

LA REGOLA DI KORIM
VISIONI DI ZOLTAN FAZEKAS

a cura di
Alessandro De Filippo



SCRIMM

Gentile Lettore,

ogni nostro ebook è un atto di amore:
frutto di una passione per l'editoria di
qualità.

Sei Libero di Fare Tuo ogni ebook, dalla
stampa alla lettura sui vari dispositivi.

Non proteggiamo i nostri ebook con siste-
mi scomodi di cifratura, come il DRM: è
una Scelta contro l'improduttiva censura
digitale e a favore di prezzi accessibili. Noi

Vogliamo Far Leggere Tutti!

Nel rispetto e tutela di ogni nostro Au-
tore... che potresti essere anche Tu...

affidiamo a Te la nostra Scelta, affini-
ché la Lettura Continui.

I contenuti del presente file sono frutto di una elaborazione a opera del curatore, che riporta i nomi degli autori e le fonti anche sotto forma di link. In particolare, il presente studio non ha fine di lucro, ma è la divulgazione del risultato di una ricerca scientifica condotta per la cattedra di Storia e critica del cinema del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania.

L'Editore si dichiara disponibile a rimuovere specifici contenuti, qualora gli autori ne facessero esplicita richiesta.

Per l'utilizzo e la diffusione di questi materiali e di tutti quelli presenti in bibliografia valgono i termini previsti dalle singole licenze o, in assenza di licenze specifiche, si applica quanto previsto dalla Lda n. 633/41 e succ. mod.

A cura di
Alessandro De Filippo

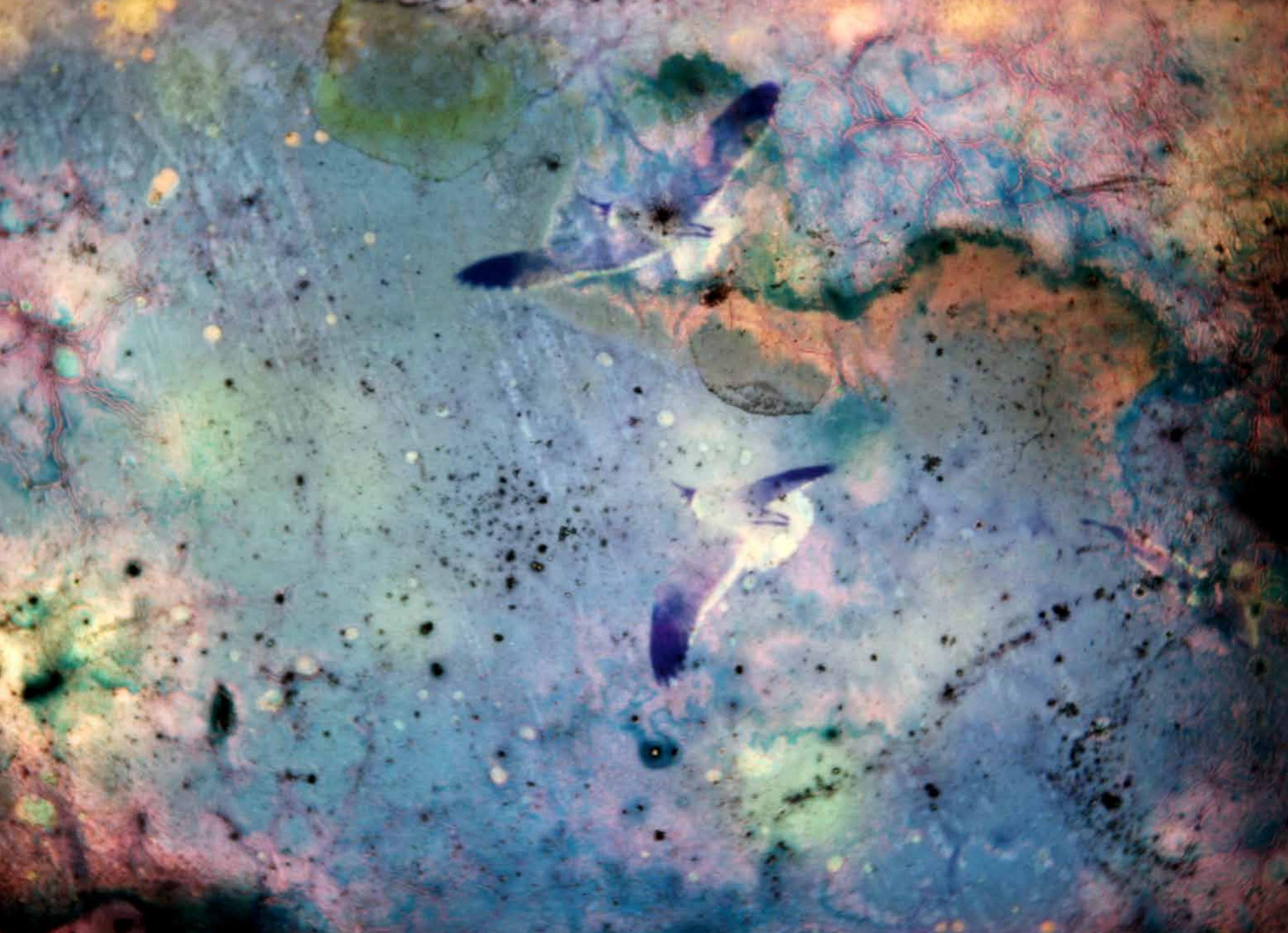
La regola di Korim.
Visioni di Zoltan Fazekas

Collaborazioni - 1

ISBN 978-88-98547-04-3

© 2014 Scrimm Edizioni - Catania

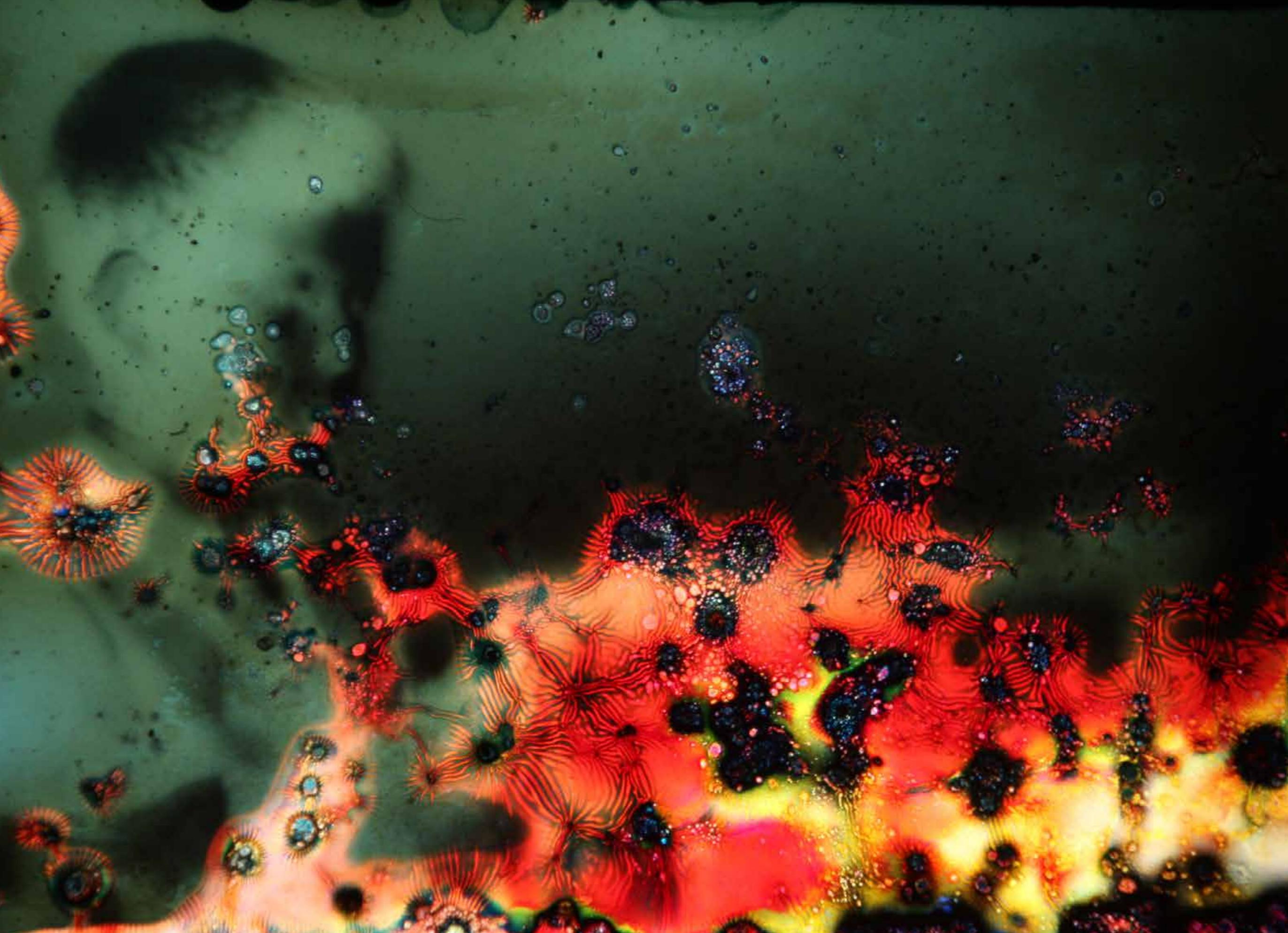
www.scrimmedizioni.com



Sulle cose che chiamiamo immagini

Qual è l'intima natura delle immagini? Che relazione hanno con il supporto che le contiene e sostiene? Che rapporto c'è tra le immagini e la realtà che riproducono? E tra le immagini e le idee che rappresentano? Le immagini possono vivere al di là dell'occhio che le coglie? I segni luminosi realizzati da Zoltan Fazekas ci pongono tutte queste domande e altre ancora. Perché sono segni interrogativi, sono tracce di una ricerca non ancora compiuta, conclusa e determinata. E quindi sono solo una parte di un percorso che dura una vita, sono solo un pezzo della ricerca che si compone di tanti sguardi differenti e dialoganti. Le immagini, incollate febbrilmente a un supporto, riproducono il riflesso luminoso che rimbalza dalle cose della vita. Una sedia, un tramonto, l'onda del mare con la schiuma bianca, un bambino,

una vecchia. La realtà si manifesta in maniera parziale attraverso la selezione del tempo e dello spazio. *Hic et nunc*, come ogni scatto, come ogni sguardo. Ma quando il supporto va in malora, quando la pellicola esile e tenue trascolora in infinite *nuance* fradice o acide o boreali, l'immagine perde appiglio e si libera, librandosi. Non c'è più se non in quel ricordo stesso di chi ha visto. Sono solo *souvenir*, mezzi inefficaci di sovvenire, di ricordare un episodio, un momento, un fatto. Resta solo il ricordo della luce e del colore che si fanno forma inclassificabile, inintelligibile, astratta, non figurativa. Sono *souvenir* di *phantasmata*, palle di vetro con la finta neve dentro che mettono in scena un passato ormai (quasi) del tutto dissolto o distorto. C'era il supporto e c'è ancora, cancellato e sclerotizzato da muffe e acidi. C'era l'immagine e c'è ancora soltanto nel ricordo, smorzato da una memoria troppo imprecisa per essere fedele.



Fata Morgana

«È noto il valore della fotografia nell'osservazione scientifica; ora, che cos'è la fotografia se non una catastrofe chimica controllata il cui insieme germe è l'insieme dei punti d'impatto dei fotoni di cui si vuole scoprire l'esistenza?»¹.

1. Una fotografia è una catastrofe controllata

La luce genera una reazione chimica parzialmente ordinata, degenera in una macchia a forma di *qualcosa*. È così che riproduce la realtà. I fotoni colpiscono una superficie riflettente e rimbalzano verso un obiettivo, trafiggono la lente, che ne modifica parzialmente la direzione, attraversano un quadruccio e percorrono un lungo corridoio oscuro fino a sbattere contro un muro di celluloidi, cosparso di un'emulsione sensibile. È come un ordigno fatto esplodere, da sapienti artificieri, sotto

una campana di piombo. La macchia prende forma, assume una figura, si propone come raffigurazione, si determina come immagine, infine. De-terminarsi, tracciare i confini, i contorni di un segno deciso che racconta. Ogni immagine è sempre immagine *di* qualcosa, discorso *su* qualcosa, rappresentazione e insieme narrazione.

2. La composizione, lo scatto, il tempo, il diaframma

Il fotografo sceglie la propria posizione rispetto all'oggetto da raffigurare. Sceglie l'altezza dello sguardo, l'inclinazione, la vicinanza, la lunghezza e larghezza dell'ottica, accetta l'alterazione della lente, dosa la profondità di campo, regolando la durata dello scatto e la sua ampiezza. Tempo e diaframma sono le quantità della fotografia, laddove piani e campi, inclinazione e distanza sono le qualità. Al resto, a tutto il resto pensa la luce, che scrive la forma e riempie i colori.



3. Icona e indice

La rappresentazione indexicale è la traccia diretta di un oggetto su un supporto dolce, pronto ad accoglierne l'impronta. L'orma sulla sabbia bagnata riceve e conserva la forma del piede e ne riproduce i contorni rispettandone le dimensioni.

L'indice è meccanico, una riproduzione automatica e stupida, senza racconto, senza mediazione del pensiero.

L'icona prende distanza dalla realtà. È ironica, mediata da una narrazione dettagliata e variopinta. È attenzione e intenzione. È un gioco di potere e di credulità popolare. Costruisce illusioni e giochi di prestigio, fonda e consolida immaginari. Innesca attese, per poi disattenderle. Tesse stereotipi sempre più fitti, sempre più fitti in una nebbiosa coltre di nodi di canapa serrati stretti e taglienti, mani dietro la schiena, una benda sugli occhi, come i condannati alla pena capitale. Perché l'immaginario è Capitale, con un suo valore d'acquisto prima che d'uso, valore di scambio. Attese disattese.

4. Figura di realtà

L'immagine è il ponte di luce tra la realtà e la figura della realtà proiettata e fissata su un supporto. È uno *schema* che riproduce e insieme sintetizza la realtà, la semplifica, la generalizza. La realtà, trasposta in immagine, diventa ideale, formula, modello. Ogni immagine è *cliché* di un momento reale. L'astrazione depura dai dati particolari il dato di realtà, come se si trattasse di futilità e imperfezioni. Così l'immagine è sempre frutto

di una semplificazione, di un'estrazione degli elementi considerati principali e caratterizzanti di un momento di realtà. Si cerca un accordo su una serie di regole, che chiamiamo formato. Regole in termini di misure e di grandezze, quantitative, ma anche regole estetiche, qualitative. La stessa inquadratura, se filmata in S-8, avrà una risoluzione minore rispetto al formato 35mm, perché 8mm sono inferiori a 35mm. Ma non è soltanto un valore quantitativo a segnare le differenze. Il S-8 è un formato amatoriale, a basso costo, portatile e di grande semplicità d'uso. Il 35mm è una macchina complessa, anche dal punto di vista sociale, visto che necessita di una troupe, per quanto ridotta e leggera. Ecco che cambiano i riferimenti, le modalità di ripresa e perfino le finalità di chi vuole rappresentare secondo una precipua funzione. Col S-8 si può sperimentare, giocare, riprendere gli amici o la famiglia, filmare il primo bagnetto dell'infante, i primi passi, i primi calci al pallone dei figli, un tramonto romantico o un matrimonio. Il 35mm è sempre un progetto professionale, che costa soldi e fissa obiettivi alti, artistici o commerciali. Le aspirazioni sono diverse, la sensibilità infine è diversa. Elementi quantitativi e qualitativi. Il formato diventa quindi una scelta condizionata e condizionante. Co-

sì come avviene per il supporto. Il *come* e il *dove* appartengono al mondo delle regole e insieme delle opportunità. E una volta scelto l'uno e l'altro si può cominciare a lavorare alla costruzione dell'immagine. Dopo comincia la selezione del *cosa* registrare, riprodurre, raffigurare, rappresentare, raccontare.

5. Registrare la realtà, riprodurre la realtà

La ricerca di Zoltan Fazekas è occasione di riflessione metalinguistica. Una proposta di lettura del mondo delle immagini, tra analisi del presente e ricordo del passato. Un percorso accidentato eppure imprudente, quello del fotografo ungherese, che ci permette però di ampliare il nostro discorso ad alcune questioni fondamentali della rappresentazione riprovisiva, che abbracciano in maniera indifferenziata cinema, fotografia e televisione.

Il primo passo è quello di delimitare il *corpus* di questa analisi di lettura, definire cioè la questione in termini di confronto tra diversi. Tra differenti aspirazioni, tra esperienze fotografiche lontane per modalità di rappresentazione, per funzione rappresentativa e soprattutto per sensibilità estetica.

I casi di studio qui presi in esame sono cinque. Oltre al progetto di Zoltan Fazekas, che si compone – come vedremo più avanti – di quattro momenti espressivi, ci occuperemo anche del progetto di Rachel Roze, intitolato *We Were in Sicily*, di tre immagini insignite del Premio Pulitzer 2013, per «la copertura della guerra civile in Siria», di una ricerca dell’anarchico Pino Bertelli, del 1987, sul significato di fotografia sociale, e di alcune fotografie di moda, che hanno come centro di interesse alcuni capi di biancheria intima. La scelta di un *corpus* così variegato e irregolare potrebbe apparire scientificamente debole, perché non tiene conto di una serie di fattori specifici dei diversi progetti espressivi. Cosa hanno in comune le *fotografie di carne* di Rachel Roze con le *immagini belle e dolorose* dei fotoreporter premiati dalla Columbia University di New York? Cosa lega le *testimonianze serie e bigie* proposte da Bertelli con il *glamour variopinto e luminoso* delle modelle in posa o con i *souvenir* di Zoltan Fazekas? Soltanto la sconosciuta schiettezza del *medium*. Quindi questa analisi rischia di operare a un livello di generalizzazione troppo astratto per poter essere davvero incisiva. Nessun etologo proverebbe ad assimilare nello stesso studio un coccodrillo a un colibrì, anche se sono entrambi animali. Per questo

diventa necessario spiegare, in questa fase preliminare, le linee teoriche di un approccio che rischia di essere troppo oscuro o superficialmente velleitario. Prima di tutto, isoliamo l’area della ricerca e sgombriamo il campo da eventuali fraintendimenti. Questa analisi non è politica, né sociale, né tecnica. Questa analisi è estetica, quindi le regole di questa partita prevedono esclusivamente l’applicazione di categorie estetiche, eppure è impossibile rendere un’analisi estetica del tutto impenetrabile alla circolazione dei discorsi sociali. Si camminerà sul ciglio del burrone, provando a non scivolare, insomma. Non una lettura lineare, quindi, ma un procedere a carattere rizomatico.

6. L’odore del sangue

Rachel Roze è una modella dalle forme generose, una pin-up con la faccia furbetta, che adora ammicciare all’osservatore. Lo fa spogliandosi e posando davanti agli obiettivi degli altri, con un approccio decisamente *glamour*, ma ancora di più gioca a trasgredire e provocare quando è lei stessa a fotografare le amiche modelle o a costruire mirabili autoscatti. Le immagini di Rachel Roze sono fatte di carne. Il gioco di mostrare la carne

in tutta la sua marcescibile evidenza è una trasgressione banale, una provocazione che resta solo in superficie. Mezzo capretto, appeso a testa in giù in una macelleria della Vucciria, occupa metà della scena. L'altra metà è occupata dalla stessa Rachel Roze in topless e con lo sguardo in macchina. Un'evidenza enfatizzata da inquadrature frontali, senza alcun equilibrio compositivo, e da un flash sparato a eliminare ogni velleità illuminotecnica. La carne è questa. Il solletico del piacere non è qui erotico, perché non c'è discorso, è tutto

nell'abbondanza dei seni e dei culi ostentati a favore di macchina, incorniciati da tanga e perizomi o da biancheria trasparente. Nulla è osceno, *ob skéné*, perché tutto è sulla scena, davanti all'obiettivo, né troppo vicino né troppo lontano, al centro dell'inquadratura. E se l'estetica del *close-up*² di matrice pornografica rischia di rendere astratti i corpi e trasforma vulve e clitoridi in assurdi paesaggi lunari, qui è la sciatteria dell'oggettività ad avere il predominio su tutto. È la carne; è così. Non c'è narrazione, non c'è nulla sotto la superficie della pelle giovane di Rachel e delle sue amiche. Pezzi di carne, sangue, ossa, tatuaggi, i soggetti di *We Were in Sicily* non sono persone, non hanno identità né storia. Sono davanti alla camera, in un'aspirazione da *reality* pruriginoso e pecoreccio. Così, l'ostentazione di pelo pubico e capezzoli, è pre o post morbosa, pre o post erotica. Scansa i discorsi, si fa da parte. Non c'è – ancora? Più? – pensiero, resta soltanto quella sessualità meccanica che rende un colibrì uguale a un cocodrillo. Sono animali, appunto. Eppure Rachel Roze di tutto questo si compiace, a suo modo, ne fa un tratto identitario di una ricerca che vive sulla schiuma delle onde di una blanda provocazione. Che a suo modo è bella, perché è frutto di un'apparente nonchalance che fa goliardia e

Photogallery 1



divertimento facile. Promiscuità, alcool, travestimenti e tanto sesso occasionale. Casualità, mancanza assoluta di ordine e di rigore e di sistematicità. Accade, qui e ora, in uno scatto. E noi tutti, spettatori, assistiamo a codesto mediocre Spettacolo della vita.

7. Lo Spettacolo della guerra

Lo Spettacolo è forma visibile del Capitale. Non ne è semplice rappresentazione, mediazione figurata, perché lo Spettacolo è l'epifania stessa del Capitale, la dimostrazione baldanzosa e incontrovertibile della sua esistenza. L'immagine della guerra è la manifestazione tanto della baldanza quanto della incontrovertibilità del Capitale. L'odore del sangue sveglia la sete di dominio, di feroce e rapace supremazia. I dati e i fatti, le rovine della guerra, sono innalzati a simbolo di Morte, di sofferenza, di paura. La luce, primo e ultimo testimone di questo scempio di corpi maciullati, di questo atroce sacrificio di carne umana, mette a fuoco, compone, cinge i contorni disegnando forme belle. Chi fotografa la guerra dà soddisfazione estetica allo sguardo. Cinge il braccio intorno a una coraggiosa arma di distruzione di massa, la camera, e compie il sacrilegio supremo, of-

fre in pasto all'obiettivo la vita umana. È una cinica messa in scena in cui a contare è la portata della catastrofe, del dolore, della sciagura che rende cose gli uomini, cadaveri le persone umane. I corpi si svuotano della vita e diventano pupazzi inanimati, feticci pronti ad assumere forme curiose e buffe e inquietanti, per il teatrino di figura che – semplicemente – chiamiamo guerra. Cos'è una guerra? Cos'è una guerra civile? Cosa vuol dire vincere un premio per aver “coperto” una guerra civile? Qual è la funzione che assume la fotografia in questo caso? E quale il ruolo del fotografo? Cosa cerca chi scatta? Cosa desidera chi osserva? Quali sono le aspettative del mittente e quali quelle del ricevente di questo messaggio blasfemo che chiamiamo fotografia di guerra? E quali sono i termini di infima bellezza che siamo pronti a celebrare con un premio prestigioso?

Cominciamo dalla fine, cioè dal premio con cui si celebra l'abilità nel costruire quella “infima bellezza”. Il 15 aprile sono stati annunciati i premi Pulitzer del 2013. Dedicati al mondo del giornalismo e della fotografia, i riconoscimenti vengono assegnati ogni anno dalla Columbia University di New York. La matrice di questo riconoscimento è di stampo giornalistico, quindi l'attenzione della giuria è concentrata sul valore di

testimonianza e di narrazione di un evento, della sua rappresentazione sintetica ed esemplificativa, sul valore esplicativo e informativo di un fatto. Nel 2013 il premio viene assegnato ai coraggiosi fotoreporter che “coprono” l’evento maggiormente rimosso dai media di massa, la guerra civile in Siria. Rimosso in considerazione della reale portata di disastro umanitario, del numero di vittime tra i civili, della distruzione sistematica di villaggi e città, dell’uso ormai appurato di armi chimiche, come il gasnervino, esplicitamente vietate dagli organi internazionali. Rispetto alla “scala” della guerra civile in Siria, la risposta dei media ufficiali è stata piuttosto distratta. In quest’ottica, quindi, la scelta della giuria del Pulitzer di premiare i fotografi giornalisti su questo tema significa anche voler rimettere al centro dell’agenda politica la “questione Siria”, con tutte le sue specifiche contraddizioni di pesi e contrappesi, con l’evidente contrapposizione delle diverse sfere di influenza: da una parte gli Stati Uniti e il blocco occidentale, dall’altra Cina e Russia. Tutti questi elementi, apparentemente marginali rispetto all’estetica della rappresentazione riprovisiva, si caricano invece di una crescente intensità nella capacità di esercitare una pressione sull’opinione pubblica (cioè sui fruitori delle immagi-

ni o, meglio, sugli Spettatori) e, di conseguenza, sugli autori che quelle fotografie producono, a rischio della propria stessa vita. Il circolo vizioso dello Spettacolo si chiude proprio grazie alla ricercatezza estetica dell’immagine, che ne segna prima di tutto l’identità corrotta. L’estetizzazione della guerra risiede, per esempio, nel compiacimento per l’equilibrio compositivo di una fotografia che rappresenta due guerriglieri impegnati in un conflitto a fuoco. L’immagine è del fotografo freelance Javier Manzano **[foto 1]**, che ha vinto il Pulitzer nella categoria “Feature”, grazie a un suo scatto realizzato per l’Agence France-Presse³.

Già a una prima e superficiale fruizione della fotografia, si resta affascinati dal sapiente gioco di luci generato dalla presenza, alle spalle dei miliziani, di una saracinesca metallica sfiorata dai proiettili, che lascia passare fasci di luce taglienti come lame di spada. E qui ci sono due riferimenti che è possibile riconoscere come familiari alla ricezione del fruitore medio: viene da pensare da una parte alla spada laser di *Star Wars* e dall’altra ai proiettori mobili utilizzati dalle discoteche per creare una soddisfazione visiva che accompagni la stimolazione sonora della musica. In questo roboante Spettacolo della Guerra, al martellante ritmo

delle raffiche di Kalashnikov risponde un'eleganza delle proporzioni tra gli spazi pieni e i vuoti, tra le spade di luce psichedelica e le pose plastiche dei miliziani.

La seconda immagine, su cui si ritiene interessante qui ragionare, inquadra un paesaggio urbano ferito. Il crollo di un palazzo, in seguito a un bombardamento aereo dell'esercito lealista siriano, segna una lacerazione sfrangiata nel tessuto vivo e pulsante di Aleppo. Il palazzo accanto, parzialmente lesionato dal crollo prospiciente, mostra le tende ai balconi, che indicano la presenza di famiglie che occupano questi spazi. Non si tratta di un obiettivo militare, bensì di un bersaglio grosso, ad alto rischio di vittime collaterali. La fotografia di Narciso Contreras (Ap/Lapresse)⁴ **[foto 2]** non solo testimonia il disequilibrio tra gli armamenti governativi e quelli dei ribelli, ma indica in maniera incontrovertibile l'attacco sproporzionato, con il lancio bombe e missili aria-terra in pieno centro abitato, il quale dimostra anche la distruzione di abitazioni civili, di strade e infrastrutture. Questa fotografia è dichiaratamente immagine della catastrofe, ma a raffigurare – in termini di immaginario – questo senso ineluttabile dell'apocalisse che si avvicina contribuisce indubbiamente la scelta del momento della giornata, che restituisce al-

lo sguardo il buco tra i palazzi enfatizzato proprio dalla luce triste del tramonto. Il sopraggiungere dei fuoristrada militari dalla sinistra dell'inquadratura, con i fari rivolti frontalmente alla camera, coglie un unico “superstite” in controluce, al centro della carreggiata, resa polverosa dai detriti. È una vedetta o un uomo che attende i soccorsi. È solo, in controluce, di spalle.

L'ultima fotografia che intendiamo analizzare è stata scattata da Manu Brabo (Ap/Lapresse)⁵ **[foto 3]** e rappresenta in maniera indiscutibile il tema principale della fascinazione della Guerra, quello della Morte. In un gioco ostentato di contrapposizione tra la funzione di *testimone infallibile* e quella di *fabbrica dei sogni*⁶, lo scatto di Manu Brabo oscilla vertiginosamente restituendo allo spettatore propriamente lo Spettacolo della Guerra al lavoro. Da una parte c'è il dato reale del cadavere insanguinato, un uomo giovane e forte – un soldato? Un ribelle? Un miliziano? Un terrorista? – ucciso in combattimento. La sua t-shirt di un verde mimetico è una sorta di divisa improvvisata. Non è un'uniforme con i gradi e il plotone di riferimento. Le sue gambe sono parzialmente nascoste da una coperta. Sembra che abbia un pantalone turchese, di quelli che si indossano in ospedale, una sorta di pigiama di carta. Da combat-

tente, si trasforma così in paziente. Rivela, nella sua storia recente, un passaggio da un ospedale o un ambulatorio improvvisato. E questa idea viene rafforzata dall'altro uomo, in piedi a sinistra dell'inquadratura, il volto del quale è reso irriconoscibile dal buio, ma che veste – questo sì, riconoscibile – un camice da medico. La fotografia resta in equilibrio tra le ombre della notte che incombe e le ultime luci di un lungo tramonto che stenta a morire. La scelta del momento della giornata e della relativa complicatissima esposizione della fotografia è tratto essenziale della costruzione dei significati. *Hic et nunc*, qui e ora, lo scatto è prima di tutto testimone infallibile di un momento preciso, di una rivelazione, di un'epifania, che non può essere rimandata o costruita con una migliore e più nitida messa in scena a favore di camera. Perché questa fotografia è tutta in questa imprecisione e indeterminatezza. Chi è il cadavere? Chi lo ha ucciso e perché? E come? Sono state violate leggi o regole di combattimento? Il combattente è stato ucciso in un conflitto a fuoco con l'esercito governativo siriano o è stato prima catturato e poi giustiziato con un'esecuzione senza processo? Il cadavere sarà sottoposto a un'indagine del medico legale che stabilirà le cause del decesso e riconoscerà segni di tortura?

Tutte queste domande, appropriate in considerazione del contesto – la guerra civile –, restano in un equilibrio perfetto senza alcuna risposta. Restano in un'*impasse* dichiarata proprio dalle modalità di esposizione, da questo mostrare-nascondendo, da questo incerto ricercare la verità che è in tutte le foto dei giornalisti di guerra. Ecco allora che l'immagine vive di questo strano ossimoro: fare chiarezza, mostrando l'esistenza di zone oscure. C'è la Morte, unica certezza, risultato perfetto della Guerra. Ma tutto il resto rimane indistinto. E cos'è questo *resto*? È proprio la vita, la storia di quel ragazzo prima che divenisse cosa, oggetto, cadavere da esposizione. È la storia di chi imbraccia un'arma per combattere contro un regime oppressivo e liberticida, sono le amicizie dei commilitoni, i momenti epici del combattimento, il coraggio dei vent'anni e la paura di perdere tutto. Tutto questo trascolora e si spegne nel buio della notte. Restano, immortalate, le spoglie mortali, prova inconfutabile della fine di un'esistenza che però non si conosce. Esempio e modello, a futura memoria. E tutta questa valanga di verità trova la sua convalida nell'uomo-lampione, che altra funzione non ha che di sorreggere la torcia, di mostrare e dimostrare a tutti il risultato della battaglia. E perché sia credibile, si

punta sulla sua divisa: è un uomo di scienza, un medico, veste un camice che ne dichiara la non belligeranza, la scelta umanitaria di aiuto. E sta lì, nel buio della notte che è ormai arrivata a coprire tutte le nefandezze della guerra civile, sta lì in piedi, testardo, a rivelare l'assurdità del corpo insanguinato di un ventenne, crivellato di colpi d'arma da fuoco.

8. L'immagine del successo

La posa, la luce, lo sguardo in macchina, il trucco e il parrucco, la *location* naturale o la scenografia, la composizione, l'armonia e la disarmonia, l'equilibrio e lo slancio, i colori, la presenza e l'assenza di forme corporee ed eteree, tutto obbedisce a idee estetiche che infine possiamo definire come ricerche assolute della *bellezza*. Ma cosa *cerca* il fotografo di moda? Cosa *chiede* al proprio scatto? A cosa *serve* il suo racconto per immagini? Attraverso un'indubbia – e qui manifestamente dichiarata – operazione di generalizzazione, di semplificazione e perfino di idealizzazione, questo discorso rischia di mettere un intero settore produttivo dello Spettacolo tutto sullo stesso piano. E poiché nella sovraesposizione fantasmatica del flash tutte le vacche rischiano di es-

sere bianco latte, dobbiamo mettere a fuoco il discorso su un unico *punctum* essenziale: la funzione della fotografia di moda. E ci aiutiamo con esempi, vari e variegati, entro le narrazioni plurali e non riconducibili a scuole, generi, correnti di pensiero e di rappresentazione. Mondi e donne, *lingerie* e panorami, muri bianco limbo e drappi colorati e svolazzanti o accessori glitterati e appariscenti, tutto fa immagine nel mondo della rappresentazione *glamour*. Perché il *glamour* è più di un concetto, è un tenore di vita, è un atteggiamento oppure un sentimento – simile all'invidia –, un modo di relazionarsi col potere, tra generazioni, generi, caste, classi sociali. Il *glamour* ha il potere di cancellare le differenze e inglobare tutto oppure di rendersi promotore di un'operazione infame e distruttiva di rimozione collettiva del mondo reale, quello vero, fatto di cellulite e peli e smagliature. Tutto cancellato, con un colpo di *Photoshop* o per il voltarsi dall'altra parte, distogliendo lo sguardo dalla vita quotidiana. Qual è la funzione di tutto questo spreco di ossigeno e di luce? Quale ammirevole disguido ha distratto tanti da tutto? Chi si identifica con chi? Chi gioca a fare il personaggio – maschera infida o infima – verso cui tutti guardano con speranza disperata? Dalla penombra del-

l'apocalisse ora! di Francis Ford Coppola, uno stanco e sgolato Marlon Brando sussurrava con un filo di voce roca, l'ultima rimastagli: «The Horror⁷» e noi qui, in coda, in fila per il pane o davanti ai semafori metropolitani, a far finta di dimenticare ogni cosa terrena, in questa aspirazione di divino a buon mercato. Basta una carta di credito – un visto o una *visa* – per vedere per intero tutto lo Spettacolo, il *peep show* educato e insolente della moda, del potere, della politica, della classe che rumina il suo dominio. Su tutto questo c'è il segno, il *semio* di un'identità in pieno sviluppo neoplastico.

Ed è così che le immagini fanno bottino, costituiscono il Capitale dell'immaginario. È così che lo Spettacolo impone il proprio credo pagano. Attraverso la *figura* del proprio potere. Attraverso la bellezza dell'illusione perfetta e appagante. La fotografia si compie nel fotoritocco, forma perfetta e non invasiva di bisturi estetico, anzi bacchetta magica a cancellare qualunque imperfezione che la vita ha donato per rendere una donna umana. Via il brufolo insolente o le rare rughe d'espressione, via ogni differenza per la ricerca di uno standard senza storia, senza personalità, senza identità propria. Tutto è in tutto, in un gioco a perdere che si chiama entropia.

Photogallery 2



Photogallery 3



9. La fotografia come lapide

L'uso sociale della fotografia è l'interrogazione della storia. Ovunque c'è repressione e bisogno di libertà lì nasce la fotografia sociale [...].

La fotografia non è solo l'arte dell'effimero mercantile, della propaganda politica o religiosa. La funzione della fotografia è insegnarci che la mondanità dell'arte, le truccherie del politico o le menzogne della Chiesa sono morte.

L'uso sociale della fotografia è un incominciamento, l'insinuazione degli sguardi dentro una quotidianità mortificata dalle catene delle convenzioni.

Ovunque la fotografia sociale esprime i turbamenti della rappresentazione, i segni della differenza, la crisi e le smagliature di un ordine⁸.

È il 9 gennaio 1987 quando un gruppo di giovani anarchici intraprende un viaggio di conoscenza e di rappresentazione, lungo le colline metallifere della Maremma Toscana. Il viaggio dura due anni e mezzo, durante i quali vengono scattate quasi 10.000 fotografie in bianco e nero e intervistate decine di persone del territorio. Il risultato è una sorta di registro accurato e accorato di un mondo che scompare. Antropologicamente, quella specifica realtà sociale, solidale per tradizione e comunitaria per ideali condivisi, viene cancellata in maniera feroce e definitiva dalla risacca dello *tsunami* della società dei consumi, che già aveva provveduto a far estinguere ogni forma di biodiversità

nelle borgate romane (come spiega Pasolini) e milanesi (come racconta Visconti) tra gli anni Sessanta e Settanta. La fotografia sociale, secondo Bertelli e Moretti ha prima di tutto il dovere della testimonianza, il suo compito precipuo è proprio quello di rendere manifesto questo genocidio⁹ pianificato e sistematico. In questo è già arte del passato. È residuo, reperto e relitto di una battaglia perduta. Un femore umano, la scheggia dello scafo di una nave mercantile, un cocciolo di anfora o una moneta ispessita di concrezioni marine, questo è la fotografia. Arriva dopo la vita, perché è il segno del passato. Per questo motivo, il progetto di Bertelli e Moretti denuncia tutta la nostalgia di un mondo ormai inattuale, ormai solo apparente, che presto scomparirà perché ciò che è reale è razionale e ciò che è razionale è reale. È come la luce di una stella lontana, che si è ormai estinta. Continua a raggiungere i nostri telescopi, anche se la stella è esplosa da migliaia di anni. Il riverbero di quella luce che viaggia nello spazio è qualcosa di struggente e insieme ostinato, ma non segnala un'esistenza, espone piuttosto una mancanza. Così manca ormai *Suor Elisa e i suoi ragazzi – Follonica, 16 giugno 1987*, che si stringe in un abbraccio sorridente, in posa, coi suoi adolescenti della colonia estiva e li conduce con amore sulla battigia, per un bagno al ma-

re o una partita a pallone. Così il *Becchino – Cimitero di Massa Marittima, 14 gennaio 1987* appare, ma non è più. È solo una lapide anche la fotografia della *Lavandaia – Valpiana, 18 luglio 1987* o ancora lo *Spezzatore di maiali – Lago dell'Accesa, 9 gennaio 1987*, con il suo ghigno inquietante e l'accetta per disossare in mano. Reperti fossili sono i *Turisti tedeschi – Lago dell'Accesa, 18 luglio 1987*, lui scheletrico con la barba e lo slippino nero, abbracciato a lei scosciata e a piedi nudi, nel bosco, protetti dalla sola tenda a igloo a due posti, sembrano pronti per uno degli empi scempi del Mostro di Firenze e dei suoi compagni di merende. *Il Carbonaio sotto la pioggia – Poggio dell'Istrice (Gavorrano), 13 gennaio 1988* dichiara infine la sua estraneità alle preoccupazioni ambientaliste di Al Gore e della sua *Scomodà Verità*¹⁰.

Uso sociale della fotografia, significa scippare il reale dietro la facciata dell'informazione filtrata, protetta, accomodata dai mass-media che sono parte importante delle grandi stanze del potere economico [...].

I custodi della lebbra culturale sono ormai parte dell'immaginario collettivo e solo alla periferia della paura la bava della libertà irrompe nella storia. Ogni fotografia è una lama nel cuore del feticcio, del mito, della ragione amministrata o non è niente. L'uso sociale della fotografia è togliere il lutto alla

vita quotidiana, détournare l'impotenza della cultura nel deragliamento delle passioni. È una *teoria del rifiuto*, una *pratica della separazione*, un *laboratorio di tessitori* che operano smagliature e devianze all'interno dei territori pubblici. È la critica radicale della falsa comunicazione che fa dell'insieme sociale canile. E la *critica radicale* autorizza tutte le varianti e figura in tutti i linguaggi audiovisivi in progetto di liquidazione della vecchia società¹¹.

A chiudere questo museo di scienze naturali, cogli scheletri dei dinosauri in bella mostra, c'è la foto più accorata di tutte, che assurge a simbolo ideale, a esempio perfetto della lettura di Bertelli e Moretti, *Uomo con la dinamite – Miniera di Niccioleta (Liv. 76), 22 giugno 1989*. È lui, il bombarolo per necessità e per mestiere, l'uomo dell'insurrezione quotidiana contro la regola rocciosa e spenta della miniera d'argento. L'inquadratura frontale, in mezza figura, con la leggera torsione del braccio che brandisce il candello di dinamite, come se fosse il testimone della staffetta, e lo sguardo allampanato da un flash diretto sul volto, restituisce un uomo quasi astratto nel buio della galleria. Il bianconero enfatizza l'assenza di scenografia naturale, il buio che avvolge il protagonista gioca con il chiaroscuro delle striature di sporco, che gli segnano la faccia con la barba incolta di due giorni e la maglia e le braccia segnate dalla fuliggine nera. E il suo sguardo in macchina, man-

sueto come quello di Stracci, ne *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini¹², è già cosciente della Passione che lo attende, del sacrificio senza gloria che ne segna il destino.

10. Il ricordo del sogno

«Mystery is more important than knowledge», propone un ghignante e consapevole J.J. Abrams. Perché il mistero è tuffo, salto, slancio, inquietudine di conoscenza, scalata di una parete rocciosa con pochi, blandi appigli (*cliffhanger*). Il sapere è invece piano e accomodante. È luce diretta e tagliente, *sharp*, laddove il mistero si cela nelle sacche di buio di una penombra imprecisa, incerta, confusa, *blur*. Tra il nitore diamantino di una trasparenza assoluta, della chiarezza della ragione – da Socrate a Voltaire – e l'opacità che rende oscuro, inintelligibile e inenarrabile un momento dell'esistenza – da Eraclito a Nietzsche –, in quel limbo diafano delle coscienze appena ridestate dal sonno e dal sogno, risiede la fotografia di Zoltan Fazekas. Sul limine, in quella *no man's land* che sta tra le due linee bianche che indicano la proprietà e la potestà di due Stati confinanti. Nel mezzo. Per questo è senza funzione e senza proprietario, *divincolata* e finalmente *svincolata*. Ma proprio il rimanere fuori dal vincolo semiotico di un uso spe-

Photogallery 4



cifico – la catena dei significati che rimanda sempre alla catena delle funzioni e degli utilizzi di un'immagine o una sequenza di immagini – la rende immediatamente libera e sola. Di quella libertà che soffre di abbandono, però, come quell'adolescente che vive in orfanotrofio, sopraffatto dalla rabbia e dal senso di ribellione. Non resta che fabbricare e prepararsi a lanciare bombe molotov, fatte in casa con le bottigliette dei succhi di frutta e la benzina agricola succhiata via dal trattore. Ogni fotografo può essere artificiere, se lo vuole. E l'esplosione incendiaria che il fotografo sa produrre, se lo vuole, si chiama *détournement*.

La prima applicazione violenta del *détournement*, nella fotografia di Zoltan Fazekas, è la rescissione del legame (vincolo familiare) tra soggetto rappresentato e supporto di registrazione. È il primo passo, ma è anche quello definitivo – *alea iacta* – perché condiziona tutto il percorso successivo, tutti gli esperimenti e le prove d'azione. L'immagine resta immagine *di* qualcosa, ma non è più scontata la formula che la rende immagine *su* qualcosa. Il supporto non *sostiene* più, smette di essere radice del dente e fondamenta per la rappresentazione fotografica. Si disfa invece attraverso un processo affrettato dalle “cure” di Zoltan Fazekas. Il progetto del fotografo ungherese gioca infatti sia con *il tempo*, come elemento essenziale della *tecnica* fotogra-

fica, sia con la capacità della fotografia di conservare e restituire *la memoria*, elemento essenziale del disegno *concettuale* della fotografia e suo ruolo individuato. Al fine di decomporre il supporto e di rinnegarlo come imperfetto e morituro, Zoltan Fazekas compie due azioni artistiche. Nel primo caso, che prende il nome di *Il giardino segreto*, seppellisce sottoterra le diapositive; nel secondo, denominato *La stanza segreta*, le conserva all'interno di un luogo con particolari condizioni di umidità e di temperatura dell'aria. La stanza prescelta infatti è il locale caldaie della piscina comunale di via Zurria, a Catania, uno spazio in cui le tubature riscaldano l'acqua e dove le diapositive sono esposte a tutti i prodotti chimici per la depurazione e la disinfezione dell'acqua, dal cloro agli anti-alghe. Alcune diapositive sono posizionate per terra, alcune hanno anche sul dorso pezzi di metallo arrugginito che ne accelerano la decomposizione, altre sono stese su fili della biancheria e vengono attaccate dall'umidità dell'aria. In questi viaggi nell'Ade, uno naturale – la nuda terra – e l'altro a suo modo industriale – il locale caldaie si sposa con un immaginario ottocentesco di industria petrolchimica aggressiva e irrispettosa, così tristemente noto ai siciliani di Gela o di Priolo –, i supporti delle immagini attraversano questi mondi infernali ed esse sopravvivono deturpate, ferite,

maturate in modo quasi irriconoscibile. E l'incuria del tempo viene così attivata, enfatizzata, moltiplicata dalla cura artistica di Zoltan Fazekas. I batteri che proliferano nel giardino segreto o gli acidi e le muffe della stanza segreta accelerano un processo di disgregazione e di dissolvimento o corruzione dell'immagine sul suo supporto. Colpire il supporto, significa così mettere a rischio il mantenimento immutato dell'immagine. Ed è proprio questo equilibrio statico che Fazekas vuole mettere in crisi, a favore di un rinnovamento dinamico, privo però di una regia precisa, di una guida o un controllo predeterminato. Le immagini vengono liberate al proprio destino di memoria labile, flebile e imprecisa. E questa scelta estetica violenta e dai risultati imperscrutabili permette di far rinascere le fotografie a nuova vita, poiché portatrici di nuovi segni che producono, a loro volta, originali e innovativi significati. Il rapporto con il soggetto rappresentato si scioglie, perché si dissolve progressivamente la definizione, la risoluzione, il contorno che disegna e designa le cose come oggetto rappresentato, raffigurato, riprodotto. I segni si sganciano e tornano a essere arbitrari. Provano a suggerire racconti altri, ulteriori sguardi sul mondo. Narrazioni lontane, nel tempo e nello spazio. Per un gioco tutto concentrato sul ricordo, sulla memoria personale o condivisa. Quella por-

ta è una porta? Quella silhouette appartiene a chi? Quella figura appartiene a dove e a quando? L'indefinitezza accompagna i ricordi, lasciando spazio all'*inventio* che sostiene a ogni racconto. Perché la memoria cristallizza i nessi narrativi, invece di registrare meccanicamente gli eventi. I ricordi che si allontanano nel tempo assomigliano sempre di più ai sogni. Ogni volta che li raccontiamo sono sempre più precisi, eppure più li organizziamo in forma di narrazione, più sentiamo di tradirli. Li rendiamo coerenti, i sogni e i ricordi, stabiliamo sequenzialità cronologiche e di causa-effetto. Li riconduciamo a schemi fissi, preordinati, che li rendono comprensibili, intelligibili, chiari. Cancelliamo le sovrapposizioni di luoghi e situazioni e persone, proviamo a dare forma riconoscibile ai desideri e alle paure, come con le macchie di Rorschach. Ma è solo *fiction*, un inganno accettabile che cancella ciò che c'è di irri-guardoso e di compromettente nella vita. È solo il ricordo di un sogno.

«Siamo fatti anche noi della materia di cui son fatti i sogni; e nello spazio e nel tempo d'un sogno è racchiusa la nostra breve vita¹³».

Note

¹ René Thom, *Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli*, Einaudi, Torino 1980, p. 124.

² Cfr. Alessandro De Filippo, *Ombre*, Bonanno, Acireale-Roma 2010, p. 157.

³ La fotografia, ripubblicata anche dal sito internet la Repubblica.it (consultato l'11 maggio 2013), riporta la seguente didascalia: «Lo scatto mostra due cecchini ribelli in guardia contro l'esercito siriano lungo la prima linea di Aleppo il 18 ottobre 2012 allo scontro a fuoco nella strategica Karmel Jabl, illuminati soltanto dalla luce del sole che filtra nel nascondiglio».

⁴ La fotografia, ripubblicata dalla versione on-line dell'«[Internazionale](#)» (consultata il 27 maggio 2013), riporta una didascalia che precisa luogo e data dello scatto: «Un'area di Aleppo controllata dai ribelli, il 29 novembre 2012».

⁵ La fotografia, ripubblicata dalla versione on-line dell'«[Internazionale](#)» (consultata il 27 maggio 2013), riporta una didascalia che precisa luogo e data dello

scatto: «Un'area di Aleppo controllata dai ribelli, il 29 novembre 2012».

⁶ Cfr. Peppino Ortoleva, *Testimone infallibile, macchina dei sogni: il film e il programma televisivo come fonte storica*, in Gianfranco Miro Gori, *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 325-326.

⁷ Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*, U.S.A., 1979. Celeberrimo, il discorso di Marlon Brando, che emerge dalla penombra disegnata da Vittorio Storaro: «Horror... Horror has a face... and you must make a friend of horror. Horror and moral terror are your friends».

⁸ Pino Bertelli, Maurizio Moretti, *Considerazioni inattuali sull'uso della fotografia sociale*, in *La terra dell'argento. Gente della Maremma Toscana (fotografie)*, TraccEdizioni, Piombino 1990, pp. 67-69.

⁹ Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, pp. 154-155: «tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione [...]. Se io oggi volessi rigirare *Accattone*, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo “corpo” nean-

che lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in *Accattonne*».

¹⁰ Davis Guggenheim, *An Inconvenient Truth*, U.S.A., 2010.

¹¹ Pino Bertelli, Maurizio Moretti, *Considerazioni inattuali sull'uso*, cit., pp. 71-72.

¹² Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, in *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano 1989, p. 487: «e il testone di Stracci che penzola sulla croce, pieno di pazienza (1962)».

¹³ William Shakespeare, *Prospero's book*, atto IV, scena I.



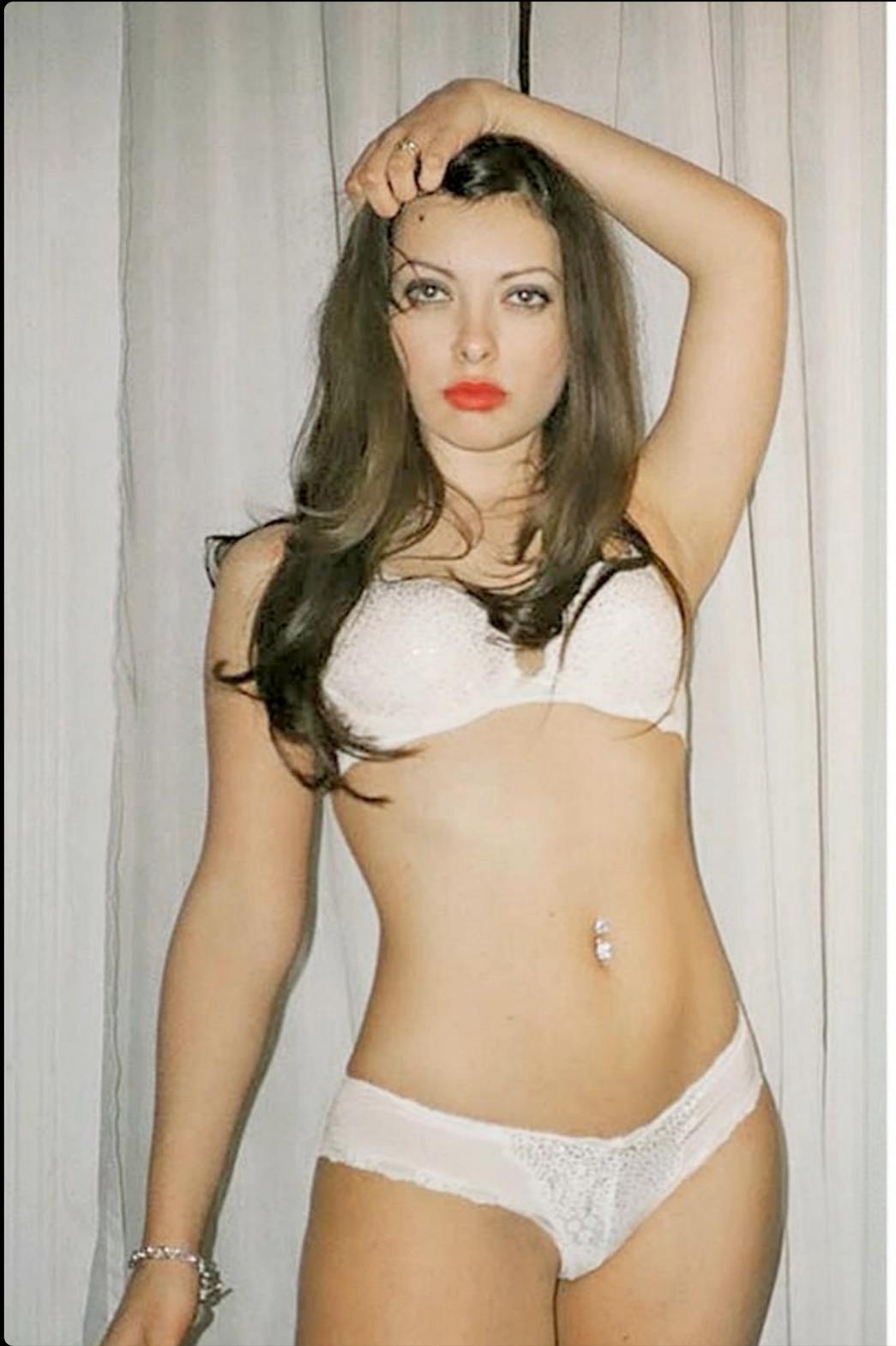
Rachel Roze, *We were in Sicily*



Rachel Roze, *We were in Sicily*



Rachel Roze, *We were in Sicily*



Rachel Roze, *We were in Sicily*



Rachel Roze, *We were in Sicily*



Rachel Roze, *We were in Sicily*



Javier Manzano, (Agence France-Presse)



Narciso Contreras (Ap/Lapresse)



Manu Brabo (Ap/Lapresse)



La mascherina di pizzo, così come la collana e gli orecchini in *pendant* rinforzano gli argini di un immaginario misterioso e sensuale, che rimanda alla scena dell'orgia di *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick.



La diva da copertina, coi capelli scarmigliati dal vento, in costume da bagno. L'inquadratura dal basso verso l'alto costringe la modella a guardarci con un'aria di sfida, gli occhi socchiusi e i capelli che le sferzano il volto, sfiorandole la bocca.



Questa immagine rivela un gioco di costume e di travestimento. I collant riprendono il disegno di uno scheletro, che amplifica la posa trasgressiva e rock della modella, con il chiodo in pelle nera borchia-ta e il trucco che rimanda al personaggio di Joker o ai drughetti di *Clockwork Orange* di Stanley Kubrick.



Qui i rimandi culturali si fanno più onnivori e citazionisti. Questi modelli di Dolce & Gabbana riprendono in maniera scoperta un'analoga proposta (precedente di qualche anno) realizzata dalla stilista Marella Ferrera. I riferimenti all'iconografia religiosa provano a riprodurre lo sfarzo delle chiese di Sicilia. Un immaginario carico di storia che viene però svuotato della sua identità profonda, per divenire figurina bidimensionale per le passerelle di moda.



La modella, nelle pose standard per un servizio fotografico, ha permesso di pubblicare anche gli scatti non utilizzati e non ritoccati con i programmi di postproduzione digitale. Risulta così possibile rintracciare una sorta di percorso di astrazione che viene compiuto dalla narrazione del fotografo di moda, che interviene a tal punto da modificare le dominanti di colore degli stessi abiti, come avviene in questo caso con il costume da bagno, indossato dalla modella.



Anche la luce, prima del fotoritocco, appare approssimativa.



Lo sguardo in macchina risuona in tutta la sua forza destabilizzante.



L'intervento del fotoritocco appare qui in tutta la sua potenza decontestualizzante. La modella vive così un processo di astrazione.



La presenza degli occhiali da sole cancella lo sguardo in macchina e la sua espressione di realtà. Questa è l'immagine scelta dal fotografo per la copertina del servizio.



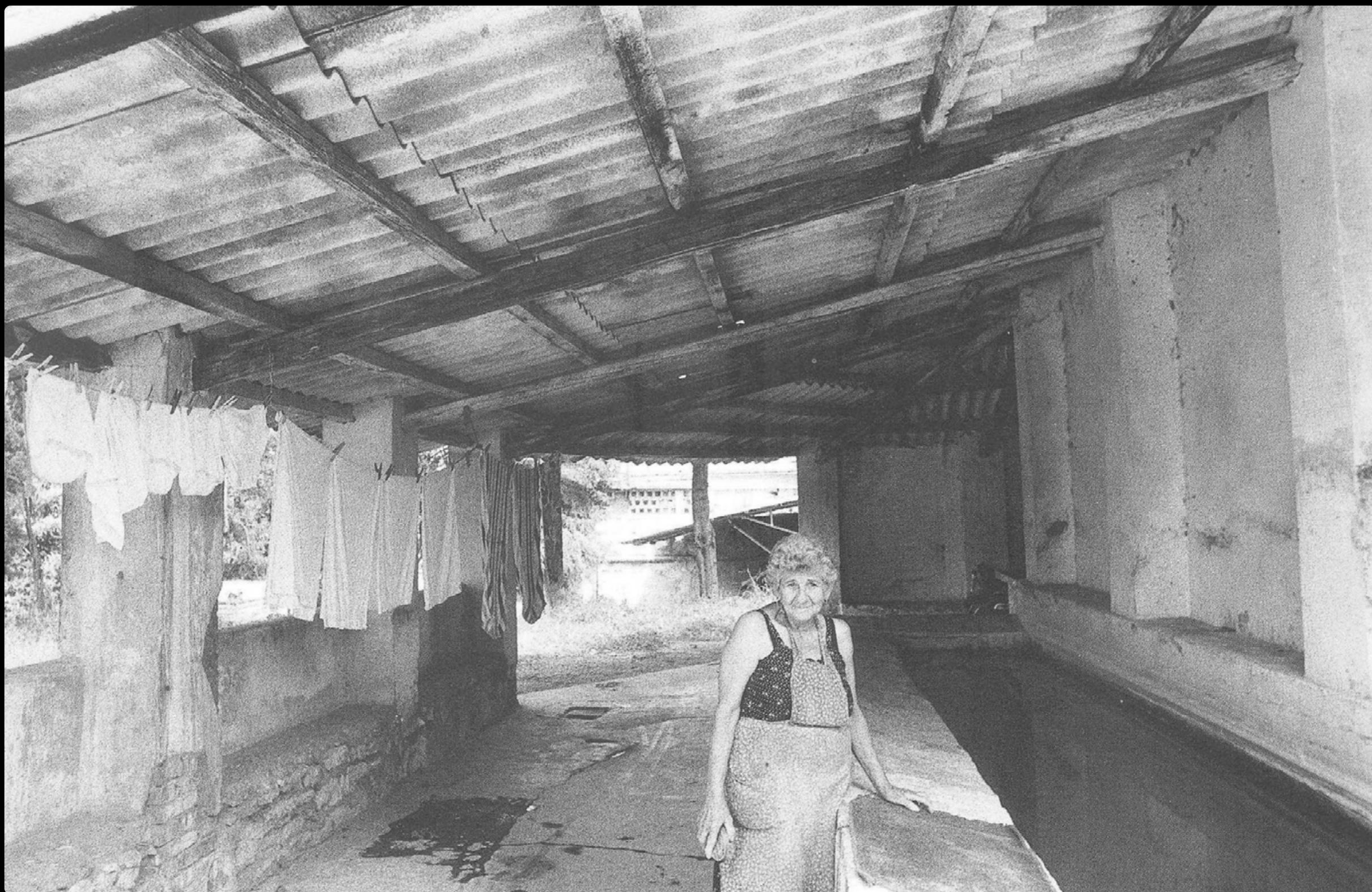
Ancora un'immagine ritoccata in postproduzione e desaturata del tutto dal colore. La posa della modella è aggressiva, con le spalle tutte protese in avanti, in aria di sfida. Lo sguardo è solo parzialmente celato dagli occhiali da sole.



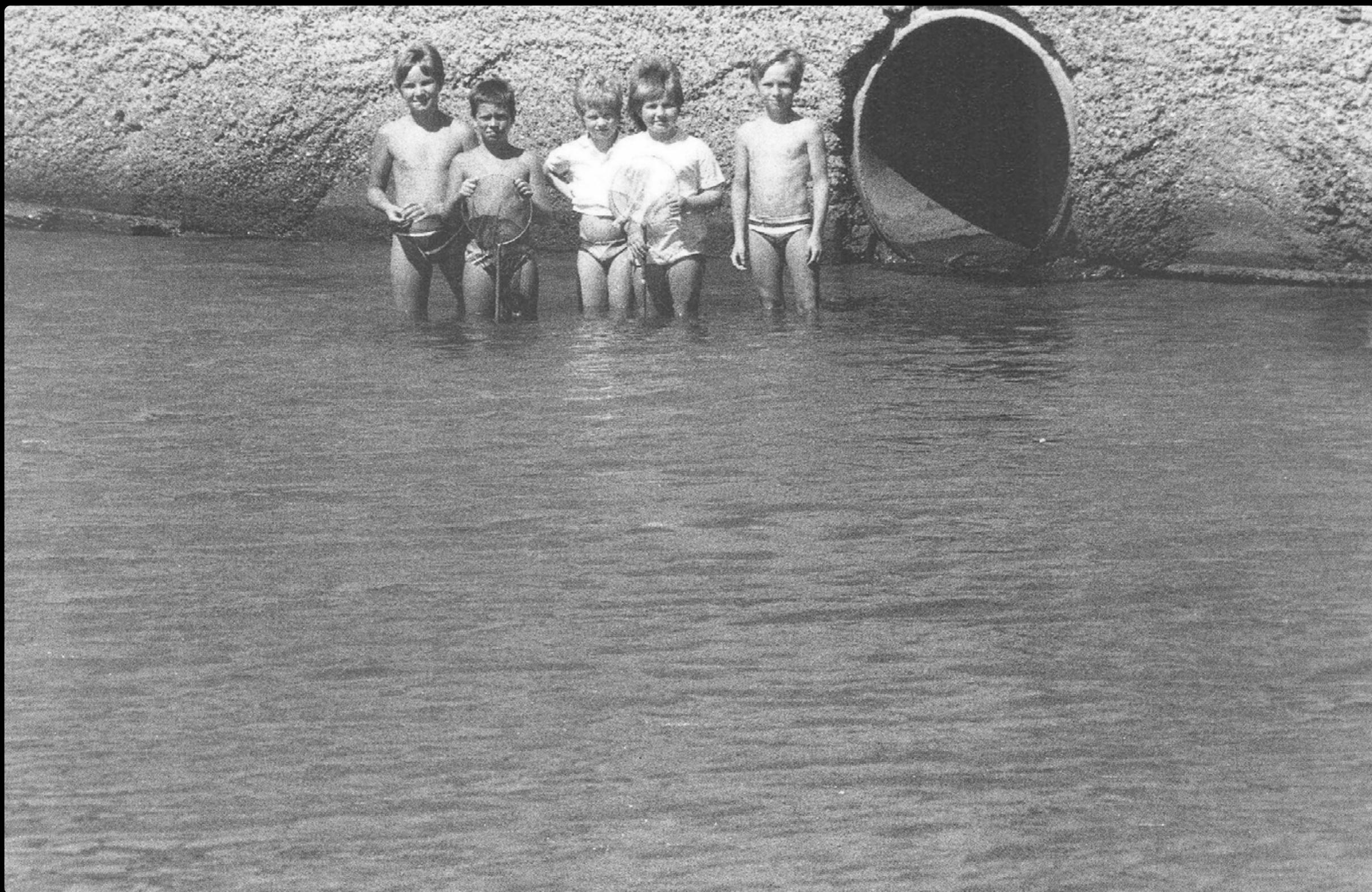
Suor Elisa e i suoi ragazzi
Follonica, 16 giugno 1987



Becchino
Cimitero di Massa Marittima, 14 gennaio 1987



Lavandaia
Valpiana, 18 luglio 1987



"I topi d'acqua"
Follonica, 17 giugno 1987



Spezzatore di maiali
Lago dell'Accesa, 9 gennaio 1987



Calabresi in Maremma
Montioni, 26 febbraio 1987



Turisti tedeschi
Lago dell'Accesa, 18 luglio 1987



Nobile Maremmana
Podere La Cagna (Monterotondo Marittimo), 6 marzo 1987



Carbonaio sotto la pioggia
Poggio all'Istrice (Gavorrano), 13 gennaio 1988



Uomo con la dinamite
Miniera di Niccioleta (Liv. 76), 22 giugno 1989



Il giardino segreto

Le immagini sono segni. E ogni segno è seme, pronto a germogliare. Così il *lavoro* di Zoltan Fazekas restituisce la proprietà di germinare alle immagini.

Le diapositive, *deposte* sotto zolle di nuda terra, si schiudono per rigenerarsi in una primavera di significati. Perché dal buio caldo della terra il seme muore, per rinascere figura, narrazione pre-verbale di luce e di colore.

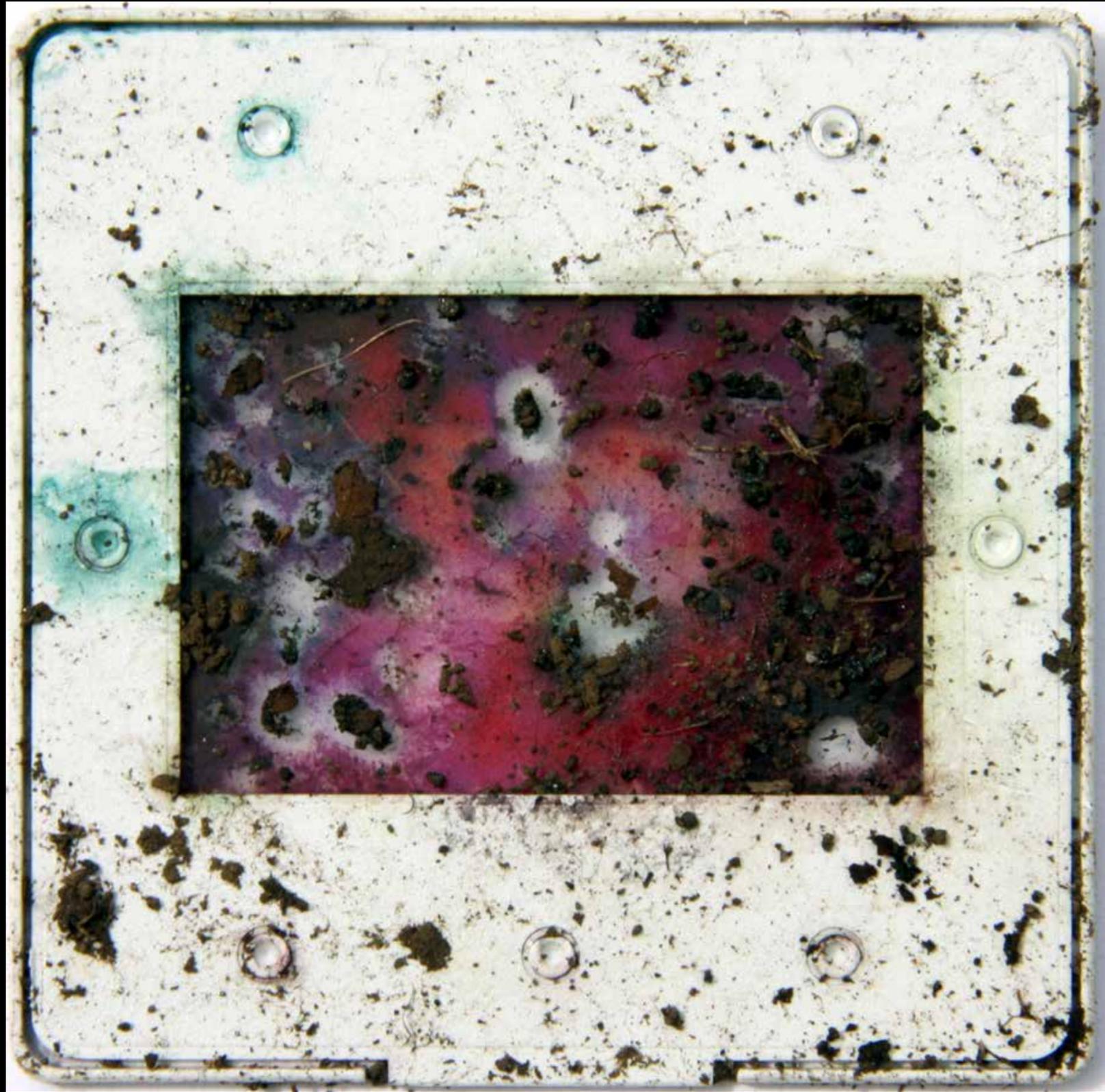














La stanza segreta

Nel locale caldaie della piscina Zurria, gestita dalla società sportiva Nuoto Catania, ci sono oggetti dispersi e fuori contesto. Le diapositive maturano per terra o appese a un filo con le mollette per stendere i panni.

Marcisce il loro supporto, per liberare le immagini.

Zoltan Fazekas le priva del contesto originario, per trasformare l'*hic et nunc* dello scatto nell'*undique et semper*, eccedente ed eccessivo, sregolato e disordinato.

È uno slancio senza regole e senza ordine, quello che rompe il telaio – ogni cornice è contesto – a superare *ciò che è stato* per offrire o infliggere una *futura memoria*.

«Amor volat undique / captus est libidine» (*Carmina Burana*).















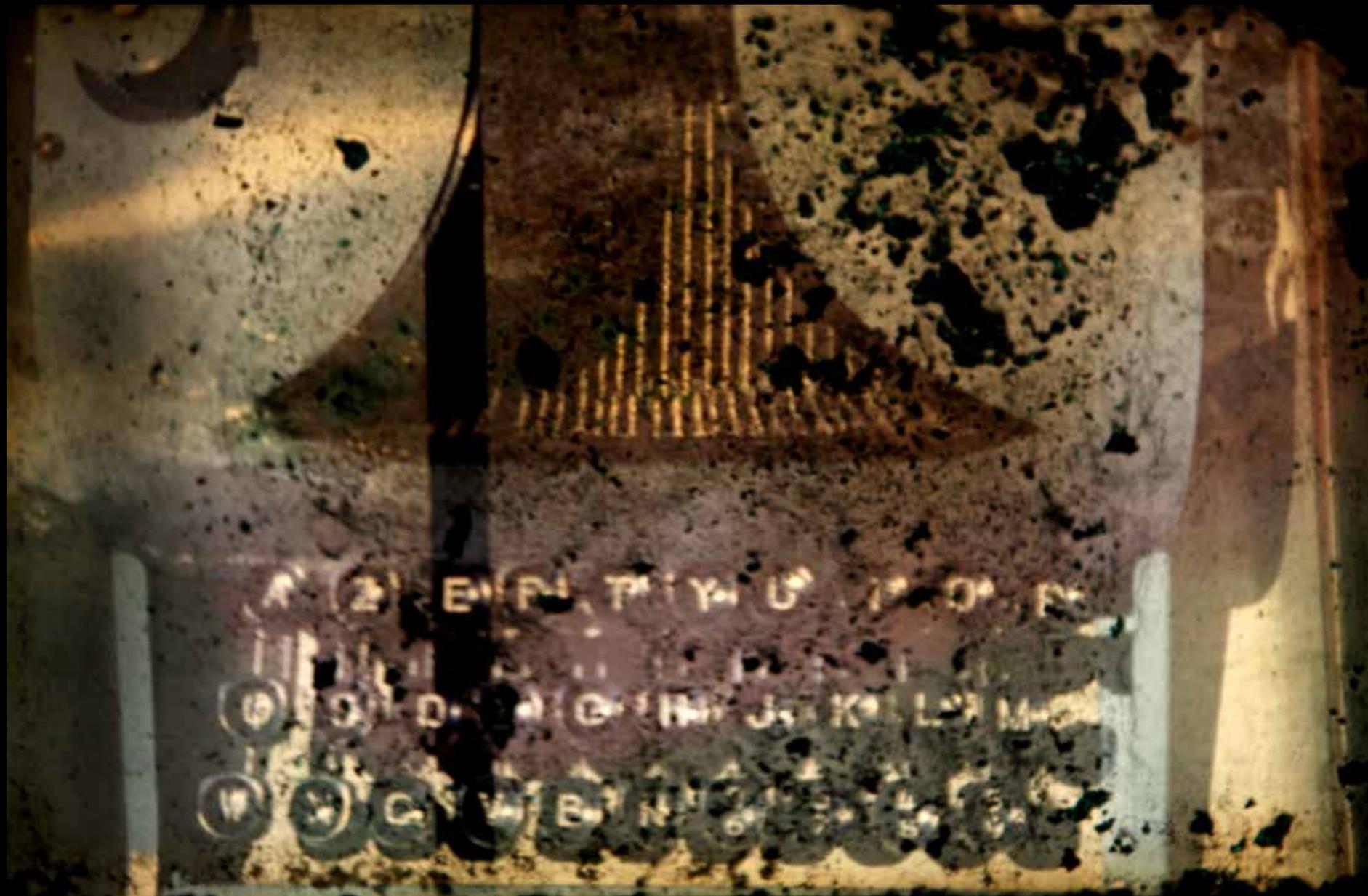
diapositive



dia 4



dia 6



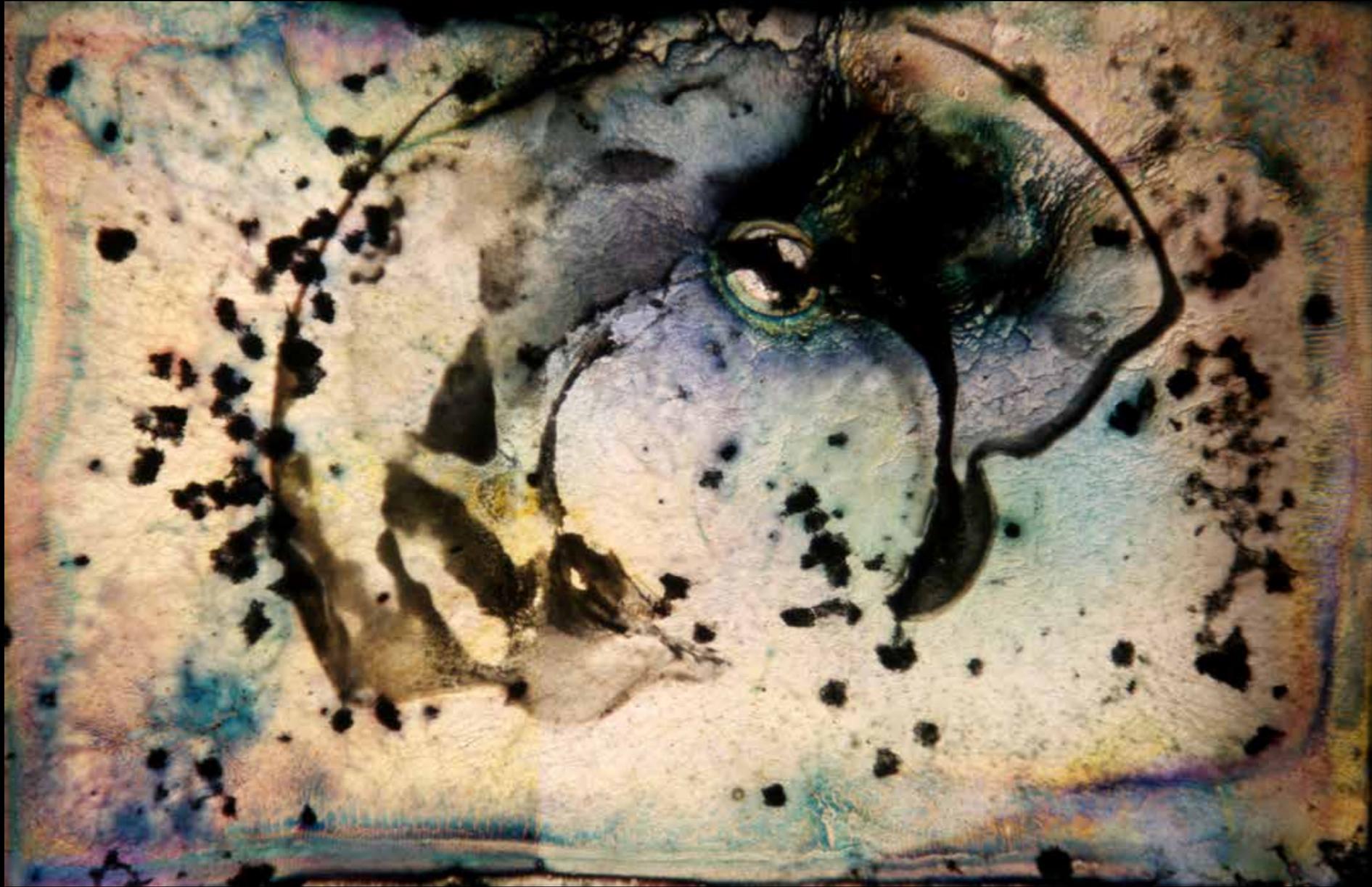
dia 14



dia 15



dia 31



dia 72



dia 79



dia 103



dia 124



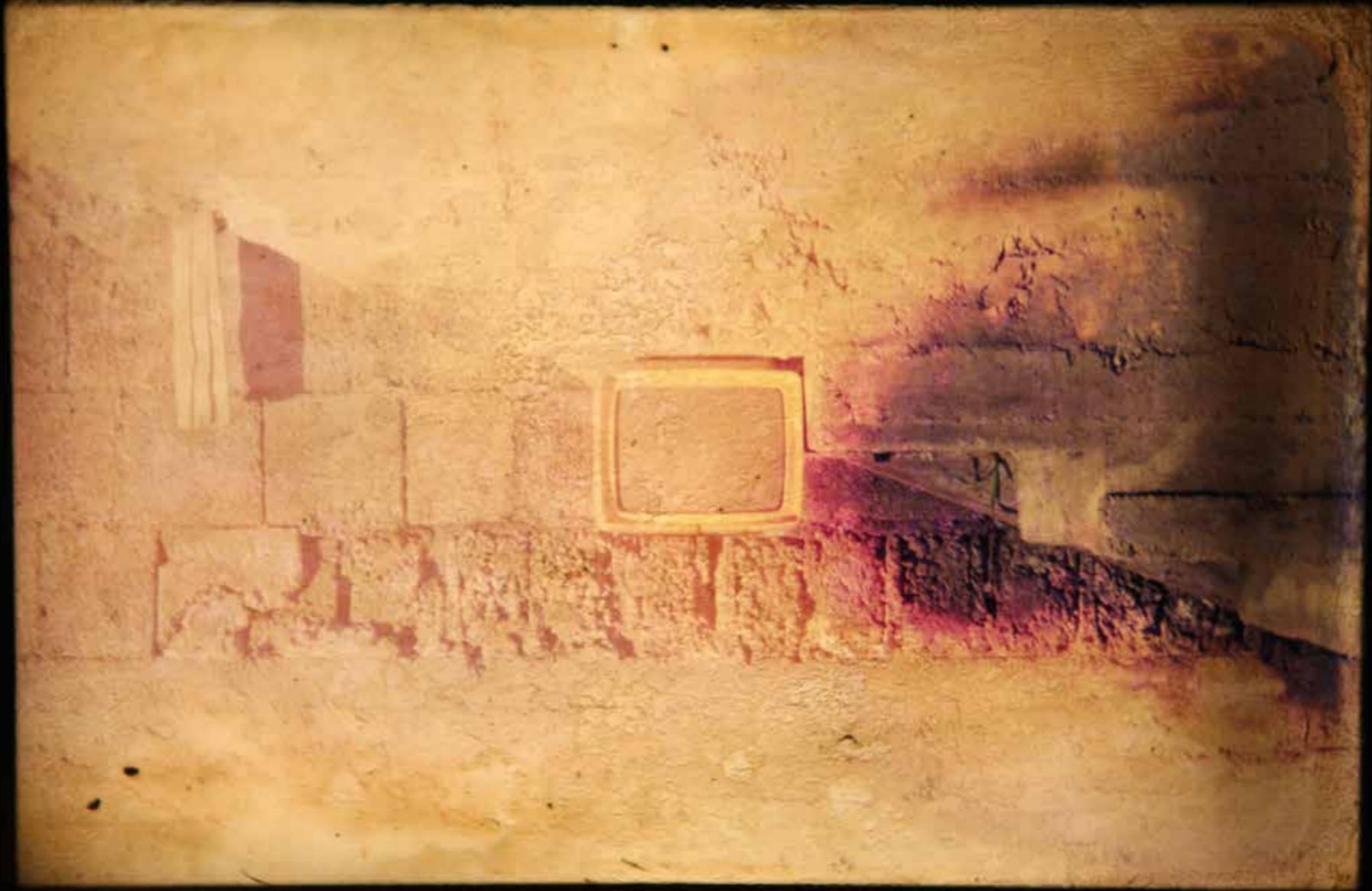
dia 133



dia 139



dia 142



dia 182



dia 184



dia 192



dia 206



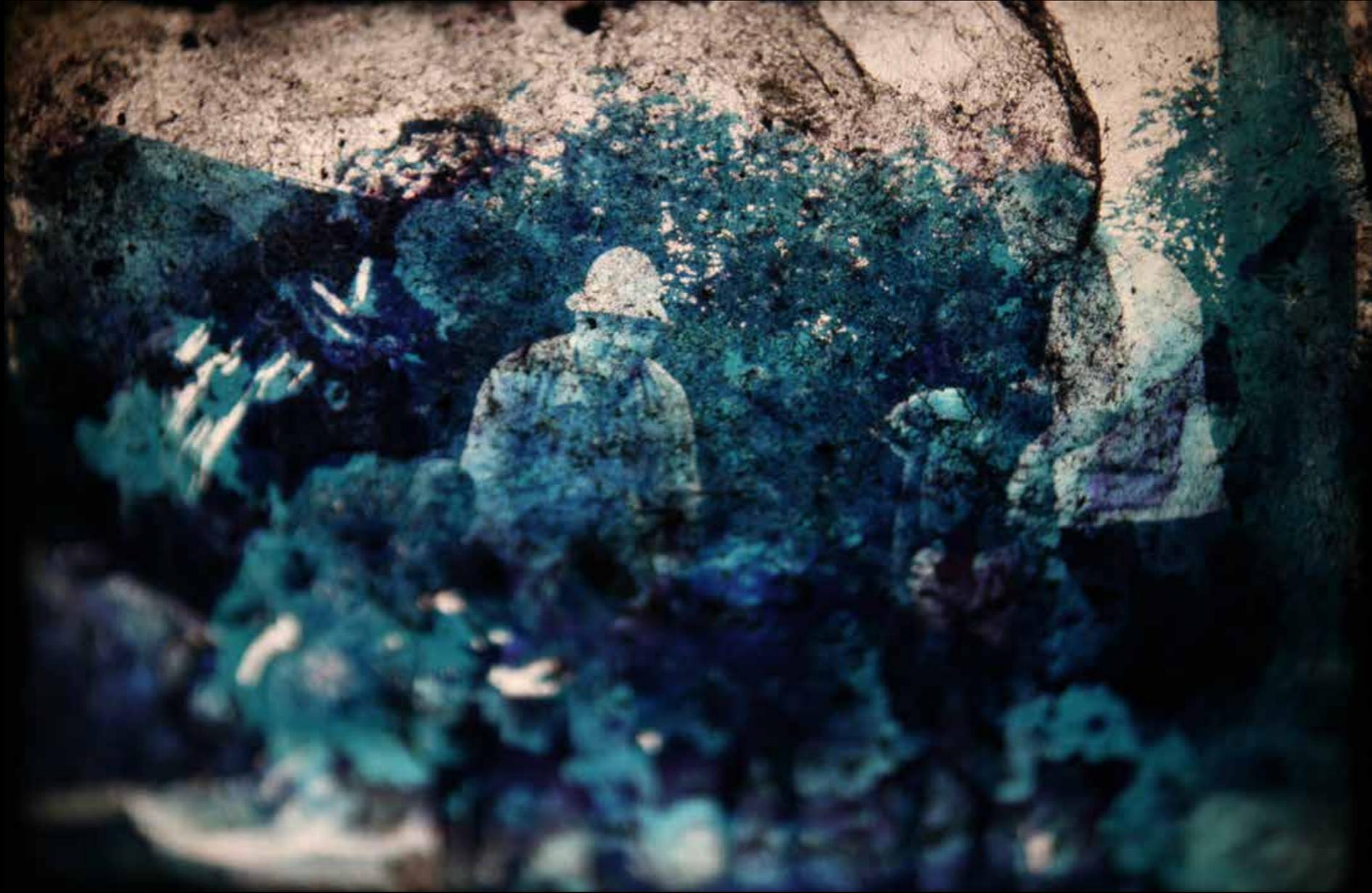
dia 225



dia 229



dia 232



dia 235



dia 246



dia 247

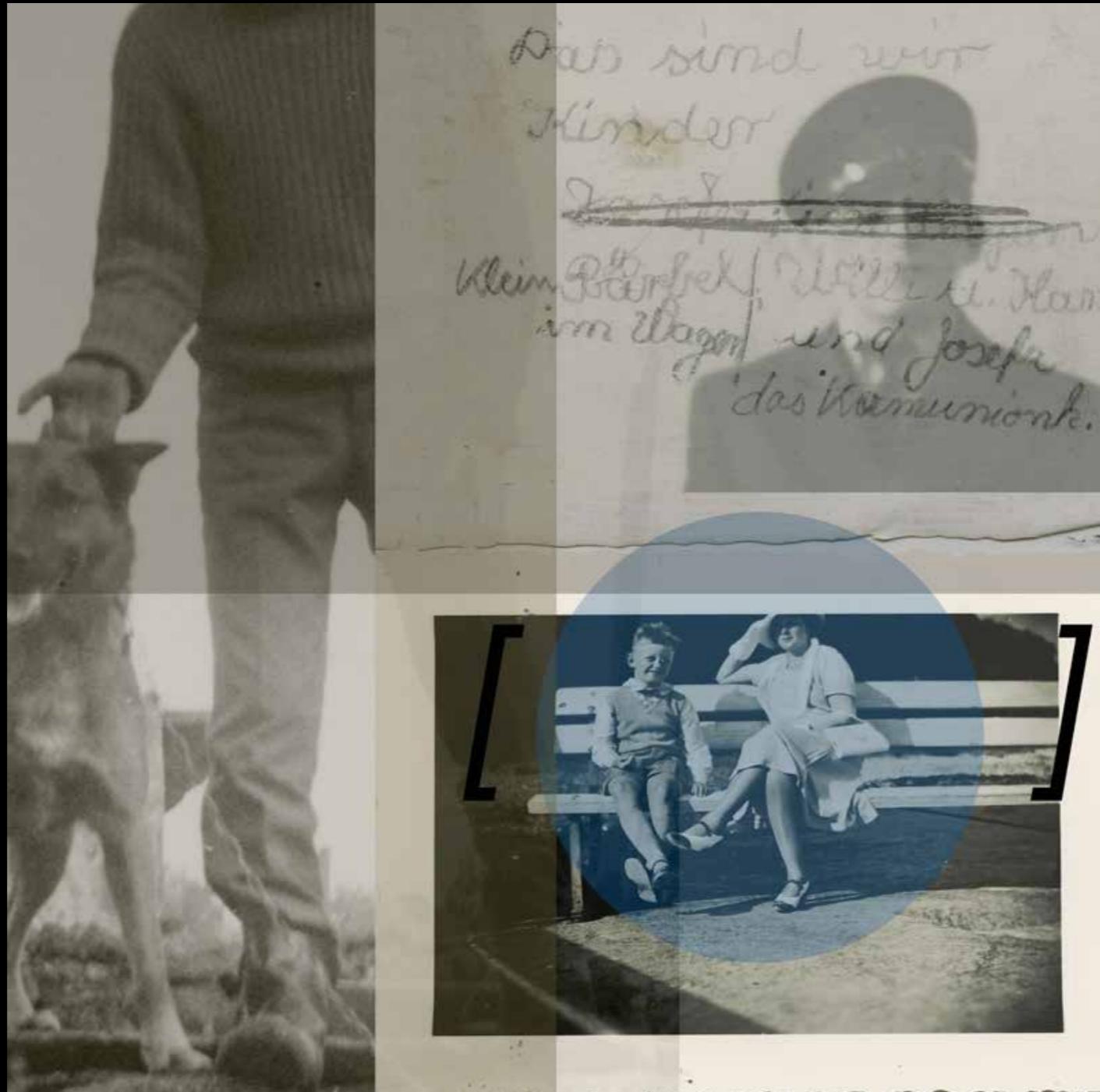


dia 248



dia 250

elettrografie

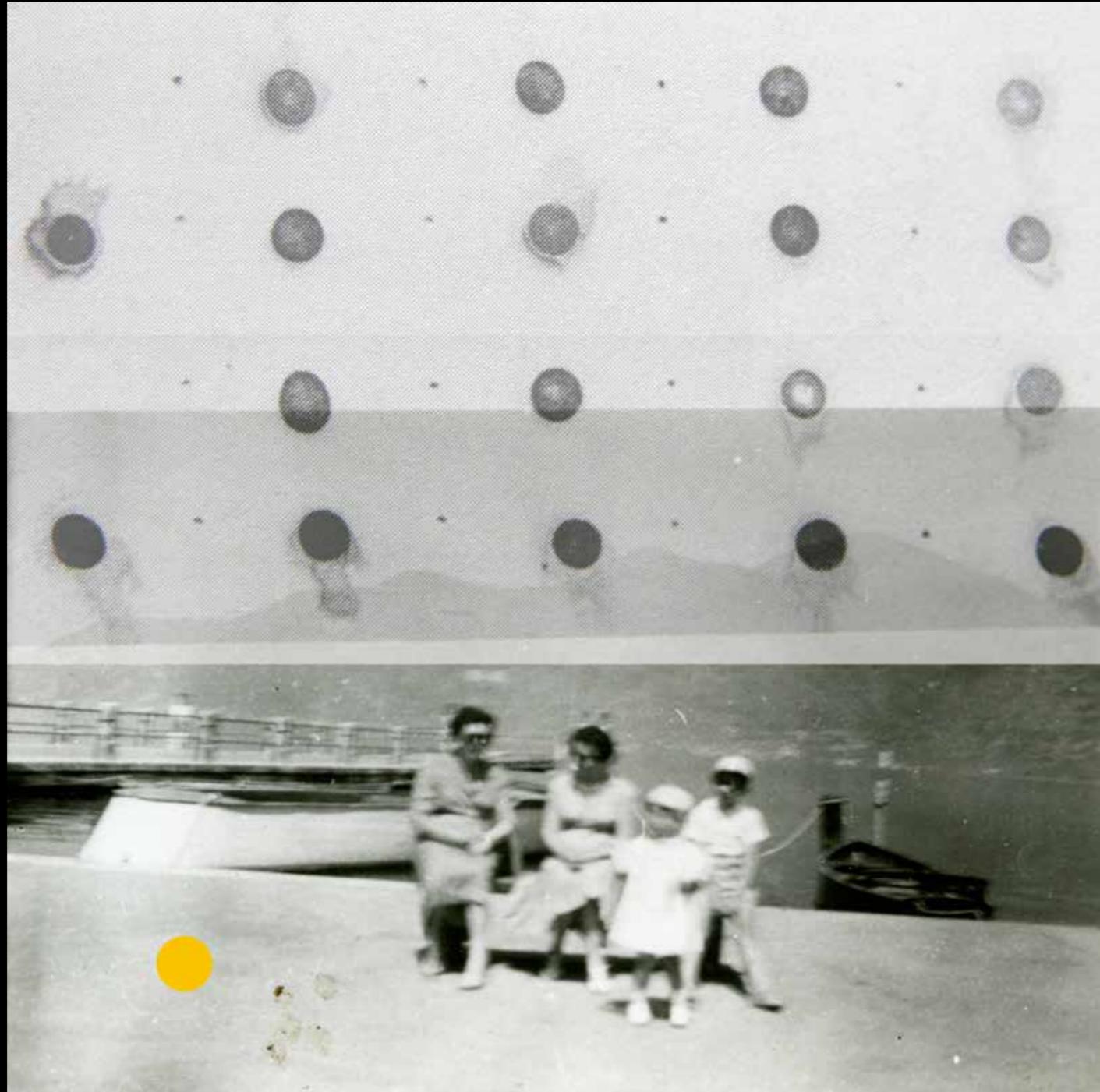


Das sind wir
Kinder
~~Josephine~~
Klein Parbel, Willi u. Hans
im Lager und Josefa
das Kammionke.

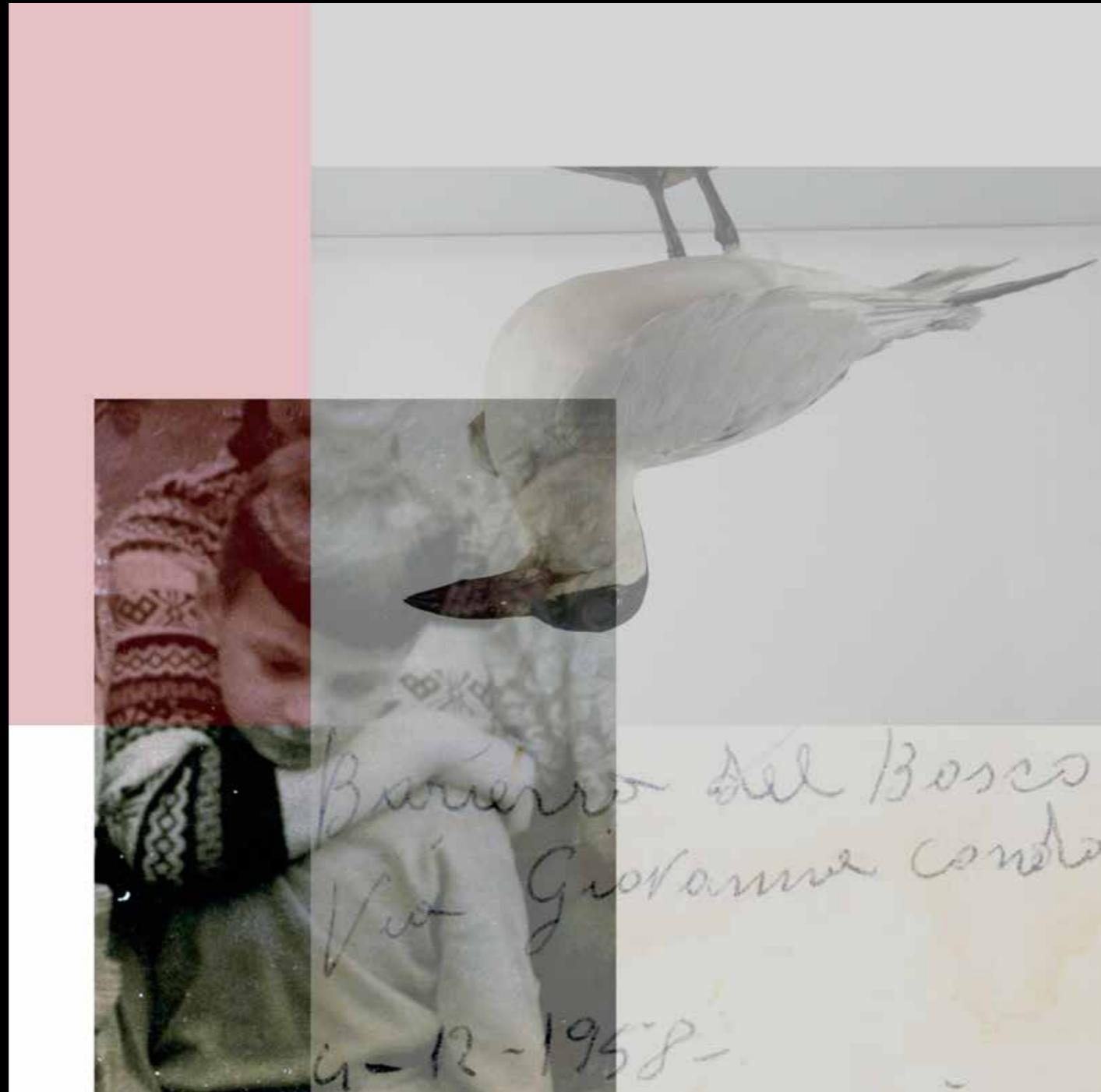
R/679



R/784



R/799



Barriera del Bosco
Via Giovanni Condo
4-12-1958-

R/803



R/810

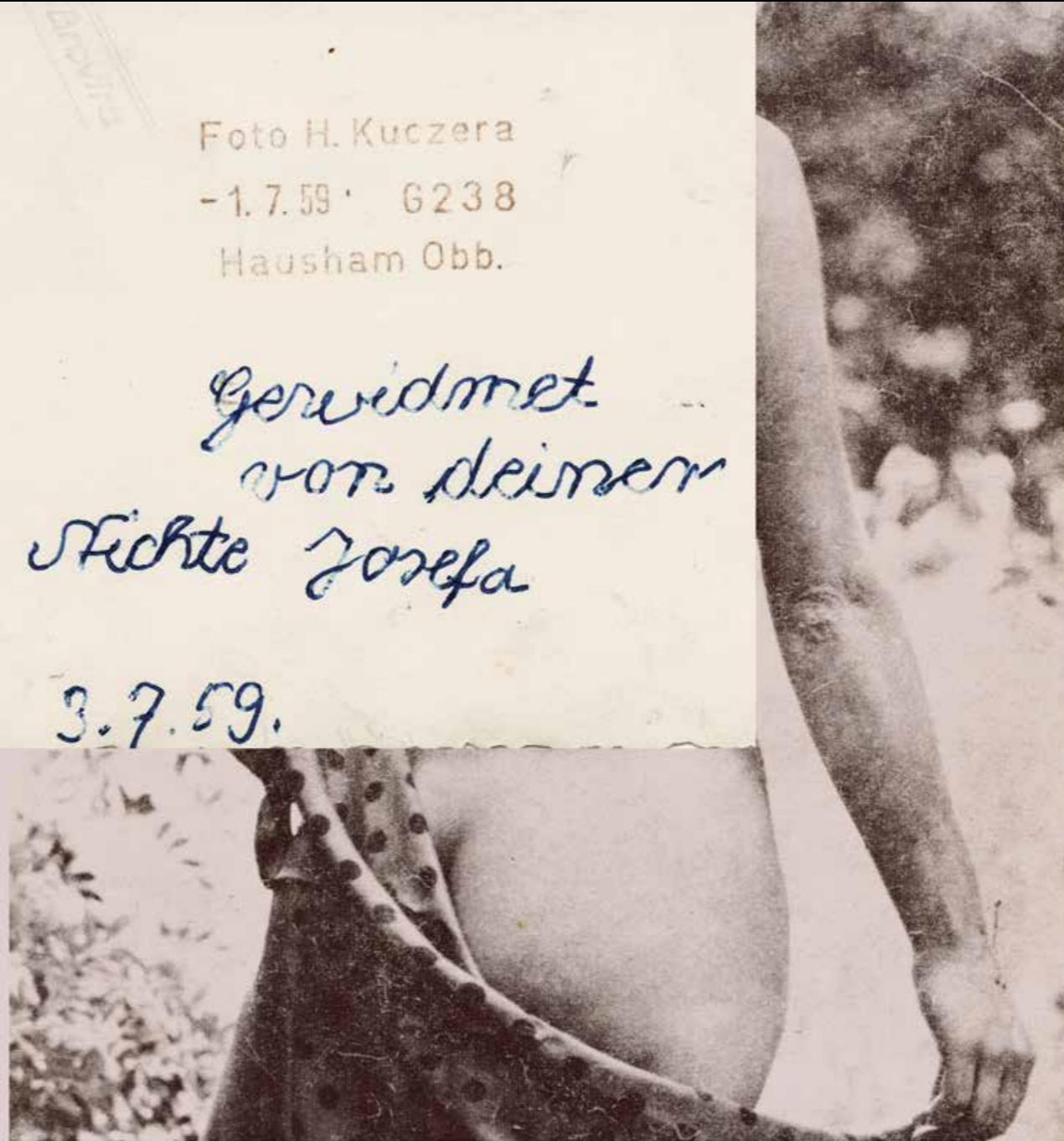


R/812

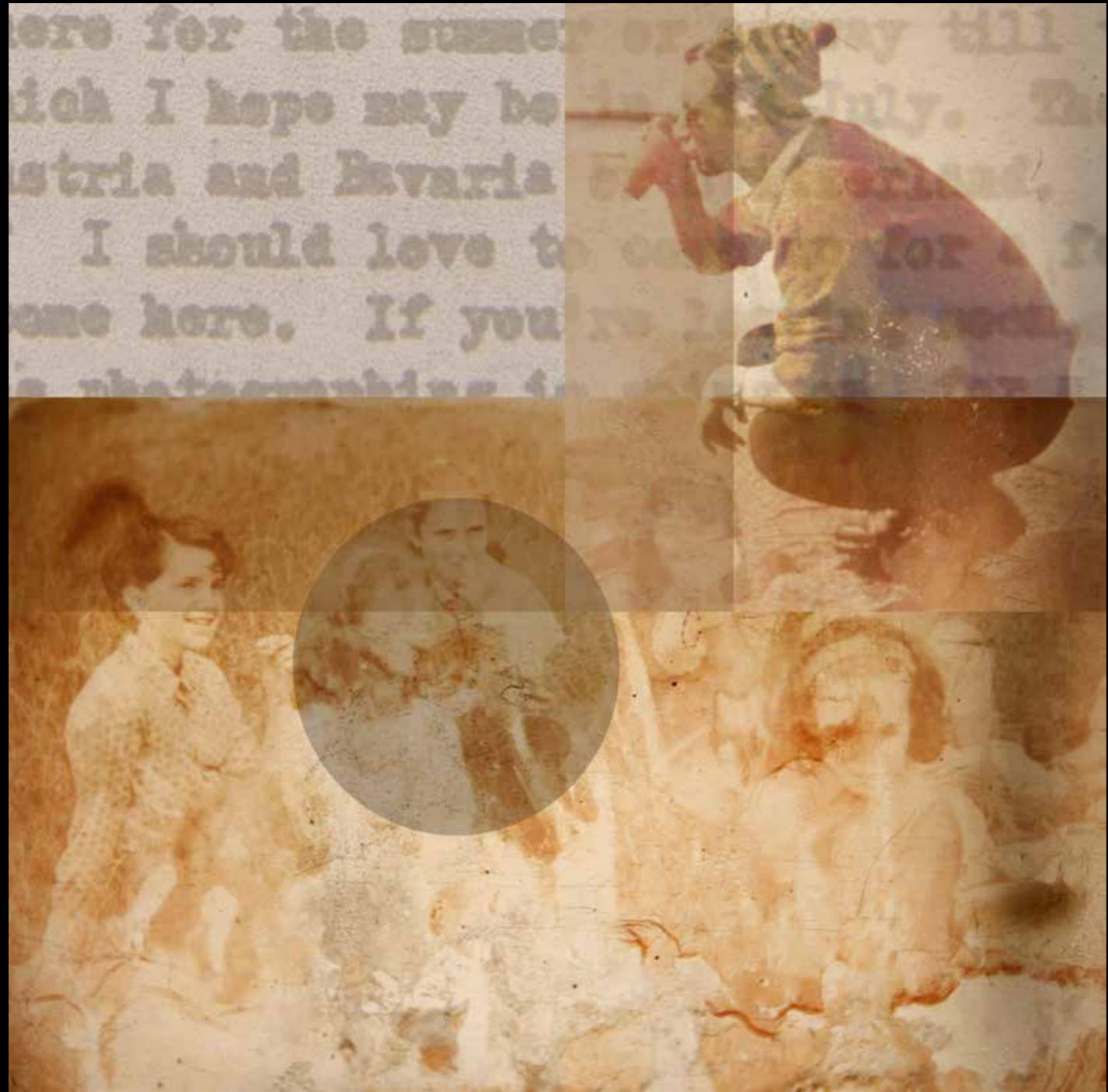
Foto H. Kuczera
-1.7.59. 6238
Hausham Obb.

*Gewidmet
von deinem
Stichte Josefa*

3.7.59.



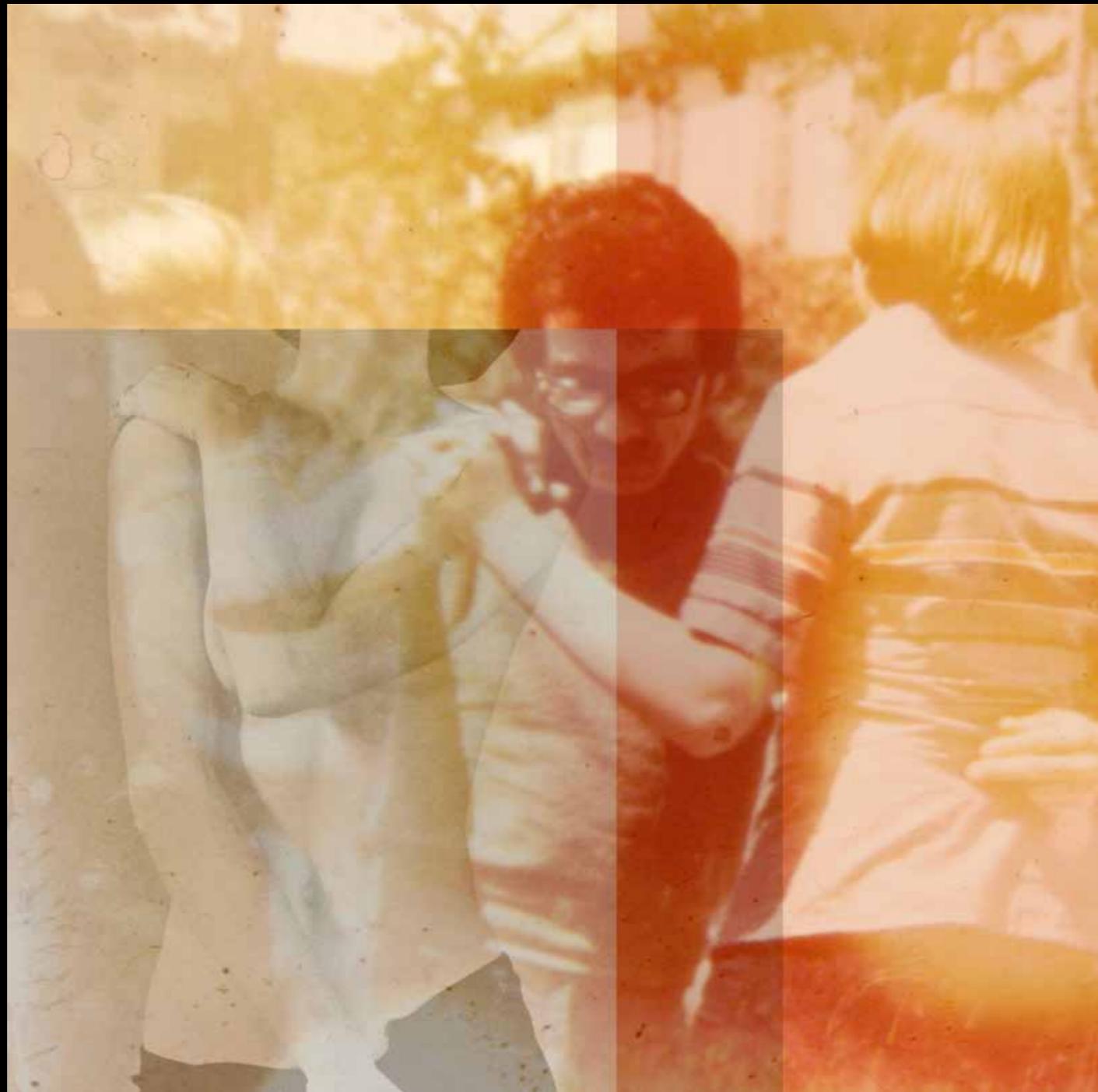
R/818



R/824



R/825



R/828



La regola di Korim

La fotografia di Zoltan Fazekas viene da lontano (in tutti i sensi) per questo egli ama i film di Kaurismaki e di W. Herzog, le cineprese super-8 e molte altre realtà “di confine”.

In una prima fase della sua ricerca ZF lascia che la fotografia vada in tutte le direzioni: dal ritratto partecipato, alle foto rubate, dalle composizioni astratte al paesaggio, dal colore al *cut-up* di fotografie... in un continuo spostamento del punto di vista e dell'esperienza di chi guarda.

Qualche anno fa, improvvisamente, decide di non utilizzare più la macchina fotografica, sia per motivazioni ecologiche, sia perché esplorare l'anima e l'opera di tanti oscuri fotografi lo appassionava di più.

ZF trova la sua piena libertà nella non appartenenza alla categoria dei Fotografi amatori e professionisti, nel-

l'instabilità, nell'esperimento che ha sempre una radice nell'anima, nella continua ricerca di un punto nascosto in grado di parlare a tutti.

Le “elettrografie” sono composizioni di immagini “trovate” dove il caos, l'estetica, il significato e il caso sono costantemente in tensione.

Più recentemente, attraverso procedimenti chimici, pratica la riscoperta di processi di deterioramento dell'immagine; è una seconda vita che le immagini (che sempre più spesso sono già morte ancora prima di essere fotografate) possono ancora avere.





Ringraziamenti

Grazie a Zoltan per avermi condotto, alla fine di una massacrante seduta di allenamento in piscina, col costume bagnato e le infradito, attraverso una poco sicura e ripidissima scala a pioli in ferro nella “stanza segreta”. Nonostante l’umidità al 98%, l’odore nauseante degli agenti chimici, la temperatura vicina ai 40°C, ho scoperto un *mondo* creativo che è un *modo* – il suo – di cercare le immagini della realtà. E le immagini nascono con la luce, ma germogliano al buio, ho capito.

Grazie ad Alessandro Aiello, a Beppe Di Maio e a Salvo Zerbo, che mi hanno coinvolto nel *finissage* della mostra *La regola di Korim*, ospitata da Viù, un luogo condiviso di riflessione sulle diverse forme della visione.

Grazie sempre a Roberta Caruso, Chiara D’Amico, Alessandro De Caro e Ivano Mistretta, che hanno letto questo testo quando ancora era una scaletta, una bozza esitante e infine una bozza esitata, lo hanno revisionato e impaginato con pazienza e attenzione. Questa si chiama cura.

Grazie ad Andrea Tavano e a Cetty Mirabella, ex studenti del mio corso di Storia e critica del cinema, che generosamente hanno offerto i loro suggerimenti e

le loro competenze per aprire questo testo a un dialogo con altre rappresentazioni della realtà. L’Università si articola pienamente proprio in questa proposta di far incontrare le persone, di farle ragionare insieme, di permettere uno scambio di idee e opinioni.

Qual è l'intima natura delle immagini? Che relazione hanno con il supporto che le contiene e sostiene? Che rapporto c'è tra le immagini e la realtà che riproducono? E tra le immagini e le idee che rappresentano? Le immagini possono vivere al di là dell'occhio che le coglie? I segni luminosi realizzati da Zoltan Fazekas ci pongono tutte queste domande e altre ancora.

Alessandro De Filippo è Ricercatore presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania e si occupa di critica cinematografica e televisiva. È regista di video di finzione e documentari. Dal 1996 fa parte del gruppo Cane Capovolto; insieme a Enrico Aresu e Alessandro Aiello, compie una ricerca radicale sui media dello Spettacolo. Dal 2005 è pubblicista, iscritto all'Ordine dei giornalisti di Sicilia.

