infezione alle corde vocali abbandonò il teatro per dedicarsi alla pittura, al disegno e alla fotografia. Approfondì particolarmente quest’ultima perché riteneva di poter fornire a pittori, disegnatori e architetti le documentazioni di base di cui avevano bisogno per svolgere il proprio lavoro. Cominciò così a vendere i suoi soggetti cittadini in giro per Parigi, finché la Biblioteca Nazionale di Francia si accorse di lui e acquistò l’intera collezione delle foto. Fotografò una Parigi non convenzionale e sconosciuta al grande pubblico: immagini di gente che lavora, di operai, di vicoli, di cortili, di circensi, di manichini in vetrina, di sedie vuote davanti ai *bistrot*, di famiglie di zingari e così via. L’importanza e la fortuna (prevalentemente postuma) di Atget dipendono proprio dal soggetto dei suoi scatti, una Parigi “reale” nella sua interezza che prescinde dai luoghi iconici e dall’immagine classica dell’immaginario comune. Le sue fotografie sono la testimonianza della vita urbana a quei tempi, con i vicoli e i suoi scorci più nascosti. Nei suoi scatti appaiono le persone che vivono nei luoghi ritratti spesso come sagome evanescenti (risultato dovuto in gran parte agli apparecchi fotografici dell’epoca che necessitavano di lunghi tempi di esposizione). Il suo immenso lavoro documentaristico rappresenta per questi motivi una testimonianza molto im-

been preserved, and since 1968, it has been kept in the Museum of Modern Art in New York. Called the ‘Balzac of photography’, Eugène Atget is today considered one of the greatest photographers of the 20th century<sup>4</sup>. The exhibitions and books by Gabriele Basilico (Milan 1944 – 2013) provide an important moment of reflection on urban landscape photography. His research goes beyond the boundaries of documentary photography and is an obligatory point of reference for those who deal with photography and architecture today. Basilico, in fact, a photographer much loved by architects, began to photograph in the early 1970s and graduated in Architecture at the Polytechnic of Milan in 1973. He devotes himself constantly to the documentation of architecture and cities. His first photo project was *Milano ritratti di fabbriche 1978/80*, an extensive work that has as its subject the Milanese industrial suburbs. In the years 1984–85, he was involved in *Bord de mer* project of the *Mission Photographique de la DATAR*, a government project of international group of photographers with that had the aim of representing the transformation of the French landscape. In 1991, he took part to the Beirut project, the city devastated by the Civil War that lasted fifteen years. Among the last engagements of Gabriele Basilico: *Silicon Valley* on behalf of the San Francisco MOMA, *Roma 2007* realized for the International Photography Festival 2008, and *Moscow Vertical*, photographic project on the urban landscape of Moscow, taken from the summit of the Seven Stalinian Towers. It is obvious that his images, even if they are often devoid of human beings, lead us to reflect on the exploitation of men especially in the factories and in the suburbs – such as Glasgow – and the war ravages.

According to Gabriele Basilico: “In 1991 I worked with the Lebanese writer Dominique Eddé in a photographic documentation project of the central area of Beirut. It was not a matter of creating a *reportage* or producing an inventory, but of composing a ‘state of things’, a direct experience of the place entrusted to a free and personal interpretation [...] Photography was used with the civil task

of the construction of historical memory”<sup>5</sup>. Still in connection with photos shot in Beirut, he says in an interview: “In ‘91 [...] I did not know anything, except where Lebanon was [...] I remember the day I arrived. Although it was afternoon, it was all dark. I still asked immediately to take a ride around the city. There was a deep silence except for occasionally the noise of the electric generators of some hotel. You could see the contours of the buildings. It was a sort of imposing cemetery. It was also dangerous, because the land had not yet been completely cleared of mines. An incredible density of air was perceived. This created a double feeling, on the one hand a little fear, on the other an excitement. I be-



4. GIERSTBERG, F., GOLLONET, C., REYNAUD, F., LE GALL, G., G., DYER, GUNTHNER, T.M., CARTIER-BRESSON, A., SIRVEN, M., 2011. *Eugène Atget: Paris 1898–1924*. Alcobendas, Madrid: T.F. Editores, pp. 320.

5. CALVENZI, G. (ed.), 2013. *Lezioni di fotografia, Gabriele Basilico. Abitare la metropoli*. Verona: Contrasto, p. 63.

Figure 5  
Gabriele Basilico, *Beirut, rue Gauraud*, 1991. BASILICO, G., 2014. *Abitare la metropoli*. Series *Lezioni di fotografia*. Verona: Contrasto, p. 62.

Figure 5  
Gabriele Basilico, *Beirut, rue Gauraud*, 1991. BASILICO, G., 2014. *Abitare la metropoli*. Collana *Lezioni di fotografia*. Verona: Contrasto, p. 62.

Figure 6  
Gabriele Basilico, *Milano, Via Barletta*, 1978–1980. BASILICO, G., 2014. *Abitare la metropoli*. Collana *Lezioni di fotografia*. Verona: Contrasto, p. 34.

4. GIERSTBERG, F., GOLLONET, C., REYNAUD, F., LE GALL, G., G., DYER, GUNTHNER, T.M., CARTIER-BRESSON, A., SIRVEN, M., 2011. *Eugène Atget: Paris 1898–1924*. Alcobendas, Madrid: T.F. Editores, pp. 320.

5. CALVENZI, G. (cura), 2013. *Lezioni di fotografia, Gabriele Basilico. Abitare la metropoli*. Verona: Contrasto, p. 63.

6. *CultFrame – Arti Visive*. 2014. [visitato 28 ottobre 2018]. Disponibile da: <http://www.cultframe.com/2005/05/beirut-1991-intervista-a-gabriele-basilico-fotografia-festival-internazionale-di-roma-2005/>.

portante sui luoghi meno usuali, ma non per questo di minor valore, della capitale francese nei primi vent’anni del XX secolo. Grazie a Berenice Abbott, assistente di Man Ray, e al gallerista Julian Levi, una gran parte del suo archivio è stata preservata, e dal 1968 è conservata dal Museum of Modern Art di New York. Definito il “Balzac della fotografia”, Eugène Atget è oggi considerato tra i grandi fotografi del Novecento<sup>4</sup>.

Le mostre e i libri di Gabriele Basilico (Milano 1944 – 2013) costituiscono un importante momento di riflessione sulla fotografia di paesaggio urbano. La sua ricerca spazia al di là dei confini della fotografia documentaria ed è un punto di riferimento obbligato per quanti oggi si occupano di fotografia e di architettura. Basilico, infatti, un fotografo molto amato dagli architetti, inizia a fotografare nei primi anni Settanta e si laurea in Architettura al Politecnico di Milano nel 1973. Si dedicherà in maniera costante alla documentazione dell’architettura e delle città. Il suo primo progetto fotografico è *Milano ritratti di fabbriche 1978/80*, un lavoro esteso che ha come soggetto la periferia industriale milanese. Negli anni 1984–85 partecipa con il progetto *Bord de mer* alla *Mission Photographique* della DATAR, il mandato governativo affidato a un gruppo internazionale di fotografi con lo scopo di rappresentare la trasformazione del paesaggio francese. Nel 1991 partecipa alla *mission* su Beirut, una città devastata dalla guerra civile durata quindici anni. Tra gli ultimi impegni di Gabriele Basilico: la *Silicon Valley* su incarico del San Francisco MOMA, *Roma 2007* realizzato per conto del Festival Internazionale di Fotografia 2008, e *Mosca Verticale*, progetto fotografico sul paesaggio urbano di Mosca, ripreso dalla sommità delle Sette Torri Staliniane. È ovvio che le sue immagini, anche se spesso sono prive di esseri umani, fanno riflettere sullo sfruttamento degli uomini – in particolare nelle fabbriche –, sull’abitare nelle periferie – come ad esempio a Glasgow – e sulle devastazioni della guerra. Così narra Gabriele Basilico: «Nel 1991 sono stato coinvolto dalla scrittrice libanese Dominique Eddé in un progetto di documentazione fotografica dell’area centrale della città di Beirut. Non si trattava di realizzare un *reportage* o

di produrre un inventario, bensì di comporre uno “stato delle cose”, un’esperienza diretta del luogo affidata a una libera e personale interpretazione [...] Alla fotografia veniva affidato il compito civile di contribuire alla costruzione della memoria storica»<sup>5</sup>. Sempre a proposito del servizio fotografico su Beirut, così afferma in un’intervista: «Nel ‘91 [...] non sapevo nulla, tranne dov’era il Libano [...] Ricordo il giorno in cui sono arrivato. Malgrado fosse pomeriggio era tutto buio. Ho comunque chiesto di fare subito un giro per la città. C’era un silenzio profondo e ogni tanto il rumore dei generatori elettrici di qualche albergo. Si vedevano i contorni degli edifici. Era una specie di cimitero imponente. Era anche pericoloso, perché il terreno non era stato ancora completamente bonificato dalle mine. Si percepiva un’incredibile densità dell’aria. Questo ha creato un doppio sentimento, da una parte un po’ di paura, dall’altra di eccitazione. Credo che la fotografia si muova sempre intorno a questi due elementi»<sup>6</sup>.

### 1. I “luoghi” come *background* del sociale: Walker Evans

Molte delle fotografie documentarie, per la loro stessa natura, sono da considerarsi “opere aperte”. Le inchieste fatte di immagini seriali costituiscono una sorta di *data-base* sulla quale riflettere, ragionare per poi, magari, prendere provvedimenti. Ciò può avvenire anche attraverso la fotografia amatoriale o occasionale, fenomeno in costante sviluppo grazie alle attuali tecnologie e alla grande diffusione di massa di mezzi fotografici e dei *social networks*. In tutti i casi, oltre alla sensibilità e alla consapevolezza dell’occhio dietro la macchina fotografica, hanno un ruolo fondamentale la tecnica e la tecnologia, poiché la padronanza della macchina fotografica – sia essa digitale o analogica – è fondamentale per raggiungere precisi obiettivi. Ad esempio, l’espressività in fotografia si ottiene prevalentemente attraverso l’esposizione, variando la velocità dell’otturatore e l’apertura del diaframma, oppure attraverso l’uso di diverse tipologie di obiettivi. Gli effetti della velocità dell’otturatore, che fa variare il tempo di esposizione alla luce, su una foto possono cambiare totalmente la percezione dell’osser-

lieve photography always moves around these two elements”<sup>6</sup>.

### 1. The ‘places’ as a social background: Walker Evans

Many of the documentary photographs, by their nature, are to be considered ‘open works’. Inquiries made of serial images are a sort of database on which to reflect, to think about and, perhaps, take action. This could also happen through amateur or occasional photography, a phenomenon in constant development thanks to current technologies and the widespread mass distribution of photographic media and social networks. In all cases, in addition to the sensitivity and awareness of the eye behind the camera, technics and technology play a fundamental role, since mastery of the camera – whether digital or analogical – is essential for achieving precise objectives. For example, expressiveness in photography is obtained mainly through exposure, varying shutter speed and exposure, or through the use of different types of lenses. The effects of shutter speed, which vary the exposure time to light, on a photo can totally change the perception of the observer. A very short exposure time, that captures the instant of the shot, is useful for documenting and witnessing what happens at a precise moment; on the other hand, the use of longer exposure to portray the same scenario, makes people and cars in motion become blurred outlines or trails that flow in a place, steady and well defined. In the first case, the protagonist of the shot is the set of landscape, people and cars and therefore the event that is in the ‘place’. In the second case, the protagonist becomes the site in which people and cars are just a contour that reinforces the image of the ‘place’.

Constantly following the human facts, the work of Walker Evans often sets the subjects in an urban background that reinforces the concepts in his photographs, such as his reportages of complaints in US. Walker Evans (Saint Louis 1903 – New Haven 1975) was one of the most influential photographers of the 20th century, and a pioneer of straight photography – a picture with increasing attention to journalistic matrix towards the great social issues – and of black and white photography, but color also. His work is a social, documentary and photo-

graphic commentary of the human condition. His subjects are often the faces of the people, but also the houses and landscapes in which they live<sup>7</sup>. His elegant and crystal-clear photographs and his articulated publications have inspired many generations of artists from Helen Levitt, with whom he worked, Robert Frank, Diane Arbus and Lee Friedlander.

His 1933 report on the popular uprising in Cuba against Machado still constitutes an exceptional historical document. Evans, who studied in various states before settling permanently in New York, became famous for picturing the United States of the economic and financial crisis of the 1930s. In that period, in fact, he was commissioned, by the Farm Security Administration, to document with his photographs the effects of the Great Depression on the inhabitants of the southern United States, particularly in the rural areas. In 1936 Evans began to collaborate with James Agee who prepared the texts to be associated with his photos in the book *Let us now precise famous men* published in 1941, the result of a trip to the South of the US and witness to a profound and widespread poverty. As Evans continued his work, he showed the urban landscape more and more, which became a witness. A scenario of poverty and abandonment emerged and the photographs ended up using the urban background to emphasize the condition of the people, whose desolation was reflected in their lived places. Between 1938 and 1941, Evans worked with the *New Yorker* documentary photographer Helen Levitt, who probably influenced him in the choice of subjects. In fact, the famous images that make up the *Subway portraits* date back to this period. With the help of a 35mm Contax camera hidden under his coat, and using a rather sensitive film for those times, Evans snapped a series of photos in the New York subway of people unaware. Everything was published in a book called *Many are called* in September 1966, and republished in 2004, on the occasion of the centenary of the New York subway.

### 2. The solitude of the American province and the ‘non-places’: Gregory Crewdson and Joel Meyerowitz

American life in small cities is well represented

6. *CultFrame – Arti Visive*. 2014. [visited October 28, 2018]. Available at: <http://www.cultframe.com/2005/05/beirut-1991-intervista-a-gabriele-basilico-fotografia-festival-internazionale-di-roma-2005/>.

7. Cf. MORRIS HAMBOURG, M., ROSENHEIM, J.L., EKLUND, D., FINEMAN, M., 2000. *Walker Evans*. Princeton: Princeton University Press. New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 332.

Figure 6  
Gabriele Basilico, Milan, Via Barletta, 1978–1980. BASILICO, G., 2014. *Abitare la metropoli. Series Lezioni di fotografia*. Verona: Contrasto, p. 34.



7. Cf. MORRIS HAMBOURG, M., ROSENHEIM, J.L., EKLUND, D., FINEMAN, M., 2000. *Walker Evans*. Princeton: Princeton University Press. New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 332.

vatore. Un tempo di esposizione molto breve, congelando l’istante dello scatto, è utile per documentare e testimoniare quello che accade in un preciso istante; per contro, l’uso di tempi più lunghi per ritrarre lo stesso scenario rende le persone e le automobili in movimento come sagome sfocate o scie che scorrono in un luogo, invece, fermo e ben definito. Nel primo caso il protagonista dello scatto è l’insieme di paesaggio, persone e automobili e dunque l’avve-

nimento che è nel “luogo”. Nel secondo caso il protagonista diventa il sito nel quale le persone e le automobili sono solo un contorno che rafforza l’immagine del “luogo”.

Seguendo costantemente i fatti umani, il lavoro di Walker Evans ambienta, spesso e inevitabilmente, i soggetti in un *background* urbano che rafforza i concetti nelle sue fotografie, come i suoi *reportages* di denuncia negli Stati Uniti. Walker Evans (Saint Louis 1903 – New Haven 1975) è stato uno dei più influenti fotografi del XX secolo e un pioniere della *straight photography* – una foto con attenzione crescente di matrice giornalistica nei confronti delle grandi questioni sociali – e della fotografia in bianco e nero, ma ha usato anche il colore. La sua è una fotografia sociale, documentaria e di denuncia della condizione umana. I suoi soggetti sono spesso i volti della gente, ma anche le case e i paesaggi in cui essa vive<sup>7</sup>. Le sue fotografie eleganti e *crystal-clear* e le sue articolate pubblicazioni hanno ispirato molte generazioni di artisti da Helen Levitt, con cui ha lavorato, e Robert Frank a Diane Arbus e Lee Friedlander.

Il suo *reportage* del 1933 sulla rivolta popolare a Cuba contro Machado costituisce a tutt’oggi un eccezionale documento storico. Evans, che studiò in vari Stati prima di stabilirsi definitivamente a New York, diventò famoso per aver rappresentato gli Stati Uniti della crisi economica e finanziaria degli anni Trenta. Nei primi anni Trenta, infatti, ebbe l’incarico dalla Farm Security Administration di documentare con le sue fotografie gli effetti della grande depressione sugli abitanti nel Sud degli Stati Uniti, in particolare nelle zone rurali. Nel 1936 iniziò a collaborare con James Agee che preparò i testi da associare alle foto di Evans nel libro *Let us now precise famous men* pubblicato nel 1941, frutto di un viaggio nel Sud agricolo degli Stati Uniti e testimone di una profonda e diffusa povertà. Man mano che Evans proseguì nel suo lavoro, mostrò sempre più il paesaggio urbano, che diventò testimone al pari delle persone. Ne è emerso uno scenario di povertà e di abbandono e le fotografie hanno finito per utilizzare lo sfondo urbano come enfaticizzazione della condizione della gente, la cui desolazione è riflessa nei luoghi vissuti. Tra il 1938 e il 1941



7

by Gregory Crewdson. His research digs deep into common and family life to find images that are obsessive and surreal. To take his photos Crewdson set up a real movie set (as for still

life) even though what came out was a single frame. Obviously, this kind of work requires a big team of assistants, technicians, make-up artists, lighting staff, extras and postproduc-



8

Figure 7  
Walker Evans, *Depression*, 1931. s.a., 2016. Walker Evans Anonymous e la street photography. Available at: <https://www.travelonart.com/fotografia/walker-evans-anonymous-la-street-photography/> [visited October 28, 2018].

Figure 8  
Gregory Crewdson, *House in the Berkshires Mountains*, Massachusetts, 2015. s.a., 2016. The last work by Gregory Crewdson. Available at: <https://www.urbancontest.com/photography/l-ultimo-lavoro-di-gregory-crewdson> [visited October 30, 2018].

8. *Realtà manipolate, come le immagini ridefiniscono il mondo.* Mostra dal 25.09.2009 al 17.01.2010. Strozziina Centro di Cultura Contemporanea a Palazzo Strozzi. [visitato 28 ottobre 2018]. Disponibile da: <http://www.strozzina.org/manipulatingreality/crewdson.php#content>.

Evans lavorò con la fotografa documentarista newyorchese Helen Levitt che probabilmente lo influenzò nelle scelte dei soggetti. Infatti a questo intervallo di tempo risalgono i famosi scatti che compongono i *Subway portraits*. Con l'aiuto di una fotocamera Contax formato 35 mm nascosta sotto il suo cappotto, utilizzando una pellicola piuttosto sensibile per quei tempi, Evans scattò una serie di foto nella metropolitana di New York a soggetti inconsapevoli. Il tutto venne pubblicato in un libro dal titolo *Many are called* nel settembre 1966, e ripubblicato nel 2004 in occasione del centenario della metropolitana newyorkese.

## 2. La solitudine della provincia americana e i “non luoghi”: Gregory Crewdson e Joel Meyerowitz

La vita americana nelle piccole città è ben rappresentata da Gregory Crewdson. La sua ricerca scava a fondo nella vita comune e familiare fino a trovare immagini che sono ossessionanti e surreali. Crewdson per scattare le sue foto allestisce dei veri e propri set cinematografici (come per gli *still life*) anche se ciò che ne viene fuori è un solo fotogramma. Naturalmente questo tipo di lavoro richiede l'intervento di una corposa *troupe* formata da assistenti, tecnici, truccatori, addetti alle luci, comparse e montatori per la post-produzione. L'uso della luce è scenografico, quasi sempre al crepuscolo, fende lo spazio conferendo drammaticità alla scena. Le sue fotografie sembrano dei “fermo-immagine” ad alta risoluzione, tratti da film. Crewdson ha affermato che tra gli artisti cui s'ispira si trova David Lynch, in particolare con il film *Blue Velvet*. Costruite secondo un'attenta composizione e fissate in un'atmosfera al contempo densa e rarefatta, le immagini di Gregory Crewdson sono legate da un particolare contesto e solo la libera interpretazione dell'osservatore può tentare di ricostruirne l'evento. Le scene, ambientate nella provincia statunitense, sono cariche di un'atmosfera inquietante e onirica e sembrano impersonare le paure e i fantasmi dell'inconscio americano. Le sue fotografie rivelano, infatti, il lato in ombra dell'*American dream* che da sogno diventa incubo: al posto della salita al successo e dell'ascesa sociale, una discesa ne-

gli inferni dell'animo umano, nel vuoto e nella solitudine. Gli eroi di Crewdson sono figure isolate, che nella loro iconicità si caricano di valore simbolico.

«Le opere di Crewdson sono tuttavia il risultato di complessi montaggi digitali. La perfetta messa a fuoco di tutti gli elementi e dei diversi piani spaziali è ottenuta attraverso l'assemblaggio di porzioni di immagini diverse, dotate di specifiche messe a fuoco. L'identica profondità estesa a tutto il campo figurativo conferisce uguale rilevanza ed evidenza a tutte le diverse parti della scena, producendo un effetto di iperrealità e di “ipervisività”: ogni singolo dettaglio presente nell'immagine è colto nitidamente come se fosse un'opera pittorica. Pur basando il proprio lavoro su queste contaminazioni di generi, possiamo dire che Crewdson è un fotografo nel senso letterale del termine, laddove “foto-grafia” significa “disegnare con la luce”, che possiamo considerare come l'evidente protagonista del suo mondo visivo. È così che egli riesce ad alterare e manipolare l'atmosfera di banali luoghi della vita quotidiana o di città della provincia americana aprendo a nuove visioni che vanno al di là di ciò che vediamo e che sono caricate di inediti e profondi valori psicologici e concettuali»<sup>8</sup>. La piccola città diventa il sogno americano realizzato, ma cosa c'è dietro? Scaviamo dentro le solitudini e troviamo delle situazioni strane, persone *border-line*. Le foto di denuncia di una situazione alienante e alienata fanno riflettere su cosa realmente produce la società americana.

Joel Meyerowitz è nato a New York nel 1938 e, dopo aver lavorato come *art director*, ha iniziato a fotografare negli anni Sessanta ispirato dalle fotografie di Robert Frank, il fotografo svizzero naturalizzato statunitense. È uno dei primi fotografi ad aver utilizzato pellicole a colori. Infatti, all'epoca c'era ancora molta diffidenza nei confronti del colore in fotografia, nonostante fosse comparso già nella seconda metà dell'Ottocento: le difficoltà tecniche, i costi alti, l'abitudine a scattare in bianco e nero avevano abituato la visione alla scala di grigi. Meyerowitz intuì subito la potenza comunicativa dei colori che trasformò in vero e proprio linguaggio.

tion workers. The use of light is scenographic, almost always at twilight, it cleaves the space and gives drama to the scene. His photographs seem to be high-resolution ‘still-images’ taken from films. Crewdson said that David Lynch was one of the movie-directors he was inspired by, especially in the film *Blue Velvet*. Constructed according to a careful composition and fixed in an atmosphere both dense and rarefied, the images of Gregory Crewdson are disconnected from a particular context and only the free interpretation of the observer can reconstruct the event. The scenes, set in the US, are filled with a disquieting and dreamlike atmosphere and seem to embody the fears and ghosts of the American unconscious. In fact, his photographs reveal the shadowy side of the ‘American dream’ that becomes a nightmare. Instead of climbing to success and social ascent, there is a descent into the hell of the human soul, emptiness and loneliness. The heroes of Crewdson are isolated figures, which in their iconicity are charged by symbolic value.

“However, Crewdson’s work is the result of complex digital editing. The perfect focus of elements and different spatial planes is obtained through assembling different portions of image, with specific focus. The same depth extended to the entire field confers equal relevance and evidence to all the different parts of the scene, producing an effect of hyper-reality and ‘hyper-visiveness’: every single detail present in the image is clearly captured as if it were a work pictorial. While basing his work on these genre contaminations, we can say that Crewdson is a photographer in the literal sense of the term, where ‘photo-graphics’ means ‘drawing with light’, which we can consider as the obvious protagonist of his visual world. This is how he manages to alter and manipulate the atmosphere of everyday life and the banality of place and cities in the US, opening up new visions that go beyond what we see and that are loaded with unprecedented and profound psychological and conceptual values”<sup>8</sup>. A small city can become the realized ‘Ameri-

8. *Realtà manipolate, come le immagini ridefiniscono il mondo*. Exhibition from 25.09.2009 to 17.01.2010. Strozziina Centro di Cultura Contemporanea a Palazzo Strozzi. [visited October 28, 2018]. Available at: <http://www.strozziina.org/manipulatingreality/crewdsn.php#content>.



Figure 9  
Joel Meyerowitz, cover from *Gente di fotografia*, n. 42. Available at: <https://www.nikonschool.it/sguardi/54/gente.php> [visited October, 28 2018].

Ha collaborato con diversi importanti autori – come Garry Winogrand, Tony Ray-Jones, Lee Friedlander, Tod Papageorge e Diane Arbus – e tenuto corsi di fotografia. La macchina fotografica 35 mm gli ha permesso di attraversare varie città, in particolare New York, e di comportarsi come un vero e proprio *street photographer* registrando eventi casuali, dettagli minimi e rivelatori, volti e paesaggi urbani. Meyerowitz si è avvicinato poi al grande formato fino ad arrivare all’importante lavoro dopo l’undici settembre 2001, l’unico autorizzato a fotografare da vicino Ground Zero subito dopo gli attentati. Molte di queste fotografie sono state raccolte nel libro *Aftermath: World Trade Center Archive* del 2006.

L’oggetto delle sue foto sembra essere quello che ha ispirato molti film di Wim Wenders girati negli Stati Uniti. Infatti Meyerowitz può essere considerato un fotografo di “luoghi”. I “luoghi” da lui osservati sono spesso reliquie del presente o rovine del nostro tempo come i *drive-in* abbandonati che non custodiscono memoria né portano tradizione, talvolta non hanno ancora accumulato tempo, o sono rovine fin dalla nascita, come i motel, o le stazioni di servizio vicino alle *highways* – Robert Venturi li chiamava gli *shed* decorati – oppure la folla metropolitana – come descritta da Leonard Cohen nella canzone *Please don’t pass me by*. Perfino la New York post 11 settembre diventa per Meyerowitz un *non-luogo*.

### 3. I “non luoghi” in cinematografia: Wim Wenders

Wim Wenders è nato a Düsseldorf nel 1945 ed è un regista contemporaneo che sembra usare la ripresa cinematografica come “veicolo” di rappresentazione della città e del territorio. Particolarmente sensibile all’architettura, Wenders possiede un *back-ground* artistico avendo studiato pittura a Parigi e lavorato come incisore in un *atelier* di Montmartre. Oltre a essere un regista particolarmente sensibile e attratto dalle realtà urbane, è anche un fotografo di “luoghi”. Non sempre i siti da lui rappresentati sono riconoscibili. Infatti, il suo gusto per le zone

abbandonate, per le periferie, per “l’altra” città, per lo squallore del *middle of nowhere* e per ciò che è chiamato il “non-luogo”, rende spesso non individuabili i posti in cui i suoi film sono girati. Non di meno, le sue immagini sono preziose testimonianze di realtà urbane e territoriali che Wenders sceglie con cura e analizza con ossessiva professionalità, come testimoniano anche le sue raccolte di fotografie. Ogni “luogo” per lui racchiude una storia che una volta è accaduta o che accadrà e che attende solo di essere narrata.

L’attenzione prevalente accordata alla contemporaneità lo differenzia dai registi del nuovo cinema tedesco, quali Werner Herzog, Rainer W. Fassbinder e Volker Schlöndorff, e nasce dalla volontà di sottolineare gli squilibri e la standardizzazione della società moderna, di descrivere la crisi dell’individuo e la reificazione dei rapporti umani vissute all’interno della civiltà dei consumi. Non a caso uno dei temi predominanti dell’opera di Wenders è quello della “incomunicabilità” e della difficoltà di articolare i consueti strumenti della comunicazione, siano essi il linguaggio, parlato e scritto, oppure gli attuali *media* di comunicazione di massa. Il regista visualizza, infatti, la civiltà dei *mass-media* inserendo nei suoi film e nelle sue fotografie immagini di *billboards*, di apparecchi radiofonici e televisivi, di *juke-boxes* e di *slot machines* quali reperti consumistici.

In alcuni film i suoi riferimenti pittorici sono espliciti, come in *Don’t come knocking*, in altri sono gli iperrealisti americani a suggerirgli sia il taglio delle inquadrature sia il soggetto stesso, come in *Paris Texas* e in *The Land of Plenty*. L’iperrealismo si era manifestato come corrente artistica negli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso e nel suo universo convergono figure oggettuali, mezzi di comunicazione e paesaggi urbani in cui la macchina da presa si muove tra scene di vita o situazioni metropolitane senza dare giudizi, semplicemente registrando ed indugiando in lunghe carrellate su oggetti, insegne e situazioni urbane degradate con uno stile supervisivo e anaffettivo. Elementi essenziali del linguaggio figurativo iperrealista, sia in pittura sia in cinematografia, sono

Figure 9  
Joel Meyerowitz, copertina di *Gente di fotografia*, n. 42. Disponibile da: <https://www.nikonschool.it/sguardi/54/gente.php> [visitato 28 ottobre 2018].

can dream’, but what is behind it? We dig into the solitude and find strange situations, people that are borderline. The photos of alienation make us reflect on what actually produces the American society.

Joel Meyerowitz was born in New York in 1938 and, after working as art director, he began taking photographs in the 1960s, inspired by pictures of Robert Frank, the Swiss national American photographer. Meyerowitz is one of the first photographers to have used color film. In fact, at the time there was still a suspicion about color in photography, although it had already appeared in the second half of the nineteenth century: technical difficulties, high costs, the habit of shooting in black and white had accustomed the vision to the gray scale. Meyerowitz immediately felt the communicative power of color and turned it into true language. He has collaborated with several important authors – such as Garry Winogrand, Tony Ray-Jones, Lee Friedlander, Tod Papageorge and Diane Arbus – and held photography courses. The 35 mm camera allowed him to cross various cities, especially New York, and to behave like a real street photographer, recording casual events, minimal details and detectors, faces and urban landscapes. Meyerowitz then used a large format until the important work after September 11, 2001, when he was the only one allowed to take a close look at Ground Zero, immediately after the attack. Many of these pictures were collected in the book *Aftermath: World Trade Center Archive* in 2006.

The object of his photos seems to have been inspired by many Wim Wenders films shot in the United States. Indeed Meyerowitz can be considered a photographer of ‘places’. The ‘places’ he observes are often relics of the present or ruins of our time as abandoned drive-ins that do not store memory or tradition, that sometimes have not accumulated time, or are ruins from birth, as motels or service stations near the highways – Robert Venturi called them the ‘decorated shed’ – or the metropolitan crowd – as described by Leonard Cohen in the song *Please do not pass me by*. Even New York after September 11 becomes a ‘non-place’ for Meyerowitz.

### 3. The ‘non-places’ in cinematography: Wim Wenders

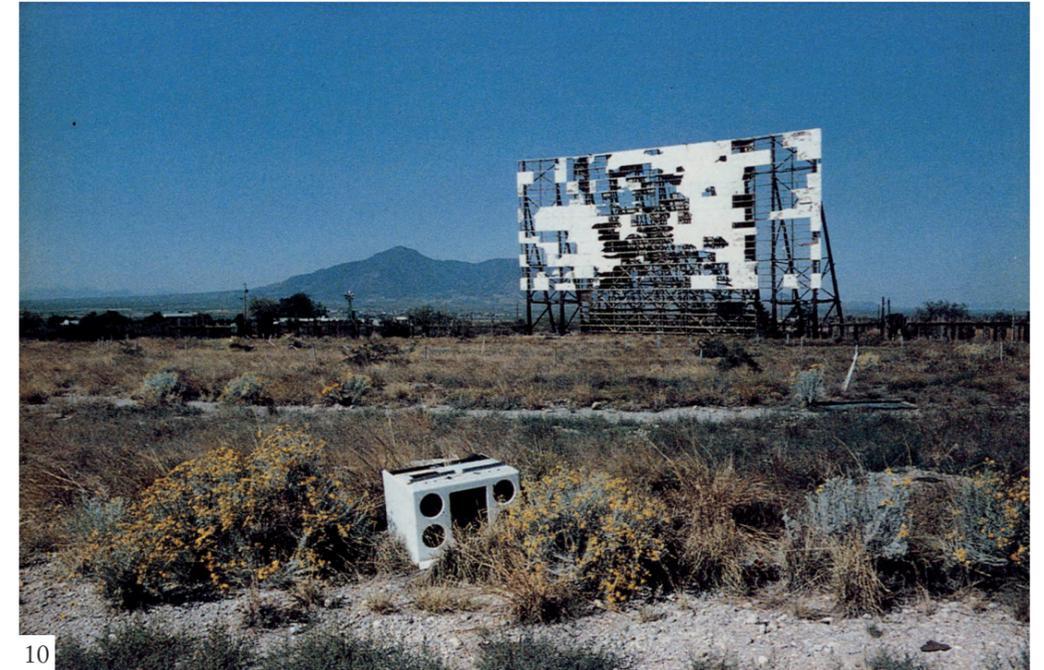
Wim Wenders was born in Düsseldorf in 1945 and is a contemporary director who seems to use film as a mean to represent the city and the environment. Particularly sensitive to architecture, Wenders has an artistic background having studied painting in Paris and worked as an engraver in a Montmartre studio. In addition to being a particularly sensitive director attracted by urban realities, he is also a photographer of ‘places’. The sites he portrays are not always recognizable. As a matter of fact, his predilection for abandoned areas, for the suburbs, for the ‘other’ city, for the squalor of the ‘middle of nowhere’ and for what is called the ‘non-place’, often makes the places in his films unrecognizable. Nonetheless, his images are precious testimonies of urban and environmental realities that Wenders carefully chooses and analyzes with obsessive professionalism, as evidenced also by his collections of photographs. Each ‘place’ for him contains a story that once happened or will happen and only waits to be told.

His attention to contemporaneity differentiates him from the New German Cinema directors, such as Werner Herzog, Rainer W. Fassbinder and Volker Schlöndorff. He underlines the imbalance and standardization of modern society, describes the crisis of the individual and the reification of human relationships lived within consumer culture. It is no coincidence that one of the predominant themes of Wenders’ work is that of incomunicability and difficulty of articulating language, spoken or written, or current mass media. In fact, the film-director portrays them in his films with images of billboards, radio and television sets, jukeboxes and slot-machines as consumer goods.

In some films his pictorial references are explicit, as in *Don’t come knocking*, in others, it is the American super-realists who suggest both the film cut of the shots and the subject itself, as in *Paris Texas* or *The Land of Plenty*. The Super-realism manifested as an artistic current in the United States at the end of the Sixties, and in its universal object figures, means of communication and urban landscapes

Figure 10  
Wim Wenders, *Abandoned Drive-in California*, 1992. WENDERS, W., 1993. *Una volta*. Roma: Edizioni Socrates, p. 247.

Figure 11  
Wim Wenders, *Old Cowboy in Texas*, 1992. WENDERS, W., 1993. *Una volta*. Roma: Edizioni Socrates, p. 300.



10



11

Figura 10  
Wim Wenders, *Drive-in abbandonato in California*, 1992. WENDERS, W., 1993. *Una volta*. Roma: Edizioni Socrates, p. 247.

Figura 11  
Wim Wenders, *Vecchio cowboy in Texas*, 1992. WENDERS, W., 1993. *Una volta*. Roma: Edizioni Socrates, p. 300.

converge and the scenes of metropolitan life or situations without making judgments, simply recording and lingering in long shots of objects, signs and degraded urban situations with a supervisory and not-affective style. Essential elements of the super-realistic figurative language, both in painting and in cinematography, are a photographic observation, a cold and objective style, great attention to details, an absolute psychological detachment with the elimination of personal and subjective choices, an overall impression of a kind of ‘presence of absence’.

As the director himself says in some interviews, the shots of the film *Don't come knocking* in 2005 bring to mind Edward Hopper's paintings, their own sense of suspension and loss of reference points. In these scenarios the restless characters of both Wenders and Hopper seem to be perpetually foreign, passing through, in search of their identity and if, they are not stuck waiting in a reflexive attitude, they are traveling in search of something that modifies their existences.

Edward Hopper is also interested in the anonymous life of the metropolis and suburban landscapes and desolate city scenes. His paintings evoke domestic objects, isolated figures and empty streets, represented in impersonal language. Having been born in a small town in the State of New York, he knows small towns well and secondary roads, so that his favorite subject becomes a certain type of urban environment. Hopper places his figures in empty space illuminated by a raw light, as in the ‘American restaurant’, to increase the anguishing sense of loneliness and isolation that pervades those anonymous locales. He himself says about his pictorial subjects “The sight of a paved road under the scorching sun of midday [...] the vapors of a summer rain that can fill us with a desperate boredom [...] the desolate sadness of our suburban landscape”<sup>9</sup>. In *Sunday early morning* the building facade expresses immobility and suspended participation in the desolation of the American scene, depersonalized and devoid of humanity and is a similar message to that contained in a film by Wenders. The similarity between the scenes of *Don't come knocking*

and the paintings of Hopper is visible, in addition to cutting the shots of the corners of the city and the abandoned suburbs, also in the use of colors – especially red and blue – constants in many images.

#### 4. Conclusions

The photos often succeed in giving an iconic image to facts and events, as they can influence the opinion on an event or a character, also based on how they are represented. Beyond the theme/subject that is portrayed, therefore, in photography are important elements such as composition, framing, focusing, distance from the object and so on. For the composition, in my opinion, a study of historical iconography is fundamental; it will be discovered, for example, that the diagonal that starts from the top left and goes down to the right, is a key element ‘descending’ in the *Depositions of Christ* and communicates a sense of fall, while all that is in relation to the diagonal starting from the bottom left and going upwards to the right, it is proper to the *Ascensions of Christ* and communicates a sense of ascent. About the distance from the object represented, it is up to the focal used. For example, Paolo Pellegrin, using mainly fixed focal length lenses and preferring the wide angle, he must be closer than others to the scene and to the subject he intends to portray.

Despite the amount of information and news in real time to which we have access through the media and the Internet, photographic images always have a significant impact on our mind. I would therefore like to reiterate the importance of awareness of the political role that photography has – even those that are taken quickly with smartphones – because the image has an enormous power in the mass communication society. It is important to provide the glance of the observer with a material that stimulates reflection. I finish by quoting Gerry David Badger, the British ‘apocalyptic’ writer and photographer (to quote again Umberto Eco): “Photographers have a moral imperative to not give up and to create documents to explain to people the inhumanity of the human genre”<sup>10</sup>. Photography, therefore, as an ‘open work’ and a social mirror.

9. DAWSON, J., 1976. An Interview with WW. In *Wim Wenders*. Toronto, pp. 32.

10. The sentence by Gerry D. Badger is reported in *Mitilene, Isola di Lesbo*, 2015. AA.VV., 2019. *Maestri di fotografia raccontati da Mario Calabresi*. Paolo Pellegrin. Vol. 4. Verona: Contrasto, p. 104.

un’osservazione fotografica dell’oggetto, uno stile freddo e il più possibile oggettivo, una grande attenzione ai dettagli, un assoluto distacco psicologico dall’oggetto con la conseguente eliminazione delle scelte personali e soggettive, un’impressione complessiva di una specie di “presenza dell’assenza”. Come afferma lo stesso regista in alcune interviste, le inquadrature del film *Don't come knocking* del 2005 riportano alla mente i quadri di Edward Hopper, il loro stesso senso di sospensione e di perdita di punti di riferimento. In questi scenari gli inquieti personaggi sia di Wenders sia di Hopper sembrano essere perennemente stranieri, di passaggio, alla ricerca della propria identità e, se non sono fermi ad aspettare un cambiamento in atteggiamento riflessivo, sono in viaggio alla ricerca di qualcosa che modifichi le loro esistenze.

Anche Edward Hopper è interessato alla vita anonima della metropoli e dei paesaggi suburbani e alle desolate scene della città. Nei suoi quadri sono evocati oggetti domestici, figure isolate e strade vuote, rappresentate con un linguaggio impersonale. Essendo nato in una piccola località nello stato di New York, conosce bene le piccole città con le strade secondarie, cosicché il suo soggetto preferito diviene un certo tipo di ambiente urbano. Hopper pone le sue figure in spazi vuoti illuminati da una luce cruda, come nel “Ristorante americano”, per accrescere l’angoscioso senso di solitudine e d’isolamento che pervade alcuni anonimi locali. Egli stesso dichiara a proposito dei suoi soggetti pittorici «La vista di una strada asfaltata sotto il sole cocente di mezzogiorno [...] i vapori di una pioggia estiva che può colmarci di una noia disperata [...] la desolata tristezza del nostro paesaggio suburbano»<sup>9</sup>. In *Domenica mattina presto* l’immagine della facciata del palazzo esprime immobilità e sospesa partecipazione alla desolazione della scena americana, spersonalizzata e priva d’umanità ed è lo stesso messaggio contenuto nel film di Wenders. La similitudine tra le scene di *Don't come knocking* e i dipinti di Hopper è visibile, oltre al taglio delle inquadrature degli angoli di città e delle periferie abbandonate, anche

nell’utilizzo dei colori (in particolare il rosso e l’azzurro) costanti in molte immagini.

#### 4. Conclusioni

Le foto riescono spesso a conferire un’immagine iconica a fatti e avvenimenti, così come riescono a influenzare l’opinione su un evento o su un personaggio, in base anche a come questi vengano rappresentati. Al di là del tema/ soggetto che è ritratto, dunque, nella fotografia sono importanti vari elementi come la composizione, l’inquadratura, la messa a fuoco, la distanza dall’oggetto e così via. Per la composizione, a mio avviso, è fondamentale uno studio dell’iconografia storica; si scoprirà, ad esempio, che la diagonale che parte da sinistra in alto e va giù in basso a destra, è un elemento chiave “discendente” nelle *Deposizioni del Cristo* e comunica un senso di caduta, mentre tutto ciò che è in relazione alla diagonale che parte da sinistra in basso e va verso l’alto a destra, è propria delle *Ascensioni del Cristo* e comunica un senso di salita. Per ciò che riguarda la distanza dall’oggetto rappresentato, essa è in rapporto con il tipo di focale utilizzata, ad esempio Paolo Pellegrin, usando prevalentemente obiettivi a focale fissa e prediligendo il grandangolo, deve essere più vicino di altri alla scena e al soggetto che intende ritrarre.

Nonostante la quantità di informazioni e di notizie in tempo reale alle quali abbiamo accesso tramite i *media* e internet, le immagini fotografiche hanno sempre e comunque un notevole impatto sulla nostra mente. Vorrei quindi ribadire l’importanza della consapevolezza del ruolo politico che ha la fotografia – anche quelle che sono scattate velocemente con gli *smartphone* – poiché l’immagine ha un enorme potere nella società di comunicazione di massa. Importante è fornire allo sguardo di chi osserva un materiale che sia di stimolo per la riflessione. Finisco citando una frase di Gerry David Badger, scrittore e fotografo britannico “apocalittico” (per dirla ancora con Umberto Eco): «I fotografi hanno un imperativo morale che è quello di non demordere e di realizzare un tipo di documento che spieghi alla gente la disumanità del genere umano»<sup>10</sup>. La fotografia, dunque, come “opera aperta” e specchio del sociale.