



Fotografia e giornalismo: l'imponenza della realtà tra zapping e racconto

Interviene

Franco Pagetti, photoreporter di fama internazionale

Coordina

Enrica Viganò, curatrice della mostra dedicata a Eugene Smith:

“Usate la verità come pregiudizio”

Giovedì 13 ottobre ore 18,00

Auditorium CMC Corsia dei Servi, 4



Largo Corsia dei Servi, 4 - 20122 Milano
tel. 02 86455162

CAMILLO FORNASIERI: Benvenuti, comincio io. Sono il direttore del Centro Culturale di Milano, ho il piacere di accogliervi. L'incontro di oggi è un'occasione in margine e in accompagnamento alla mostra di Eugene Smith che abbiamo iniziato da qualche settimana; è molto visitata e ha un grande successo, proprio per la comprensione e anche la provocazione che questo autore riesce a dare attraverso le sue immagini. Abbiamo pensato di fare alcuni momenti di incontro e il primo è quello di questa sera. Lo introduce Enrica Viganò, curatrice della mostra, e tra i suoi tanti rapporti internazionali con autori e con la realtà della fotografia ci ha suggerito di invitare Franco Pagetti, che ringraziamo e a cui farei un applauso, perché è a Milano ancora per qualche settimana e poi si rimette in viaggio. Enrica adesso introduce il lavoro di Pagetti e poi faremo un dialogo tentando di entrare nel tema di Smith, cioè quello della conoscenza e del racconto della realtà attraverso l'immagine in due epoche molto diverse, ma con grandi legami tra di loro e con nuovi temi e nuovi problemi nell'oggi.

ENRICA VIGANÒ: Grazie, buonasera a tutti. Anch'io desidero ringraziare tantissimo Franco Pagetti per essere riuscito ad incastrare questo appuntamento al CMC nella sua frenetica agenda fitta di viaggi e progetti. Ci sembrava importante portare un testimone di tale levatura nel dibattito che una mostra come questa di Eugene Smith ha il dovere di stimolare. Franco Pagetti è un foto reporter, è socio dell'agenzia Seven, lavora tantissimo con testate all'estero, *Times*, *Newsweek*, *The New York Times*. Dal punto di vista della sua carriera nel fotogiornalismo ha veramente una visione ampia e internazionale.

Eugene Smith è un indiscusso capostipite del fotogiornalismo non solo per le meravigliose immagini ricche di significato che ha scattato lungo l'arco della sua carriera ma anche per le parole che ha speso sul ruolo del fotogiornalista e sulla sua responsabilità nei confronti del pubblico, dei lettori, dei suoi simili e di sé stesso. Per Smith documentare un fatto significava trasmettere le emozioni che quel fatto provocava, non solo i contorni di quello che stava accadendo, ma anche l'essenza e il nesso, per un enorme rispetto per la verità e le sue implicazioni. Franco Pagetti nel suo lavoro riflette molto quelle indicazioni di Smith. È un uomo autentico e fuori dai luoghi comuni, di conseguenza la sua fotografia è autentica e fuori dai luoghi comuni. Si impegna come pochi nel suo campo ad essere coerente, a fare delle rinunce anche per continuare ad avere rispetto per sé. Ha rinunciato a vendere fotografie a clienti che avrebbero pagato profumatamente perché non era d'accordo con la loro politica aziendale (parlo di case farmaceutiche, multinazionali dell'agricoltura...) e il suo essere scontroso – come spesso viene etichettato, perdonami Franco – lo aiuta a dire i “no” che deve dire, a fissare dei paletti ben chiari con i suoi interlocutori. La sua vita è scandita in tre periodi ben diversi.

Laureato in chimica, insegna per un periodo all'Università, fino a quando incontra quasi per caso la fotografia e inizia una carriera di successo nel campo della moda durante i ricchi anni '80, per poi scegliere di cambiare totalmente registro e utilizzare la macchina fotografica per documentare la realtà. Ci vuole carattere a lasciare il benessere che la carriera nella moda gli assicurava per buttarsi in una sfida di tutt'altra natura, ma a Franco non manca certo il carattere. Non gli piace essere definito fotografo di guerra, non crede in questo tipo di definizioni circoscritte. Lui è un osservatore che va oltre l'apparenza delle cose. Per documentare la storia dell'Iraq, prima, durante e dopo la guerra, si è fermato quasi 7 anni in quel paese con tutti i rischi conseguenti. Era diventato il punto di riferimento in loco per molti altri reporter, per i nuovi arrivi che facevano tappa fissa da lui, sia per aggiornamenti socio-politici sia per degustare la sua eccellente cucina – non dimentichiamo questo altro talento di Franco! È stato appunto in Iraq 7 anni, ma le immagini che ha prodotto non si limitano ai momenti clou della guerra, bombe e dramma. Lui ha prodotto delle pietre miliari della storia della fotografia quando il suo obiettivo si è rivolto alla gente, al popolo che stava patendo una guerra decisa sopra le loro teste. Lui ha fotografato l'assurdità dell'origine del conflitto tra Sciiti e Sunniti. Ha fotografato le donne che camminavano nella città distrutta, militari americani, la stanza di Saddam tra le macerie e le diverse anime di Baghdad. Anni dopo in Siria ha scritto una pagina davvero emozionante su questo ennesimo conflitto ancora irrisolto. Ha deciso di far capire la guerra attraverso i gesti di chi la subisce quotidianamente. Ha fatto diventare icona un gesto d'amore delle donne di Aleppo, che per proteggere i loro uomini hanno cucito le tende e le stoffe che possedevano, le hanno appese da un lato all'altro della strada con lo scopo di creare delle quinte che disturbassero i cecchini e proteggessero chi amavano. Questo significa raccontare una storia. Fare il fotogiornalista ha logiche e condizioni di lavoro ben diverse da quelle dell'inviato, del giornalista che scrive con le parole. Per scrivere con la luce, per scattare le fotografie, per raccontare un fatto tu devi essere davanti, vicino e dentro a quel fatto, non puoi fartelo raccontare da qualcun altro e poi usare la scrittura per trasformare quelle parole in un articolo. Il servizio fotografico pretende la tua presenza. Mi vengono in mente le parole di grande frustrazione scritte dal famoso fotografo di *Epoca* Mario de Biasi sulla guerra arabo-israeliana del '73. Il pezzo pubblicato su *Progresso fotografico* si intitolava *Tribolazioni di un fotoreporter di guerra* e sottolineava proprio questa differenza tra il fotografo e il giornalista. Diceva: quest'ultimo poteva starsene comodamente in hotel per scrivere i suoi pezzi, invece lui, Mario de Biasi, che era *embedded* con l'esercito d'Israele, doveva inventare sotterfugi per potersi allontanare dai suoi guardiani e avvicinarsi alle scene di guerra, a qualcosa che potesse raccontare ai lettori di *Epoca* una storia. Anche Franco Pagetti ci tiene a tornare a casa con una storia, non si è mai accontentato della superficie delle cose, per questo è diventato un maestro del racconto per immagini.

Franco, che eredità ha lasciato Eugene Smith sulle generazioni successive? Cosa si è salvato e che cosa si è perduto dei suoi insegnamenti?

FRANCO PAGETTI: Buonasera. Ha lasciato tanto attraverso le sue immagini, perché non l'ho conosciuto. Chi guarda le sue immagini vede come lui vedeva delle situazioni e come voleva raccontare le situazioni che gli comparivano davanti agli occhi. Tant'è che secondo me una delle sue foto più celebri, quella del medico di campagna, racconta gli Stati Uniti, racconta un certo periodo storico più di qualsiasi altra cosa. Se si guardano le foto di Eugene Smith della guerra civile spagnola si vedono delle gran belle foto, si vede quello che è stata la guerra civile spagnola, la sofferenza della gente, più delle foto da guascone – adesso qualcuno mi spara ma pazienza – di Robert Capa. Le foto di Robert Capa della guerra civile spagnola, in confronto a quelle di Eugene Smith, sono foto di un principiante. Nelle foto di Robert Capa c'è quello che era la personalità del loro autore, cioè era un guascone, era uno che amava molto la vita goliardica, giocava a carte, bere e bere bene, le bellissime donne, per carità. Eugene Smith invece era un personaggio solitario, stava da solo, focalizzato sul suo lavoro. E si vedono queste differenze, queste due personalità diverse. Ma quello che penso mi abbia lasciato Eugene Smith con le sue immagini è proprio il volto della gente, cioè il parlare attraverso il volto della gente, non tanto attraverso le azioni che le persone compiono in determinate condizioni, che siano un medico di campagna o che sia un miliziano della guardia civile spagnola. Questo è quello che secondo me è l'umanità delle foto di Eugene Smith, le espressioni dei volti: è la gente che racconta la guerra. Il kalashnikov è uguale in Iraq, in Afghanistan, in Libia, in Siria, e chi più ne ha più ne metta; la faccia della gente no, cambia completamente, perché ogni individuo è diverso dall'altro, ogni individuo recepisce quello che gli sta succedendo attorno in un modo diverso dall'altro e quindi il cogliere l'umanità dell'individuo è lo sforzo più grande che un fotografo dovrebbe fare.

Eugene Smith l'ha fatto.

C. FORNASIERI: Intanto dò anche il benvenuto a Giliola Foschi che è la prima volta che viene in questa nuova sede, quindi siamo onorati, è una critica di fotografia; poi vedo anche Dubini del circolo di fotografia di Milano.

Enrica ha già detto moltissimo nella sua introduzione e anche la risposta di Pagetti provoca in me molta ammirazione e ridà una chiave di lettura del tema della fotografia molto importante. Oggi che si parla di società dell'immagine – abbiamo sempre gli occhi pieni di immagini – mi accorgo che quando la gente viene a vedere la mostra, si capisce che sta vedendo qualcosa di nuovo.

Franco, lavori per diverse testate e giornali, e tra l'altro mi pare che tutti i nomi che scorrono siano stranieri, non italiani – magari è un caso, magari no – il tema è giornalismo e fotografia. Questa tensione al racconto che hai, che ha il tuo lavoro, crea una tensione se si pensa al rapporto con lo

spazio disponibile su un giornale. Spesso i quotidiani riportano un'immagine sintetica che a me sembra, come lettore, tolga lo spirito del racconto, cioè il fatto che la verità si vuole raccontare e mettere in comune con altri uomini attraverso la comunicazione in una ricerca. Volevo chiederti: come vivi questa tensione a dover dare anche una immagine che è emblematica o a scegliere quella emblematica tra alcune che rappresentano la storia che stai vivendo, la vicinanza con gli uomini dentro la situazione che vivi? Quanto ti viene da tentare di smettere di cercare per invece trovare quello che serve? C'è un po' una dialettica, immagino, nel fotografare. Per questo esito diverso, quanta pressione senti che c'è da parte del committente e quanta lotta personale c'è per continuare a cercare la verità attraverso la fotografia?

F. PAGETTI: Sicuramente lo scopo principale è fare foto, a uno viene data una storia da raccontare, oppure la propone lui. Molte volte i giornali con cui ho lavorato mi dicevano: che storia vuoi fare? Dove vuoi andare a indagare? Non è una questione di spazio perché poi i *photo editors* cercano nell'insieme delle foto che vengono mandate – io in genere dall'Iraq o dall'Afghanistan mandavo trenta o quaranta foto alla settimana – quelle da pubblicare. Io però raramente ho lavorato con i quotidiani perché non mi piace, perché secondo me una foto sul quotidiano o è altamente scioccante per attrarre oppure semplicemente è un veicolo per incuriosire e portare il lettore a leggere il pezzo perché non c'è la superficie sufficiente per descrivere la storia intera con una immagine, a meno che non sia un'immagine talmente iconografica che allora è possibile. È un po' come quando a scuola si pretendeva di studiare Dante sui bigini e poi uno andava a scuola, veniva interrogato e veniva castigato perché non aveva studiato abbastanza. Poi parlo per me stesso, non so gli altri. Certo il fotografo ha l'ambizione di essere pubblicato, mica le faccio per tenermele nel cassetto. I giornali stranieri hanno un concetto diverso di fotografia rispetto ai giornali italiani. In Italia i *photo editors* sono molto pochi, se pensiamo che Repubblica e il Corriere, che sono i due giornali più grossi, non hanno *photo editors*. Chi sceglie le foto è un grafico e il grafico sceglie la foto in base allo spazio che deve occupare, tant'è che storpiano le foto, le tagliano, le scontornano, cose che negli Stati Uniti non sarebbe possibile: se facessi un lavoro così, divento ricco perché negli Stati Uniti il copyright è iperprotetto. Secondo la stampa anglosassone non si possono cambiare le immagini, né si possono cambiare le didascalie. È una questione molto rigida e molto seria. Ghetti due anni fa ha dovuto pagare un milione e duecento mila dollari a un fotografo perché aveva usato in maniera maldestra una sua foto, in Italia non succederebbe di certo. La questione dello spazio: lo spazio più bello per esporre un lavoro fotografico è una mostra, però non tutti hanno la possibilità di esporre. Gli spazi sono quelli che sono e fare mostre costa parecchio. In ogni caso la mostra non viene fatta dal fotografo, ci vuole un curatore. Fare un *editing* per un giornale, fare un *editing* per un libro, fare un

editing per una mostra sono tre *editing* diversi. Se io mi metto a editare le mie foto, scopro che non son capace di fare il curatore, non è il mio lavoro. Lo fa lei, lo fa Livia, lo fa altra gente, non sono io, non son capace perché mi faccio trasportare nelle mie scelte dall'emozionalità che quella foto mi ricorda o i momenti che quella foto mi ricorda. Ci si ricorda l'anno sicuramente e ci si ricorda di ogni foto. Ieri dovevo spedire delle foto e c'è una ragazza che mi aiuta in studio che mi dice: «Ma come fai a ricordartele tutte?» Perché io guardavo e dicevo: «2005, 2004, 2006, forse 2007», sapevo l'anno preciso. Non lo so, è una roba che ti resta dentro. Il lavoro del fotogiornalismo è un lavoro che deve venire da dentro, se non ce l'hai dentro non lo puoi fare.

C. FORNASIERI: Fotografia e immagine sono due cose diverse? Lo dico alla luce di una constatazione, di questo continuo uso che abbiamo dell'immagine; è molto cambiato anche il nostro rapporto con essa. Guardando le tue personalmente le riconosco una ad una diversa perché se guardi bene vedi dentro una profondità, vedi dentro un rapporto, non so come dire, quello che si accennava anche prima: la persona che vive, la storia si racconta attraverso la persona che vive.

F. PAGETTI: Secondo me non sono cambiate le immagini, è cambiato chi le guarda, siamo noi che siamo cambiati. Ieri guardavo un ritratto che Chris Anderson ha fatto a Obama. Siccome lo conosco, ieri l'ho chiamato e ci siamo parlati: io in quel ritratto ci vedo tutta la disperazione di un giovane americano di 45 anni con famiglia, due figlie, la moglie e l'ansia di pensare che potrebbe avere Trump come presidente. Lui mi ha detto che mentre faceva quella foto ci pensava. E c'è tutta questa cosa qui: lui è riuscito a trasportare il suo sentimento in quella foto e non è venuta la classica foto di Obama che guarda e sorride. Cioè una foto di una intensità pazzesca ed è una foto costruita, non è una foto spontanea: gli ha detto dove mettersi, cosa fare, come muoversi, però è riuscito a cogliere quel momento. Quindi secondo me è vero che d'immagini ne vediamo tante, l'uso del digitale ha portato molta gente a pensare di essere fotografi perché sanno usare photoshop, ma quello che bisogna saper usare è la macchina fotografica e prima ancora se stessi. È un lavoro fatto con la testa. Se la gente imparasse ad andare a leggere chi sono i fotografi, vedrebbero che molti fotografi sono laureati. Peter Van Agtmel, fotografo che io stimo molto, si è laureato in storia a Yale; Tim Hetherington, che era un intellettuale della fotografia, era laureato in storia ad Oxford. I famosi fotografi ragazzi di bottega, mi spiace, non voglio essere razzista, ma fanno delle foto superficiali perché le cose bisogna studiarle, bisogna impararle, metterci del proprio.

E. VIGANÒ: Posso portare la testimonianza sull'archivio di Eugene Smith a Tucson. Sono stati caricati molti tir per trasportare tutto quello che c'era nel suo loft fino alla *Central for Creative*

Photography dove lui ha donato tutto quello che c'era a casa sua, non solo le fotografie. Lui, nei pochi anni in cui ha lavorato per *Magnum*, aveva avuto l'incarico di fare in un mese un ritratto della città di Pittsburgh. Ovviamente, per uno così profondo come Smith, un mese non era abbastanza, ci è stato 4 o 5 anni e non era ancora soddisfatto, quindi questo libro non fu mai portato a termine. Ma la cosa interessante è che in questi scatoloni che ho potuto osservare e studiare in questo meraviglioso archivio, ho trovato di tutto: libri per studiare la città, depliant di associazioni, di attività, materiali sui gruppi etnici che vi abitavano, sulle aziende... questo discorso di approfondire e di studiare prima è sicuramente una delle eredità che possiamo collegare alla storia di Smith e che continua ad essere fondamentale, fa la differenza tra la superficialità e l'andare a fondo delle cose.

F. PAGETTI: La fotografia superficiale non è fotografia secondo me, è esibizionismo. Ci sono mille modi di fare gli esibizionisti e adesso viviamo in una società che è molto esibizionista, è una società dell'apparire. La gente va in televisione a raccontare i cavoli propri, nella mia generazione non succedeva, si diceva che bisognava lavare i panni sporchi in casa. Adesso invece c'è questa bramosia di apparire, di fare... è pieno di workshop dove la gente va perché vuole carpire degli indirizzi, per pubblicare una foto, mettersela sul tavolo e dire "guarda che figo che sono, ho pubblicato sul Corriere, Repubblica".

Sono il primo io a dirlo, quando pubblicavano le foto mi facevo mandare il pdf, controllavo quante foto fossero, quanto spazio mi avevano dato, chiamavo e cioccavo se era troppo poco secondo me (cioè sempre). Questo è il rapporto che c'è tra il *photo editor* e il fotografo, e quindi il fotografo vorrebbe piene pagine, il giornalista vuole due enciclopedie Rizzoli-Larousse... c'è sempre questo contrasto. Però ripeto, la sincerità del fotogiornalismo c'è nel momento in cui chi fa la foto è sincero. Perché la foto non è la realtà. Smith poteva fare molte foto in bianco e nero, e la realtà non è in bianco e nero. Io se decido di fotografare con un obbiettivo anziché con un altro altero già la realtà. Le situazioni fatte di azioni lasciano il tempo che trovano, secondo me è la faccia della gente che parla, perché quella non la puoi alterare, perché oggi si riuscirà a sostituire il cuore, il fegato, i polmoni, ma l'animo della gente non ci sono ancora riusciti a entrarci e non ci riusciranno mai. Quindi se uno riesce a cogliere queste cose riesce a fare delle belle foto.

E. VIGANÒ. Tu sei attento anche a non fotografare troppi bambini. Come mai?

PAGETTI: Non mi piace fotografare i bambini. Detesto le persone, i fotografi che insistono a fotografare i bambini per fare delle foto che raccontino chissà che cosa sulla miseria o sulla disperazione di bambini feriti o cose così. C'è stato un episodio nel 2010 che è stato un po' la frontiera

tra un mio modo di fotografare e un altro. Ero in Afghanistan e dopo una serie di scambi di opinioni coi fotografi che ho nominato prima, tra cui Tim Hetherington, lui mi disse da intellettuale che nelle mie foto mancava il ragionamento. Mancavano le foto che erano la conseguenza di un processo elaborato mentalmente: è facile andare in Iraq a fare le foto, uno prende la macchina, va in giro e le cose ti succedono davanti. È più difficile fare delle belle foto a Milano che in Iraq. In Afghanistan ne fai dieci al giorno, gli metti un po' di fumo di qui, un po' di là come fanno adesso e tutto viene bene. Tim mi diceva che la foto deve essere una conseguenza. Deve essere la fine di un ragionamento, di un percorso. E sono contento che dopo tutti questi cazzatoni che Tim mi faceva – mi criticava parecchio – è cambiato il mio modo di fotografare. Ero in Afghanistan e in quel periodo facevo foto di soldati che sparano, perché mi piaceva. Ad un certo punto, mentre ero su degli elicotteri che mi portavano da una base all'altra, mi sono venuti in mente dei libri che avevo letto negli anni 70 quando l'Afghanistan era il paradiso degli hippies ed era un paese libero. Il processo mentale scattato in me è stato: questo paese è 50 anni che viene bombardato da tonnellate di bombe. È stato invaso dai Russi, è stato invaso dagli Americani, ci sono state non so quante guerre civili dove ormai tutti usano le bombe, eppure adesso non sento i bambini gridare, i feriti soffrire, le donne urlare, i rumori della strada. Il paesaggio era rimasto della bellezza intonsa che io mi ricordavo di aver visto nelle foto dei grandi viaggiatori del primo Novecento, degli anni Trenta o Cinquanta. Ho fatto queste foto, che non sono foto di paesaggio, sono foto 'sporche' perché poi ero su un elicottero: alcune volte c'era il sole che entrava, c'era il pilota che faceva i numeri per cui la foto è un po' storta... però è stata quella molla lì a smuovermi, quella frase lì di Tim, «racconta, cerca di raccontare con le tue immagine la fine di un tuo processo mentale, di un tuo pensiero, non solo quello che hai davanti, non far le fotocopie, fai delle cose originali». Un quadro di Picasso, l'originale, è diverso dalla migliore delle fotocopie del quadro di Picasso.

E. VIGANÒ: Ecco, Franco, nel caso della Siria, chi è che seguivi, chi è che ti proteggeva in questa corsa con i soldati?

F. PAGETTI: Ero con quelli che venivano chiamati *Free Syrian Army*; ero entrato ad Aleppo illegalmente da Kilis, in Turchia, mi erano venuti a prendere al confine di notte e poi stavo in giro con loro. No, non ero con il regime di Damasco, ero dall'altra parte, infatti io a Damasco non ci posso andare perché sono nella lista nera. Quindi ero con questi qua: questo ragazzo che mi corre davanti dove c'è il pullman era praticamente la mia guida, quello che mi portava in giro, perché il rischio lì è di perdersi, se sbagli una strada finisci nelle mani sbagliate ed è brutto. C'è un'immagine in cui si vede una casa e una scuola, dove poi entrano i ribelli, invece dall'altra parte c'era una bandiera nera,

erano *al Nusra* che sono al Cairo, e lì io non ci potevo mettere piede perché sono un infedele, non sono musulmano, quindi bisognava andare con lui, era lui che mi portava in giro. Molte volte si parla di fotografi, giornalisti ecc., ma molto del merito del lavoro che noi facciamo va a questa gente qua che rischia la vita per portare un fotografo, per portare molte volte i fotografi in situazioni un po' rischiose, ma rischiose per loro, perché poi noi torniamo a casa, loro restano là, quella è casa loro. Quindi è complicato, mettono veramente la loro vita a repentaglio, e fanno un lavoro straordinario quando ti aiutano a cercare le cose, a cercar di capire quello che tu vuoi. Quando io gli chiedevo se potevo fotografare le tende mi guardavano straniti, non capivano il perché, con tutto quello che succedeva intorno, io volevo fotografare le tende. Per cui spiegarglielo era troppo complicato, e quindi quando erano lì gli chiedevo comunque dove ci fossero le tende. Magari facevo una foto a lui in posa che gli piaceva tanto, e dopo mi occupavo delle mie tende. Però loro fanno un lavoro straordinario, senza di loro non si potrebbe lavorare sicuramente, sicuramente ad Aleppo io non sarei potuto andare in giro: come riconoscere un vicolo che è occupato da questi, o da quegli altri? Non si può.

E. VIGANÒ: Ma, per esempio, tornando all'esperienza in Iraq, non è abituale stare più di sei anni in un teatro di guerra come è successo a te. Lì come ti muovevi? A volte eri, hai detto, *embedded* con l'Esercito americano, ma non sempre.

F. PAGETTI: Be', lì ho avuto la fortuna di lavorare per *Time*, e l'altra fortuna è stata che era l'ultima coda della *golden age* del foto-giornalismo: il budget dei giornali americani – perché era una guerra americana – erano elevatissimi, il budget di *Time*... Noi abitavamo in una casa a Bagdad, non nella *green zone*, fuori, per cui era una specie di fortino, con guardie sul tetto, guardie intorno, però era una casa con tutte le comodità, avevamo l'aria condizionata, avevamo chi ci cucinava – male, infatti cucinavo io – e c'erano autisti, *fixers*, c'era un ragazzino iracheno che era uno smanettone bestiale, entrava nei siti di Al Qaeda, e seguiva i siti di Al Qaeda per informarci su cosa succedeva, cosa si poteva fare e tutto quanto. Il budget di *Time* annuale per una situazione del genere era di tre milioni e mezzo di dollari. Ed eravamo in due fotografi, che ci alternavamo, due o tre giornalisti, interpreti, autisti, macchine, internet: tutto quello che ci voleva. Lavorando a Baghdad quindi è stata una fortuna capitare in questo momento. Forse sono stato fortunato, forse ho lavorato bene, al *Time* mi hanno detto: «Manteniamo Franco e quegli altri lì per coprire costantemente tutto quello che succede». E, certo, gli americani sapevano che io andavo anche dall'altra parte, non io, anche l'altro fotografo, e gli altri sapevano che io stavo anche con gli americani. Lì non è questione di essere fotografi o che, è questione di farsi rispettare e di rispettare. Gli americani non mi chiedevano come io facessi ad

avere accesso a chi metteva le bombe per strada, e quelli che mettevano le bombe non mi chiedevano cose sugli americani, perché sapevano che non le avrei dette, non avrei rivelato niente che potrebbe essere stato sensibile. Quindi è una questione di acquisire una forma di rispetto e di fiducia da parte di tutti e due i contendenti, e la fiducia la acquisti con il tuo lavoro, che è gente abituata a stare in mezzo alla guerra e ci hanno fiuto, lo capiscono se uno è una *sola* o no, e quindi, una volta acquisita la fiducia si lavora. Certi lavori ovviamente sono resi possibili anche dalla continuità, il lavoro di cui vuole parlare dopo Enrica sui sunniti e gli sciiti l'ho fatto perché era tanto tempo che ero in Iraq, e quindi potevo andare nelle basi americane e non rispettare le regole: più di una volta sono stato richiamato dagli ufficiali dell'ufficio delle pubbliche relazioni, sono stato richiamato alla disciplina, però me ne fregavo perché tanto avevo dei buoni rapporti con i comandanti delle varie unità, e quindi per due mesi non sapevano dove fossi, chiamavano New York e dicevano: «Dove è finito?». E loro dicevano: «Ma che ne so?». Però arrivano le foto, ma non si sa da dove arrivano. E non mi trovavano, perché io giravo, andavo in un posto dove c'era un elicottero, saltavo su e andavo. Questo è il grande pregio, per esempio, della mentalità americana: io non sono un grande amante degli Stati Uniti, però sono un grande amante della stampa anglosassone, e c'è un rispetto nei confronti di chi fa questo lavoro che non c'è assolutamente per esempio nell'esercito italiano o negli eserciti europei in generale. Sei molto rispettato per quello che fai e giudicato per come tu ti muovi, se crei problemi. Io venivo chiamato *trouble maker* perché creavo problemi, che volevo andare in posti dove non si poteva insomma e di riffa o di raffa ci andavo, però ti rispettano molto e soprattutto non c'è censura, mai una volta mi è capitato, e ne ho fotografate di cotte e di crude, che mi abbiano messo la mano davanti all'obiettivo e dire: «No, questa foto non la fai!». L'unica limitazione durante la presidenza Bush era che non bisognava fotografare i feriti e i morti prima che la famiglia del soldato ferito venisse avvisata. Poi si poteva fotografare di tutto. Io ho fotografato gente menata, gente con lo scotch: cose che sono contro la Convenzione di Ginevra, eppure nessuno diceva niente.

E. VIGANÒ: Era la *golden age* del fotogiornalismo ed hai vissuto la coda in quegli anni adesso anche le testate americane sono come quelle europee.

F. PAGETTI: Fino al 2011. Dopo di che c'è stato il tracollo dell'economia, il tracollo della pubblicità e c'è stato il sopravvento di Internet, la gente ormai legge meno, si sofferma sui titoli. Mi ricordo che quando ero giovane c'era un giornale a Milano che si chiamava *La Notte* che dentro non aveva niente, dentro non si poteva leggere niente perché non c'era niente, ma i titoli erano molto grossi. Un altro si chiamava il *Corriere lombardo*: i titoli erano cubitali, poi aprivi per leggerli e c'erano due righe, dei pezzi veramente illeggibili buttati giù in due minuti. Adesso siamo un po' così. Se uno va in

metropolitana vede un'infinità di dita che scorrono sugli iPhone. La gente legge il titolo, ma non va più in profondità. I giornali che fanno veramente indagine sono pochissimi, forse è rimasto il *The New Yorker* perché hanno dei budget altissimi e si possono permettere di mandare un giornalista tre mesi per un pezzo, se pensiamo che il *Time* (con quello che spendeva, con il budget che aveva) adesso che ci sono 30mila soldati in Afghanistan non ha un corrispondente in Afghanistan, non c'è un corrispondente del *Time* a Gerusalemme, c'è un solo corrispondente che copre il Nord Africa che è immenso, come fai a coprire Libia, Egitto, Tunisia, Algeri, Marocco? Ormai non c'è più il giornalismo di una volta. Quando dico la *golden age* era quello e si rispecchiava anche sui fotografi perché c'erano budget per mandare i fotografi a fare un servizio: per esempio in Libia per il *New York Times* dovevamo fare una storia e mi hanno mandato per due settimane; adesso ti manderebbero per tre giorni, come fai a lavorare in tre giorni? Il tempo di arrivare, conoscere, capire come muoverti è complicato, non è il mio paese, non parlo la lingua, non vivo lì, non so cosa è successo ieri. Ci sono Paesi in cui le situazioni cambiano di ora in ora e quindi come si fa a lavorare in tre giorni? Infatti secondo me non ci sono le storie belle. Una delle storie più belle che io abbia visto sulla Libia è stata fatta da un fotografo, che a me non sta nemmeno simpatico, si chiama André Liohn, ha fatto una storia che è durata mesi e mesi perché non era in assegnato, cioè era un *freelance*, che ha avuto quest'idea bellissima: rischiando l'osso del collo, ha seguito le autoambulanze che dalla città andavano alla linea del fronte a raccogliere feriti e cadaveri. Lui continuava ad andare avanti ed indietro con queste macchine che erano delle utilitarie normali con davanti una lastra di ferro, a seguire questi infermieri improvvisati. È una cosa incredibile e secondo me questa è la guerra libica, che palle vedere il solito miliziano con il fucile in mano – ma quanti ce ne sono? – hanno stufato e non raccontano più nulla. La faccia di uno, invece, che guida una macchina che fino a due settimane fa andava a comprare il pane con la sua fidanzata e adesso la guida con una lastra di ferro davanti, non ci vede niente, però gli hanno detto che deve andare dritto perché deve andare a raccogliere due con cui lui giocava a pallone tre settimane fa. La faccia di quello dice tutto.

E. VIGANÒ: Tornando a questa serie di fotografie che contrappone sciiti e sunniti in una contrapposizione inesistente, un lavoro così hai potuto farlo perché sei rimasto a lungo in Iraq ed hai potuto studiare.

F. PAGETTI: L'ho potuto fare perché potevo muovermi, cioè ho trovato un modo con cui potevo muovermi. Nel gennaio del 2006 Al Qaeda ha fatto un attentato alla moschea blu di Samarra, che era una delle moschee più sacre per sciiti, una moschea meravigliosa – Al Qaeda sono sunniti –, e tra sunniti e sciiti c'è questo odio atavico che risale alla battaglia di Karbala, in cui i nipoti di Maometto

uccisero altri nipoti per il potere e quindi vengono fuori questi rancori. Il capo dell'ufficio di Baghdad, siccome c'erano questi morti ammazzati tutti i giorni per le strade dice: «Facciamo una storia perché sunniti e sciiti si odiano»; ed io dico: «Va bene facciamola», si facevano delle riunioni e quindi eravamo in riunione con New York. La mia foto editor mi augura buona fortuna e si mette a ridere. Dopo cinque minuti vado in camera mia la chiamo e le chiedo: «Perché buona fortuna?». E mi risponde: «Come fai a farlo?». Io ci ho pensato qualche minuto: e già, come faccio a farlo? Sciiti e sunniti sono uguali, infatti a Baghdad uno cammina e non si riconosce se uno è sunnita o sciita, hanno la stessa faccia, si vestono uguali, mangiano lo stesso cibo, parlano la stessa lingua, credono nello stesso dio, leggono lo stesso libro: il *Corano*, vanno nelle moschee diverse, ma vanno nelle moschee che fuori sono uguali. Cioè la differenza è nel nome, un sunnita non si chiamerà mai Ali – che è il profeta degli sciiti – ed uno sciita non si chiamerà mai Muhammad perché hanno altri nomi, uno sciita si chiamerà Hussein, Ali; e poi l'altra differenza è nella preghiera, uno sciita prega con le mani lungo i fianchi mentre un sunnita mette la mano destra che copre la mano sinistra che è la mano del peccato. Il problema è che nelle moschee non ci potevo andare perché non ne uscivo vivo e quindi come facevo in giro per le strade a trovare un sunnita o uno sciita? L'unico modo era andare con le diverse unità dislocate nei vari quartieri di Baghdad ed andare con loro, però ci voleva del tempo per cui parlando con la foto editor ho accettato l'incarico, ma avevo bisogno di un mese, cosa che hanno accettato, adesso ti direbbero no; e l'idea di rappresentare questa cosa, e questo si ricollega ad Eugene Smith, era una foto non naturale, nel senso che non era una foto vera, non era in mezzo alla strada, era costruita, c'era un'idea dietro, ed era fotografare le carte d'identità, dove tu leggi il nome, sovrapposte al volto della persona nell'intento di pregare o nell'intento di guardarti. Era una costruzione però raccontava la differenza tra sunniti e sciiti. Il problema era andare nelle case. Sono andato nel quartiere sunnita con l'unità – io avevo le mie unità preferite, soprattutto la 82esima paracadutisti, che sono un po' bizzarri – ed io dovevo entrare in casa e fare un ritratto di queste persone e devo chiedere il permesso e loro mi dicevano: «Non c'è problema entriamo noi e questa persona la foto la fa». E io dico: «Ci credo, con venti fucili puntati addosso altro che se fai la foto», ma a me non piaceva, non volevo che fosse così. Primo perché ero certo che questa cosa si sarebbe sparsa e io in quel quartiere ci volevo tornare anche se non sapevo bene quando, e quindi dovevo essere rispettoso, nelle case arabe si entra senza scarpe e non potevo andare a chiedere un favore ad una persona con il giubbotto anti-proiettile, l'elmetto. Ma loro mi dicono che è troppo pericoloso. Finalmente si arriva ad un patteggiamento e mi dicono: «Ti diamo trenta minuti al trentesimo minuto ed un secondo se non sei fuori spianiamo tutto». E quelli lo fanno perché nel frattempo mettono le placche di C4 sui muri e la casa viene giù, la spianano completamente. Quindi io dovevo entrare, bussare, togliermi le scarpe, il giubbotto, la macchina fotografica, bussare. Questo qua scioccato che vede venti

paracadutisti da lontano. Un po' in arabo, un po' con i gesti e un po' in inglese per spiegargli che dovevo fare un ritratto, questo che si stupisce di vedere un pazzoide che va in giro senza scarpe e senza giubbotto, gli chiede di fare un ritratto e la prima cosa che fanno, perché sono mediterranei, sono come noi, ti offrono il tè e io che gli dicevo che non c'era tempo perché questi avrebbero sparato. Dovevo spiegargli che dovevo fare una foto che sarebbe stata pubblicata, a dirlo così è veloce, ma l'orologio gira come un forsennato e i trenta minuti scorrono, qualcuno diceva di sì e altri di no perché avevano paura. Alla fine ho portato a casa il lavoro, ma non avrò fatto più di una trentina di foto, però mi hanno dato un mese. Quello però è stato un lavoro che è servito anche a me perché quando mi hanno detto che avrebbero fatto i sunniti e gli sciiti il giornalista mi ha detto: «Che cosa ne sai?», e in effetti io non ne sapevo molto della differenza tra sunniti e sciiti e sono andato a informarmi e a studiare su Internet il perché si odino tra di loro e la storia che è venuta fuori è questa qua.

E. VIGANÒ: C'è anche una differenza nell'iconografia tra sunniti e sciiti.

F. PAGETTI: Ieri tra l'altro era l'anniversario della *Sura* che è la festa degli sciiti, ricorrenza in cui l'imam Alì venne ammazzato nella battaglia di Karbala nel 680 e lì è nata la diaspora tra sunniti e sciiti. Quindi gli sciiti tengono queste immagini o l'immagine del loro leader religioso; i sunniti, secondo il *Corano* o secondo la sua interpretazione, non possono avere immagini di cose viventi, solo fiori. Infatti i sunniti hanno in casa dei quadri che rappresentano le *Sure* del *Corano*, non hanno foto o immagini.

Queste sono foto che raccontano la differenza tra due gruppi, questo è un lavoro fatto nel 2007, oggi siamo nel 2016 e quello che sta succedendo o che ci raccontano che sta succedendo in Siria, che è una guerra tra sunniti e sciiti, è di una attualità interessante, io sfido chiunque a domandarsi e a risponderci da quando abbiamo sentito parlare i sunniti e sciiti. Io prima sapevo che c'erano i musulmani, ma non essendo uno studioso del mondo islamico non sapevo che esistesse questa grandissima differenza. Però adesso se mi domando la differenza tra cattolici, protestanti e luterani non la so, dovrei andare a studiarla. Certe volte, e questa è la mia grande critica che faccio ai giornali, i giornali giocano e sguazzano nell'ignoranza dei lettori, perché invece questo articolo che continua ad essere pubblicato racconta delle cose importanti. Che poi tutto quello che sta succedendo in Siria e in Iraq sia tutta una baggianata e la religione non c'entra niente, è semplicemente una guerra di potere economico e militare e la religione viene usata come sempre, questo è importante. Questo è un lavoro costruito, non c'è niente di naturale, nessuna foto è naturale, sono vere, ma sono costruite. Come l'idea di mettere la foto della carta d'identità, coincidenza del caso che avessi una macchina fotografica che faceva la doppia esposizione. Una volta si faceva la foto con la lastra, cioè con le pellicole si faceva la foto, poi si metteva dentro la lastra e si disegnava sul vetro dietro. Quindi era

una doppia esposizione, sono due immagini che vanno una sopra l'altra, l'unica cosa che bisogna sapere, è una roba tecnica, è che devi avere un fondo scuro altrimenti se hai il fondo bianco è tutto bruciato e quindi non riesci. Se utilizzassi la macchina che uso adesso non potrei farle perché non ha questa cosa della doppia esposizione, quindi ho avuto anche fortuna.

DOMANDA: Volevo chiederti come è nato questo lavoro su Aleppo che è molto diverso rispetto alle immagini che tu ci hai fatto vedere in precedenza. Noi abbiamo visto tante immagini in cui sei proprio dentro l'evento e le situazioni. Perché questa scelta di fotografare? Perché io avevo visto le foto singole di questi teloni di difesa contro i cecchini, è un lavoro che fa venire in mente il lavoro di Gabriele Basilico nel quale si vede contemporaneamente anche la città, e quindi la scelta di vedere meno persone, ma di raccontare di più la vita della città attraverso dei gesti fatti da donne. Ti volevo anche chiedere come è stato accolto dai giornali questo lavoro così diverso rispetto ai tuoi soliti servizi che sono molto in azione?

F. PAGETTI: Ad Aleppo ero andato perché mi ha mandato *Time*. Io ho un brutto carattere, è molto risaputo. Quando si va via bisogna mandare delle e-mail e dei messaggi che tutto va bene, per questioni di sicurezza. Ad un certo punto mi dicono di chiamare, allora chiamo e mi chiedono che storia stessi facendo. Io rispondo dicendo che stavo facendo una storia sulle tende. La foto editor, che era la stessa che avevo in Iraq, che nel frattempo era andata via perché era andata a lavorare alla Casa Bianca e per National Geographic e poi è tornata, mi diceva di non scherzare, e insisteva per vedere le foto. Io sono andato avanti a fare il mio progetto, nato innanzitutto nel 2010, quando c'è stato un modo diverso di vedere le situazioni, di vedere la storia, se vuoi; e quindi, memore degli insegnamenti di team ho cercato di guardare con occhi diversi. Ma gli occhi diversi sono venuti fuori la prima sera, ad Aleppo, in cui guardavo le foto e vedevo delle foto, fatte durante la giornata, che avevo già visto: avevo visto guerriglieri che correvano, che sparavano, feriti, morti. Non stavo facendo niente di nuovo, solo foto già state fatte, alcune migliori delle mie, perché era gente che era stata lì di più, aveva avuto più tempo per ambientarsi, per conoscere, per muoversi. Quand'ecco che, guardando una foto vedo delle tende dietro, e poi vado a rivedere le altre foto, e vedo che questa roba delle tende si ripete, però erano sempre dietro. Ho iniziato semplicemente a riflettere, e ho detto che secondo me, il modo di raccontare Aleppo... Ho chiesto, innanzitutto, ovviamente, cosa fossero queste tende, perché mi facevano strano questi tendoni stesi in mezzo alle strade: e la cosa che mi ha affascinato è che questi guerriglieri mi raccontavano che queste erano l'ultimo gesto, l'ultimo dono, un gesto d'amore; mi raccontavano che le fidanzate, le mogli, le mamme o le nonne, prima di scappare e andare nei campi profughi cucivano queste tende che strappavano dalle case – perché erano le tende per

coprire le case – e le ricucivano per assemblarle e fare in modo che la gente potesse salvarsi, che la gente potesse essere protetta dai cecchini che stavano dall'altra parte. Questo è un gesto d'amore incredibile: la persona che ti dà amore perché è tua moglie, è la tua fidanzata, amore perché è tua madre perché ti ha dato la vita, e vuole proteggerti prima di andarsene, è come se non ti volesse lasciare da solo. Quello era il senso della mia storia.

DOMANDA: Volevo farti una domanda riguardo alla perdita di attenzione che si può avere quando si sta a lungo in un posto. Io ho incontrato in Sierra Leone un giovane ragazzo che aveva vinto una borsa di studio di un concorso fotografico e l'avevano mandato lì a fare un reportage e lui mi dice di voler entrare nel carcere di Freetown e stare dentro un mese. Io gli avevo detto che era pazzo perché quando entri in un posto del genere quello che tu vedi, quello da cui la tua immaginazione viene colpita è nei trenta minuti, in un'ora ma non in un mese. A me succede così, personalmente: quando arrivi in un posto è come un flash, scatto veloce e poi via. Dopo un po', dopo un giorno la mia mente si abitua. L'immagine dello sfondo e l'immagine che appare diventa normale, c'è una assuefazione all'immagine. Questa è una domanda che volevo farti, perché, stando in aree del genere per sette mesi, se uno non deve raccontare la cronaca, ma deve raccontare delle storie d'arte, allora sono molto incuriosito di sapere qual è il tuo approccio.

F. PAGETTI: è una questione di carattere. A me non piace andare in un posto e fare tutto subito. Mi piace prima assimilarlo, guardarmi intorno, annusare gli odori, vedere la gente come si muove, se preferisce girare a destra invece che a sinistra, mi piace starci, mi piace sentirmi addosso l'odore del posto in cui sono. Non credo che mi sia mai capitato di avere una assuefazione a quello che c'era o a essere condizionato. L'assuefazione a quello che c'è ce l'ho nella città in cui vivo: per esempio, tempo fa ero con un mio amico fotografo, Alex Majoli, e dovevamo fare un lavoro su Milano; siccome ci pagavano poco pensavamo di impiegarci una settimana. Dopo un mese ci sentiamo e ci chiediamo quante foto avessimo fatto. Zero. Io mi rendo conto – è successo ieri – che una signora vicino a casa mia mi ha chiesto il nome di una via, e io non gliela sapevo dire, ed era girato l'angolo. Io sono abituato a scendere per andare a comprare il pane, e sono abituato a fare la stessa strada perché so che il panificio è là, e quindi non sto attento a quello che mi succede intorno. La consuetudine nel tempo forse può portare ad essere così. Però, in un posto nuovo, dove io so che vado per cercare di indagare, di guardare anche quello che c'è sotto i sassi – non lo so se è una questione di carattere o di cos'altro... Tutte le volte che andavo e tornavo in Iraq, andavo lì tre mesi e poi tornavo per due settimane a casa e poi tornavo tre mesi: non mi sentivo l'assuefazione, anzi ero sempre di più incuriosito. Ogni volta che arrivavo all'aeroporto di Bagdad e ci venivano a prendere e ci portavano a casa mi guardavo in

giro e cercavo di capire cosa stesse cambiando, cosa ci fosse di diverso: non ho mai vissuto questa assuefazione. Il fatto che dici tu, secondo me, di uno che vuole andare in un carcere per un mese a me fa ridere, perché mi sembra uno di quei fotografi che quando vanno in giro sono sporchi, hanno i pantaloni laceri, al mese di luglio con sessanta gradi hanno la sciarpa, credono di fare le foto più belle perché fa più figo essere così. Chi è che ha detto che il fotografo deve essere così? Un mese in un carcere, certo fai una storia immensa, ma che libertà di movimento hai nel carcere? Se tu mi dici che serve un mese perché deve conoscere coloro che vengono trattenuti nel carcere e ti danno la possibilità di muoverti ci sta: se c'è la necessità di fare un lavoro fatto bene, c'è la necessità di starci anche tre mesi. C'è gente che ritorna sullo stesso luogo per più volte. Prima dicevi sei anni a fare Pittsburgh, e non è una città immensa, però riesci a documentarla probabilmente come nessun altro riuscirebbe; credo che comunque sia una questione di personalità e di approccio di come uno vede le cose. La fotografia è fatta dall'essere umano e non dalla macchina. Questo fotografo di cui parlavo prima che andava avanti e indietro sui campi di battaglia, l'ha fatto da febbraio fino ad agosto perché lui è arrivato a Tripoli con la Croce rossa e il suo è un lavoro immenso e straordinario, perché racconta sette mesi di guerra. Lui ha seguito questi signori che da Bengasi prima vanno a Ras Lanuf, poi a Misurata, fino a Tripoli: ha fatto tutta la costa. È sempre stato con loro e li ha raccontati in tutte le salse, e la storia è bellissima, è una storia che parla della guerra di Libia più di qualsiasi altra cosa. Dipende dal modo di fotografare. Io, per esempio, è difficile che arrivi in un posto e inizi a fotografare. Non mi piace, devo sentirlo, devo imparare a conoscerlo.

DOMANDA: Cosa significa, per te, quello che ha detto Eugene Smith: «Usate la verità come pregiudizio»?

F. PAGETTI: Cosa significa? Non lo so! Per me la verità, pregiudizio o non pregiudizio, è la verità, è inscindibile. Il pregiudizio, poi, su cosa? Frase molto enigmatica e provocatoria. Se io vado a fotografare qualunque cosa, anche una pianta, il pregiudizio è quando tu hai un pregiudizio nei confronti di qualcosa o qualcuno. Se io vado a fotografare il soldato americano non è che penso "gli americani mi stanno sulle palle quindi lo fotografo quando fa l'assassinio". Lo fotografo mentre fa quello che sta facendo, poi sta agli altri giudicare. Non voglio io giudicare o addirittura imporre il mio giudizio.

CAMILLO FORNASIERI: A me pare che Pagetti ci abbia fatto vedere, anche nelle parole che ha usato, che ha esattamente usato quella frase. Quella frase, sostanzialmente, nasce dal fatto che, tendenzialmente, abbiamo sempre un'idea che sta sopra la realtà. Invece avete sentito prima che

quando va in luogo, lui vuole ascoltare quel luogo; il tentativo di rappresentarlo immediatamente in base alla percezione che se ne ha potrebbe essere anche un pregiudizio, un'idea che si ha legata a un sentimento e a una emotività. Invece ascolta. Questo fatto di mettere la verità prima di una nostra idea è un fattore culturale e intellettuale molto importante che oggi è venuto fuori.

F. PAGETTI: Allora: il pregiudizio. A novembre mi hanno invitato a fare un bla-bla-bla come questo in una università americana, e io ho fatto vedere le foto dei profughi raccolti da questa coppia di italo americani, marito e moglie, molto ricchi, che hanno investito 8 milioni di dollari per comprare due navi e raccolgono, a spese loro, profughi nel Mediterraneo; ma le due navi sono organizzate in una maniera incredibile con i droni a bordo, c'è della gente che fa il lavoro, medici. Durante questo *speech* nell'università americana un signore ad un certo punto mi dice: «Ma perché parla dei profughi nel Mediterraneo? E quelli che arrivano dalla Siria e dall'Iraq?». Ora, dalla mia bocca è uscito di tutto, ma la prima cosa che gli ho detto, gli ho detto che era un razzista. Perché, i profughi che arrivano dalla Siria e dall'Iraq, e che i nostri governanti vogliono accogliere a braccia aperte – a parole, fra l'altro – sono bianchi, hanno un livello di educazione e sono formati professionalmente: sono ingegneri, medici, infermieri, meccanici. I poveri che arrivano dall'Africa sono negri, e si fa un gran razzismo su questo. Questo è pregiudizio. Il pregiudizio per me è considerare il profugo dell'Iraq diverso dal profugo che arriva dall'Africa, il pregiudizio è non considerare che la signora che arriva dall'Eritrea con tre figli, e non si ricorda quante volte si è fatta violentare per salvare i tre figli... Questo è pregiudizio.

C. FORNASIERI: Sono emerse tante cose, non so se riusciremo a fare un incontro altrettanto simile allo spirito, al modo e alla professionalità di Eugene Smith. C'è stato un eco molto impressionante, ma non perché lo cercavamo, ma perché si sente questo accento sul soggetto: la fotografia è un punto di arrivo, si vede tutto quello che sei, e quindi l'opera d'arte, o l'opera documentativa per nulla non rivela chi sei. La gente quando vede le cose sa guardare, penetra un po' di più di un istintivo cenno, capisce benissimo qual è la cultura, qual è l'appartenenza, qual è il pensiero di colui che fa. Io credo che anche la bellezza delle immagini viste nella tragedia e nella drammaticità che hanno derivi proprio da questo, cioè che quello che ci mette insieme è una serietà sull'umanità. Mi interessa anche dire, sulla domanda del collega fotoreporter, che il progetto nasce da alcuni particolari che noti dalla realtà per cui la realtà non tradisce mai, è sempre una maestra drammatica, che ti porta al desiderio che noi abbiamo, perché siamo dotati di una ragione che vuole capire e conoscere. Il progetto nasce da mettere insieme i particolari, non nasce prima, non è un pregiudizio. Oggi spesso l'arte è un concetto precedente al reale invece che sorgere nel tempo. Altro tema di Smith è questo “tempo passato con”.

A noi sembra che sia tempo buttato, e invece è la possibilità di una conoscenza. Certo che dipende dal soggetto, perché uno può stare lì e abituarsi e assuefarsi, dimenticare tutto. Temi belli che sono dentro la fragilità della persona, di ognuno di noi ma quando c'è un metodo e soprattutto una onestà nel vivere e nel guardare poi si vede, cioè si nota, e si ha voglia di vedere queste opere in questo modo. Faccio un ultimo esempio: mi ha colpito tantissimo nel filmato *Fotografia su Aleppo* come le immagini ferme sembravano quasi le immagini in brevissimo movimento in cui solo la tenda, leggermente mossa – tra l'altro, la tenda, appunto, oggetto dell'amore – faceva capire che era filmato e non fotografia. Capite cosa vuol dire quindi che un'immagine ha dentro la profondità del tempo che accade? L'abbiamo visto. C'è un lavoro che fa capire tutto questo. Il silenzio della foto c'è. Ci ha fatto vedere la profondità e la bidimensionalità che coincidono perché sotto c'è il tema della verità. Grazie.