



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCRITTURE E PROGETTI PER LE ARTI VISIVE E PERFORMATIVE

## **SEGUENDO LO SGUARDO**

L'evoluzione della fotografia come strumento di auto narrazione

Il caso *Through our eyes*

Relatore:

*Prof.ssa* Federica Villa

Correlatore:

*Prof.ssa* Susanna Bandi

Tesi di laurea di

*Sara Bojanić*

*Matricola n. 505071*

ANNO ACCADEMICO 2023/2024



## Indice:

Introduzione.....	4
-------------------	---

### CAPITOLO I: BREVE STORIA E INTRODUZIONE ALLA FOTOGRAFIA

1. Il ruolo della fotografia: un viaggio tra tecnologia, percezione e rappresentazione....	5
1.1 Cenno all'evoluzione della teoria fotografica.....	8
2. Leggere una fotografia.....	11
2.1 Concetti di semiotica.....	11
3. Come agisce una fotografia? .....	15
4. Discorso sull'autore .....	19
5. Lo spettatore.....	25
6. Usi della fotografia: breve percorso tra i generi.....	29
6.1 Fotografia come documento.....	29
6.2 La fotografia come denuncia sociale.....	35

### CAPITOLO II: LA FOTOGRAFIA COME STRUMENTO DI EMPOWERMENT E CAMBIAMENTO

1. Il contesto.....	43
2. Le immagini della migrazione.....	47
3. Fotografia come mezzo auto narrativo e di empowerment.....	52
4. Inside-out: il ritratto espanso come arte partecipativa e narrazione urbana.....	54
5. La ricerca sociale: Photo Voice.....	57
6. La fotografia nei contesti umanitari.....	61

### Capitolo III: "THROUGH OUR EYES" DELLA ONG STILL I RISE

1. Contesto di emergenza: le violenze dal 2015 e la nascita di Still I Rise.....	63
2. Through our eyes: da laboratorio fotografico a mostra itinerante.....	65
2.1 Sviluppo del progetto.....	68
2.2 Analisi delle fotografie presenti nel libro.....	69
3. Criticità e possibili soluzioni.....	76

Conclusione.....	79
Bibliografia.....	81
Sitografia.....	84

## **Introduzione:**

La fotografia, fin dalla sua nascita nel XIX secolo, ha rappresentato uno strumento potente e versatile di documentazione, espressione artistica e narrazione. Nata dall'intersezione tra ottica, chimica e il desiderio umano di catturare e riprodurre la realtà visiva, la fotografia ha subito un'evoluzione significativa, parallelamente agli sviluppi tecnologici e teorici del tempo.

Il primo capitolo della mia tesi esplora questa evoluzione, offrendo una panoramica sulla storia della fotografia e introducendo i concetti chiave della teoria fotografica. Si discute come leggere una fotografia attraverso la semiotica, il ruolo dell'autore e i vari usi della fotografia nei diversi generi, dal documentario agli usi sociali. Questo capitolo fornisce le basi teoriche necessarie per comprendere l'importanza e l'impatto della fotografia come mezzo di comunicazione e arte.

Nel secondo capitolo, l'attenzione si sposta sui progetti partecipativi e il ruolo della fotografia in contesti umanitari. Qui, la fotografia viene analizzata non solo come strumento di documentazione, ma come mezzo di empowerment e cambiamento sociale. Attraverso l'analisi di vari progetti partecipativi, viene illustrato come la fotografia possa essere utilizzata per sensibilizzare l'opinione pubblica, promuovere l'inclusione sociale e dare voce a comunità marginalizzate.

Il cuore della mia ricerca si trova nel terzo capitolo, dove analizzo il caso specifico del progetto "Through Our Eyes" della ONG Still I Rise. Questo progetto, nato in un contesto di emergenza nei campi profughi di Samos, Grecia, dimostra come la fotografia possa diventare uno strumento di autonarrazione e liberazione per i bambini rifugiati. Le fotografie scattate dai bambini, accompagnate dalle loro didascalie, offrono una prospettiva autentica e umanizzante sulle loro vite, sfidando le narrazioni mediatiche spesso disumanizzanti.

Infine, la conclusione della tesi riflette sull'importanza della fotografia come mezzo di empowerment e trasformazione sociale. Si sottolinea come la capacità dei rifugiati di creare forme di resilienza e creatività nei campi sfidi l'idea di questi luoghi come "non-luoghi", trasformandoli invece in spazi di vita comunitaria e interazione sociale. La mostra itinerante delle fotografie dei bambini amplifica ulteriormente le loro voci, contribuendo a cambiare le percezioni pubbliche e promuovendo una maggiore comprensione ed empatia.

Questa tesi mira a dimostrare come la fotografia, attraverso la sua evoluzione e il suo utilizzo in contesti partecipativi, possa fungere da potente strumento di cambiamento, dando voce a chi spesso non ne ha e contribuendo a costruire una società più giusta e inclusiva.

## Capitolo primo: Breve storia e introduzione alla fotografia

In questo capitolo, esploreremo sommariamente l'evoluzione della fotografia, partendo dalle sue origini fino ai giorni nostri. Analizzeremo le principali tappe storiche, le tecnologie che hanno permesso il suo sviluppo e le teorie che hanno cercato di definirne l'essenza e l'impatto sulla società. La fotografia ha sempre avuto una stretta relazione con la realtà, essendo in grado di registrare e documentare ciò che è visibile all'occhio umano e oltre, grazie a dispositivi capaci di catturare ciò che spesso sfugge alla nostra percezione. Un elemento cruciale dell'analisi sarà l'introduzione alle diverse tecnologie fotografiche, esplorando come l'innovazione tecnologica abbia ampliato le possibilità espressive e documentative della fotografia, influenzando il modo in cui interpretiamo e interagiamo con le immagini.

Discuteremo le principali teorie semiotiche e retoriche che hanno cercato di spiegare come leggiamo e interpretiamo le fotografie, analizzando il significato denotativo e connotativo delle immagini, e come il contesto e l'intenzione dell'autore influiscano sulla nostra comprensione di esse. Questo capitolo fornisce una base teorica e storica per comprendere la fotografia, ma pone anche le basi per esplorare come questo mezzo sia diventato uno strumento fondamentale nella documentazione della realtà, nell'espressione artistica e nella costruzione della memoria collettiva.

### Il ruolo della fotografia: un viaggio tra tecnologia, percezione e rappresentazione

*«For, to use a metaphor we have already employed, the eye of the camera would see plainly where the human eye would find nothing but darkness<sup>1</sup>.»*

WILLIAM HENRY FOX TALBOT

La *fotografia* è nata nel primo quarto del XIX secolo nell'Europa Occidentale dall'incrocio di studi sulle proprietà e gli effetti della luce, il progresso dell'ottica e chimica e dal desiderio di creare registrazioni riproducibili dell'esperienza visiva. Nel corso della storia la definizione del mezzo fotografico e della fotografia sono mutate di pari passo con la tecnologia e con l'industria fotografica. Per questa ragione l'invenzione del mezzo fotografico ha generato molti

---

<sup>1</sup> WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *The Pencil of Nature*, tavola VIII "Scena in biblioteca", 1844

dibattiti sul suo status e la sua natura. L'etimologia della parola *fotografia* deriva dal greco antico *phôs* (luce) e *graphè* (scrittura o disegno) ed implica il concetto di "disegnare con la luce", sottolineando la stretta relazione tra realtà e registrazione, che ha definito per lungo tempo un nodo del dibattito sulla fotografia, infatti il primo libro a contenere immagini fotografiche si intitola *The Pencil of Nature*<sup>2</sup> (1844), ed è stato realizzato da William Henry Fox Talbot, nonché inventore della calotipia (1839), il processo di fissazione delle immagini su carta sensibile mediante la luce. Tuttavia, la fotografia è sempre stata attorniata da un velo misterioso da interpretare, infatti «l'occhio della camera vedrebbe distintamente là dove l'occhio umano non scorgerebbe altro che oscurità<sup>3</sup>»: dispiegando l'invenzione e interpretandola come estensione dell'essere umano, quasi come se la macchina fotografica diventasse un occhio artificiale, o nelle parole di Freud

*«[L'uomo] perfeziona i propri organi - quelli di moto e quelli di senso - o rimuove gli ostacoli che ne limitano l'azione. [...] Con la macchina fotografica ha creato uno strumento che fissa le impressioni fuggevoli della vista, mentre il disco fonografico svolge lo stesso ruolo per quelle altrettanto transitorie dell'udito: in entrambi i casi si tratta in fondo di materializzazioni della facoltà a lui propria di ricordare, quindi della memoria»<sup>4</sup>.*

Questa relazione ha plasmato profondamente il modo in cui la fotografia si rapporta al reale, non solo come riflesso della natura, ma come strumento in grado di organizzare e modellare la percezione della realtà circostante<sup>5</sup>, oltre che della memoria e dei ricordi. In queste parole la fotografia si lega al concetto di tecnica, che il filosofo e critico Pietro Montani<sup>6</sup> (1946), intende in due modi: in senso strumentale, da intendersi come la capacità dell'uomo di supplire con artefatti alle carenze adattative, oppure in senso "protetico", da intendersi come una sorta di prolungamento inorganico, ovvero una protesi indissociabile dall'uomo perché originario dal suo essere, in quanto sua invenzione. Questo aspetto, quindi, combacia con l'idea che la fotografia sia in grado di mostrare una realtà impercettibile all'occhio umano. Un discorso che si rintraccia anche nel pensiero del sociologo e filosofo Marshall McLuhan che analizzando il mondo dei media afferma «le conseguenze individuali e sociali di ogni medium, cioè di ogni estensione di noi stessi, derivano dalle nuove proporzioni introdotte nelle nostre questioni

---

<sup>2</sup> WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *The Pencil of Nature*, The Project Gutenberg eBook, 1844

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> S. FREUD, *Il disagio della civiltà* (1929), Einaudi, Torino 2010, pp. 33-34

<sup>5</sup> GRAHAM CLARKE, *The photograph*, Oxford University Press, 1997, p. 11

<sup>6</sup> Cfr: MONTANI PIETRO E MASSIMO CARBONI, *Lo Stato Dell'arte*, Editori Laterza, 2014.

personali da ognuna di tali estensioni o da ogni nuova tecnologia<sup>7</sup>». Il medium, parola che deriva dal latino e che significa “mezzo” o “intermediario” viene visto sotto una luce nuova nelle analisi di Marshall McLuhan, riassumibile nella famosa frase «Il medium è il messaggio<sup>8</sup>», indicando che il medium cambia le proporzioni e i rapporti tra le nostre esperienze esistenti, ad esempio, l'introduzione del telefono ha cambiato il modo in cui le persone comunicano a distanza, modificando le dinamiche sociali e personali. Definendo come ogni medium non solo amplia le nostre capacità, ma influenza anche il modo in cui vediamo e trattiamo le questioni personali e sociali. Questo può includere tutto, dalla percezione del tempo e dello spazio alle relazioni interpersonali e alla struttura della società, e ancora in tal senso, si legherebbe al «bisogno che l'uomo sente di interpretarsi inserendosi nella natura e differenziandosi poi da essa»<sup>9</sup>. Questo ci porta a intendere la fotografia come un medium in grado di riprodurre la realtà che, in questo modo, si associa con le categorie di verità e oggettività, evidenziando la necessità dell'uomo di rappresentare e reinterpretare la realtà. Attraverso la fotografia, ci inseriamo nel mondo naturale documentandolo e comprendendolo meglio, ma ci differenziamo anche da esso manipolando le immagini per esprimere concetti, emozioni e messaggi che vanno oltre la semplice rappresentazione visiva. La fotografia, quindi, non solo ci aiuta a vedere il mondo, ma anche a rivedere e reinterpretare il nostro posto in esso. Le teorie qui introdotte di Marshall McLuhan e Pietro Montani, insieme agli studi psicologici di Sigmund Freud, ci aiutano a comprendere come la fotografia non solo riflette la natura ma la modella, agendo come un dispositivo di memorizzazione e di estensione delle facoltà umane. Questo complesso intreccio tra tecnologia, percezione e rappresentazione rende la fotografia un potente strumento di auto-espressione e di esplorazione del nostro posto nel mondo, dimostrando come ogni medium abbia il potere di trasformare le dinamiche delle nostre esperienze personali e sociali. La fotografia si configura quindi come un medium complesso e multiforme che riflette non solo la nostra capacità tecnologica di catturare immagini, ma anche le nostre aspirazioni estetiche e il contesto sociale in cui operiamo. In questo senso il discorso ontologico legato alla fotografia è molto complesso, in quanto la sua analisi e definizione si lega tra: la tecnologia con cui il prodotto finale viene realizzato, l'oggetto finale, le relazioni di potere che si instaurano nel contesto di realizzazione e il rapporto con l'osservatore. In questo capitolo si illustreranno brevemente quali sono gli assetti teorici che l'hanno definita e si

---

<sup>7</sup> M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, in M. Ricciardi, *La comunicazione. Maestri e paradigmi*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 81-82

<sup>8</sup> Cfr: MARSHALL MCLUHAN, *Il medium è il messaggio*. Tradotto da Ettore Capriolo, Feltrinelli, 1968.

<sup>9</sup> MONTANI e CARBONI, *Lo Stato Dell'arte*, 2014.

esplorerà il complesso intreccio tra tecnologia, percezione e rappresentazione che rende la fotografia un potente strumento di auto-espressione e di esplorazione del mondo, dimostrando come il medium fotografico abbia il potere di trasformare le dinamiche delle nostre esperienze personali e sociali.

## **Cenno alla storia della teoria fotografica**

Sin dalla sua nascita nel XIX secolo, la fotografia ha subito notevoli trasformazioni, passando dall'uso di dagherrotipi<sup>10</sup> alle tecnologie digitali contemporanee<sup>11</sup>, rendendo complessa la sua definizione. Il fotografo e saggista David Bate (1956), che insegna all'Università di Westminster di Londra, ricostruisce i filoni che si sono sviluppati intorno alla teoria fotografica, individuando tre momenti chiave principali, dimostrando che le domande emerse in questi lunghi periodi si focalizzano «on what photography is (identify its characteristics), how it contributes this to a culture (its use value), and why it has been such a successful invention (social purpose)<sup>12</sup>»:

- 1) **Primo periodo (fine 1830)**, è il periodo dell'invenzione della macchina fotografica, in particolare nell'epoca vittoriana (1837-1901), L'Inghilterra visse un'epoca di grandi cambiamenti sociali, culturali e tecnologici. Tra questi, la fotografia emerse come una delle innovazioni più affascinanti ed è questo il contesto in cui si formulano domande intorno alla capacità della fotografia di imitare con verosimiglianza, infatti i vittoriani credevano che la fotografia potesse essere una finestra oggettiva sulla realtà, concetto espresso dal termine greco “*mimesi*”, è stata al centro di un dibattito filosofico sull'ontologia e sulla percezione del mondo<sup>13</sup>. Il titolo del primo libro fotografico di William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, sintetizza perfettamente questa idea, suggerendo che la fotografia fosse una sorta di strumento naturale per catturare il mondo. Allo stesso tempo questo è il periodo di maggior confronto con l'arte della

---

<sup>10</sup> Percorrendo brevemente i vari stadi evolutivi tecnologici possiamo far riferimento ai seguenti strumenti: dagherrotipo, l'eliotipia, la calotipia, la stampa all'albumina, la gelatina d'argento stampa, la fotoincisione e disegno fotogenico

<sup>11</sup> Per citarne alcune: fotocamere digitali, smartphone con fotocamere avanzate, software di editing fotografico, tecnologie di intelligenza artificiale e machine learning, piattaforme di condivisione e archiviazione di foto, droni fotografici, realtà virtuale, tecnologie di stampa digitale, fotografia computazionale

<sup>12</sup> DAVID BATE, *Photography*, seconda edizione. Routledge, 2020. Consultato il: 20 June 2024.

<sup>13</sup> David Bate parlando di mimesis descrive questa tendenza come “imitazione” con verosimiglianza, che si riferisce a una discussione filosofica più ampia (ontologia) su come rappresentiamo o percepiamo il mondo e quello che i vittoriani chiamavano Natura. (Il titolo del primo libro di fotografie di Talbot riassumeva questo atteggiamento verso la copia: *The Pencil of Nature*).

pittura; infatti, la fotografia si è infatti dovuta battere per lungo tempo per riuscire a essere categorizzata entro i confini dell'arte, proprio causa di questa considerazione di essere uno strumento oggettivo. Per questi motivi sono nati organi come la *Photographic Society* (in seguito *Royal Photographic Society*), fondata già nel 1853 a Londra, con l'obiettivo di promuovere l'arte e la scienza della fotografia, che dimostra la duplice forma che la contraddistingue: come una forma d'arte sia come un mezzo documentario.

- 2) Secondo periodo (1920-1930):** La Prima Guerra Mondiale (1914-1918) richiese avanzamenti rapidi nelle tecnologie militari e di comunicazione. La fotografia, utilizzata per la ricognizione aerea e la documentazione bellica<sup>14</sup>, beneficiò di questi sviluppi tecnologici. Le esigenze di precisione e affidabilità portarono a miglioramenti nelle tecniche fotografiche e nelle attrezzature. Il contesto sociale negli anni Venti e Trenta aveva subito un grande cambiamento, dalla nascita delle democrazie di massa<sup>15</sup> allo sviluppo dei *mass media*<sup>16</sup>.

Uno dei saggi chiave di quella esplosione teorica che continua a influenzare il pensiero contemporaneo è *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), scritto dal critico e filosofo tedesco Walter Benjamin. Questo particolare saggio si concentra sull'essenza stessa della fotografia e sul suo impatto rivoluzionario su arte e cultura. In un passaggio famoso, Benjamin osserva: «In passato si era dedicato molto pensiero inutile alla questione se la fotografia sia un'arte. La domanda primaria - se l'invenzione stessa della fotografia non avesse trasformato l'intera natura dell'arte - non fu posta<sup>17</sup>». Con questa affermazione, Benjamin «ribalta il dibattito ottocentesco sulla fotografia, spostando l'attenzione dalle questioni estetiche alla trasformazione radicale che la fotografia e la riproducibilità di massa delle immagini hanno portato nell'arte e nella società<sup>18</sup>». Le argomentazioni di Benjamin hanno influenzato notevolmente il

---

<sup>14</sup> <https://www.military-history.org/feature/aerial-photography-in-wwi.htm>

<sup>15</sup> Le democrazie di massa iniziarono a emergere alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX secolo, un periodo caratterizzato da significativi cambiamenti politici, economici e sociali. Questo processo fu guidato da vari fattori, tra cui l'espansione del suffragio, l'industrializzazione e lo sviluppo dei mass media.

<sup>16</sup> Insieme dei mezzi per diffondere e divulgare messaggi di diverso valore a un pubblico anonimo, indifferenziato e disperso; anche le tecniche con le quali gruppi specializzati elaborano e diffondono informazioni, messaggi, segni e simboli. [https://www.treccani.it/enciclopedia/mass-media\\_\(Dizionario-di-Storia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mass-media_(Dizionario-di-Storia)/)

<sup>17</sup> WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Tradotto da Enrico Filippini, Einaudi, 2014.

<sup>18</sup> BATE, *Photography*, 2020. Consultato il: 20 June 2024.

pensiero successivo, che si è strutturato anche sull'idea che le immagini non solo influenzino la nostra visione dell'arte, ma anche il modo in cui vediamo noi stessi e gli altri, strutturando le nostre percezioni di genere e ruolo sociale.

- 3) **Terzo periodo (1960-1970)**: questo è il periodo che Bate definisce svolta critica, e si riferisce a un momento in cui negli anni Sessanta ci furono grandissimi cambiamenti a livello sociale e teorico. Per esempio, Parigi, focolaio di fermento intellettuale e culturale visse la nascita dello strutturalismo, movimento intellettuale, che analizzava la cultura e la società attraverso le strutture sottostanti e fu influenzato da pensatori come Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss e Michel Foucault. Allo stesso tempo il Maggio 1968<sup>19</sup>, caratterizzato da proteste studentesche e operai in sciopero, rappresentò la manifestazione più visibile del malcontento sociale e della richiesta di cambiamento radicale. Parallelamente, negli Stati Uniti, il **movimento per i diritti civili** si batteva contro la discriminazione razziale, cercando di ottenere uguali diritti per gli afroamericani. Allo stesso tempo, il **movimento femminista internazionale** sfidava il sessismo radicato nelle strutture sociali e culturali, lottando per la parità di genere e il riconoscimento dei diritti delle donne. In questo clima di cambiamento e critica sociale, le teorie fotografiche si svilupparono come parte di una più ampia riflessione sulle arti visive. In risposta alle tensioni culturali e alle nuove teorie, gli artisti concettuali iniziarono a usare la fotografia non solo come mezzo di rappresentazione, ma anche come strumento critico. A differenza della fotografia tradizionale, che si concentrava sul valore estetico e artigianale dell'immagine, la fotografia si fa spazio e viene utilizzata per sfidare le tradizionali definizioni di arte. Questi artisti sfruttano la natura automatica e documentaria della fotografia per esplorare idee più astratte<sup>20</sup>, documentando azioni, performance e installazioni, sfidando le convenzioni artistiche.

In sintesi, nel percorso che compie David Bate dell'evoluzione della fotografia attraverso questi tre periodi storici riflette la sua trasformazione da strumento tecnico a medium artistico e critico. Nell'epoca vittoriana, la fotografia è emersa come un'innovazione tecnologica che ha

---

<sup>19</sup> La nozione di *Sessantotto* non si riferisce solo all'anno 1968, ma a una più ampia stagione (tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta) di ribellione delle giovani generazioni, attratte dall'ideale di rivoluzionare la società e la politica. Quelle rivolte esercitarono una profonda influenza sui processi di trasformazione dei comportamenti e della mentalità e di creazione di nuove forme di mobilitazione. [https://www.treccani.it/enciclopedia/sessantotto\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sessantotto_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/)

<sup>20</sup> JEFF WELL, *Conceptual, Postconceptual, Nonconceptual: Photography and the Depictive Arts*, *Critical Inquiry*, vol. 38, no. 4, 2012, pp. 694–704. *JSTOR*, <https://doi.org/10.1086/667420>. Accessed 20 June 2024.

ridefinito la percezione della realtà e dell'arte. Durante il periodo tra le due guerre mondiali, la fotografia ha beneficiato dei progressi tecnologici, diventando uno strumento cruciale per la documentazione e la propaganda, mentre le teorie critiche di autori come Walter Benjamin hanno iniziato a esplorare il suo impatto culturale. Infine, negli anni Sessanta e Settanta, la fotografia è diventata un mezzo centrale per le espressioni concettuali e le critiche sociali, integrandosi profondamente nelle pratiche artistiche contemporanee e influenzando movimenti come lo strutturalismo e le rivolte sociali. Questa evoluzione sottolinea come la fotografia non sia solo un metodo di rappresentazione visiva, ma anche uno strumento potente per esplorare e sfidare le convenzioni artistiche, sociali e culturali. La fotografia continua a essere un campo dinamico e in continua espansione, che riflette e risponde ai cambiamenti della società in modi complessi e profondi.

## 1. Leggere una fotografia

In base alle questioni sollevate nel precedente paragrafo è chiaro che l'interpretazione della fotografia dipende molto dal contesto entro la quale la osserviamo ed entra quali limiti teorici la racchiudiamo. «La teoria - il pensare alle cose - aiuta ad articolare con cosa ci stiamo confrontando e a trovare una via attraverso di esso<sup>21</sup>». Tra i più grandi apporti e inseriti nel secondo periodo (1920-1930) ritroviamo le discussioni dello strutturalismo, che indaga il simbolo della foto e la struttura della sua composizione per rispondere in maniera più esaustiva al significato della sua rappresentazione.

### Concetti di semiotica:

In senso allo strutturalismo, che adotta un approccio sistematico per studiare le strutture profonde che governano il significato nasce la semiotica, ovvero lo studio dei segni e dei simboli, della loro interpretazione e del loro uso nella comunicazione. L'etimologia del termine semiotica è connessa con la parola greca *semeion* che significa "segno". La semiotica, riducendo il discorso<sup>22</sup>, esplora come i significati sono creati e compresi, e come i segni sono utilizzati per rappresentare concetti, idee, oggetti e relazioni. Le figure di riferimento di questo movimento intellettuale sono Ferdinand Saussure e Charles Sanders Peirce che, osservando come il linguaggio sia un sistema organizzato di segni che facciamo funzionare in modo che

---

<sup>21</sup> BATE, *Photography*, 2020. Consultato il: 20 June 2024.

<sup>22</sup> Per approfondire cfr: LUCIANO VITACOLONNA, *Semiotica*, Editrice La Scuola, 2008

esso riesca a rappresentarci. Ogni simbolo linguistico assume significato non in base all'oggetto che rappresenta, bensì dalla sua relazione con gli altri segni presenti all'interno del contesto di riferimento. L'essenziale per comporre testi consiste nell'utilizzo delle lettere dell'alfabeto, da considerarsi gli elementi minimi che vengono assemblate in varie combinazioni. Questa struttura linguistica, sebbene flessibile, non riflette direttamente la realtà, bensì opera nella costruzione e nell'attribuzione di significato; concetto che diventa ovvio nel momento in cui incontriamo un sistema linguistico differente. In estrema sintesi Saussure definì che ogni segno linguistico si basa su due componenti quella di significato e quella di significante, dove il significante è l'aspetto del segno, quindi l'immagine, la parola scritta; mentre il significato è l'immagine mentale a cui si fa riferimento.

David Bate sulla scia di questa ricostruzione afferma che: «Il realismo<sup>23</sup> abbraccia l'idea che il significante (la fotografia effettiva) sia uguale al significato (la «realtà»), la semiotica prende avvio dalla differenza fra i due. Si può dire che nel realismo il significante (fotografia) sparisca all'interno del significato (referente), di modo che noi vediamo solo l'oggetto. (quindi) [...] linguaggio e immagini non sono un riflesso passivo di un preesistente mondo vero, sono il modo in cui noi giungiamo a rappresentarlo e a vederlo come realtà»<sup>24</sup>. Questo significa che i modi in cui l'uomo attribuisce senso alla fotografia dipende dal sistema linguistico con cui lo interpretiamo (la lingua che utilizziamo), quindi l'immagine di un tavolo significherà per qualcuno che parla inglese: *table*, per qualcuno che parla in spagnolo: *mesa*. La portata di questa teoria è fondamentale anche per la fotografia, la quale possiede i suoi codici, già incorporati nei materiali tecnologici. Quindi nonostante «la fotografia afferma la schiacciante verità che "la cosa è stata lì": questa era una realtà che una volta esisteva, sebbene sia "una realtà che non si può più toccare"»<sup>25</sup>, diverse analisi della retorica delle immagini e del suo studio in generale hanno portato gli studiosi a rendersi conto che tutte le immagini fotografiche (o genericamente visive) coinvolgono una forma retorica per costruire significato. Si potrebbe quindi dire che i codici presi singolarmente non hanno significato, esattamente come per la lingua, ma che acquistano significato combinati tutti insieme. La retorica in questo senso

---

<sup>23</sup> Il Realismo è un movimento artistico che ha avuto origine in Francia verso la metà del XIX secolo. Il movimento è emerso come reazione contro l'idealizzazione e la soggettività del Romanticismo, cercando invece di rappresentare la realtà quotidiana in modo fedele e oggettivo. La realtà è ciò che crediamo esista, mentre il realismo è il modo di rappresentazione che sostiene questa realtà. Il realismo di un'immagine è sostenuto dall'immagine che noi abbiamo di realtà (tautologia).

<sup>24</sup> DAVID BATE, *Il primo libro di fotografia. Nuova edizione ampliata*, Postmedia, Einaudi, Torino 2017

<sup>25</sup> Nell'introduzione di *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (1988) cita: Roland Barthes, *Camera Lucida*, Jonathan Cape, London, 1981, pp. 76, 87

collega il significante visivo (i segni base che troviamo all'interno della fotografia) con il significato culturale che lo spettatore può trarre da esso. Quindi, la retorica riesce a far funzionare due diversi livelli di linguaggio, quello denotato (significati visivi) e quello connotato (significati culturali). Il ruolo della retorica è l'arte della persuasione e ha lo scopo di commuovere, dilettere e istruire. La storia risale ai tempi di Aristotele, il quale la divise in tre generi differenti (deliberativo, giudiziario, epidittico), ognuno dei quali aveva una sua precisa funzione, con un preciso intento e una conseguente valutazione a seconda del campo di applicazione. Questo testo viene ripreso negli anni Sessanta del secolo scorso, in un momento in cui si vedeva l'ascesa delle industrie di comunicazione di massa, della pubblicità e delle tecniche televisive. Affinché un'immagine abbia senso, dobbiamo fare appello alla nostra conoscenza di alcune convenzioni fotografiche e tratti formali (ad esempio prospettiva, composizione, colore), distanza dagli oggetti, prossimità interpersonale, movimento del corpo, gesti ed espressioni facciali, abbigliamento e fiori, che a loro volta richiedono la conoscenza del comportamento interpersonale, delle norme e dei valori culturali.

#### a) Significati connotativi e denotativi

Per denotativo si intende il significato letterale, ovvero un gesto, un'espressione, un oggetto che rimangono quel che sono: gli elementi visibili all'interno di una cornice e che coincide con il semplice meccanismo del riconoscimento di ciò che guardiamo: un animale, una sedia, un tavolo, un edificio, una persona. Barthes distingue da questa cornice, un secondo livello di significato che riguarda gli aspetti connotativi degli elementi presenti in scena. Quindi la connotazione è l'imposizione di un secondo significato al fotografico: i cui segni sono i gesti, atteggiamenti, espressioni, colori ed effetti dotati di determinati significati e sempre necessariamente legati all'interpretazione della pratica di una certa società e quindi di una cultura. Questa distinzione è alla base del significato del fotografare a tutti i livelli e coinvolge la lettura dell'immagine in ogni dettaglio, dove qualsiasi cosa è significativa per l'interpretazione. È necessario fare un'ulteriore distinzione rispetto al discorso linguistico e all'immagine, a questo proposito la grossa differenza secondo autori come Eco<sup>26</sup>, risiede nella distanza che troviamo fra il livello di codificazione della lingua e il livello di codificazione delle immagini. Nel dire: "Pietro è al bar e beve un caffè", pur non sapendo esattamente che aspetto ha Pietro, quanto è grande la tazzina che sta bevendo, se è seduto all'aperto oppure

---

<sup>26</sup> JENS E. KJELDSEN, *La retorica della rappresentazione spesso: come le immagini rendono saliente l'importanza e la forza di un argomento*, Springer Science+Business Media Dordrecht, 2014

all'interno di un locale, possiamo avere un'immagine mentale molto forte, che probabilmente differirà da quella di qualcun altro. Mentre nel caso della fotografia, se scattiamo una foto di Pietro che è al bar e beve un caffè, avremmo una foto ambigua, ma densa di informazioni: avremo informazioni precise su tutta la scena. La ricchezza semiotica delle immagini è una di queste virtù e, come nota Roland Barthes, le fotografie forniscono una sensazione di "pienezza analogica" così grande che la descrizione verbale è letteralmente impossibile.

#### b) Fotografia e contesto

La fotografia non deve essere interpretata solo entro i suoi confini di senso ed entro i due livelli di significazione che abbiamo descritto. Per poterla interpretare è necessario relazionarla al suo contesto di esistenza, nel libro *The Photograph* l'autore Graham Clarke estrae cinque aspetti cruciali da tenere in considerazione: grandezza (size), superficie, colore, fissazione, ambiguità dell'immagine. «Ogni cambiamento di contesto modifica la fotografia come oggetto e ne altera i termini di riferimento e valore, influenzando la nostra comprensione del suo significato e il suo *status*»<sup>27</sup>. Tra le categorie è interessante quindi soffermarsi su quelle di grandezza, ove si intende la forma della fotografia: è orizzontale, è verticale? Ha una forma particolare? È rotonda? La superficie della foto invece è piatta e "sigillata" sotto il rivestimento lucido, oppure opaca, e presenta l'immagine come parte di un mondo sigillato e continuo, in modo che il contesto in cui è stata scattata rimanga invisibile, cosa contraria per quanto riguarda il dipinto, che ha una superficie che possiamo identificare in termini di pittura e pennellate. È utile chiedersi anche attraverso quale *media* viene presentata, si trova su un giornale oppure in una mostra? In questo senso, per esempio se una fototessera nel passaporto assume il valore di rappresentare un documento di riconoscimento della persona, all'interno di una galleria d'arte avrà un altro obiettivo e un'altra interpretazione da parte del pubblico. L'interpretazione, per rimarcare nasce dall'assunto che la fotografia mostri qualcosa di vero, una verità che si collega alla sua necessità e capacità di fissare un momento nel tempo.

---

<sup>27</sup> GRAHAM CLARKE, *The photograph*, Oxford University Press, 1997, p. 19

## Come agisce una fotografia?

«(le immagini) sono disponibili a farsi agire, funzionano come giocattoli, per esempio le bambole, che non parlano veramente (almeno quelle di un tempo), ma si fanno parlare dal bambino e sono disponibili a interpretare il ruolo di soggetto nella relazione con lui in virtù di alcune loro specifiche proprietà materiali<sup>28</sup>»

Nel campo dell'iconico, il potere delle immagini è stato spesso confuso con il loro effetto sociale. Una teoria che segna un punto di svolta è la critica all'idea che la distribuzione delle forze tra spettatore e immagine sia unilaterale. Questa prospettiva mette in evidenza come le immagini non abbiano solo un effetto sugli spettatori, ma partecipino attivamente alla costruzione della realtà attraverso le loro interazioni sociali. A questo proposito Ariella Azoulay propone una riflessione profonda sulla sua natura ontologica della fotografia, ricostruendo il pensiero di Hannah Arendt discusso nel suo libro *Vita Activa*<sup>29</sup> un'opera in cui la filosofa risponde alle domande “*In che cosa consiste una vita attiva? Cosa facciamo quando siamo attivi?*”, la risposta si trova nella separazione di tre aspetti fondamentali nell'esistenza dell'uomo: Lavoro (*Labor*), Opera (*Work*), Azione (*Action*).

- a. **Lavoro (Labor), inteso come l'attività** è l'attività necessaria per la sopravvivenza biologica dell'uomo. Include tutte le attività che sono legate al ciclo naturale della vita, come la produzione di cibo, la cura del corpo e tutte le attività di mantenimento della vita. Il lavoro è ciclico e ripetitivo, non lascia tracce permanenti e si consuma nel suo processo di svolgimento.
- b. **Opera (Work)**, è l'attività che produce oggetti duraturi che costituiscono il mondo umano. Include la costruzione di edifici, la creazione di arte, la produzione di strumenti e qualsiasi cosa che aggiunga permanenza e stabilità al mondo. Secondo la Arendt, l'opera è orientata verso la costruzione di un mondo artificiale, separato dalla natura, che sopravvive oltre la vita individuale. Ha un carattere duraturo e stabilizzante.

---

<sup>28</sup> BARBARA GRESPI E LUCA MALAVASI, *Dalla parte delle immagini. Temi di cultura visuale*, McGrawHill, Milano 2022

<sup>29</sup> Cfr: HANNAH ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, 2017

- c. **Azione (Action)** L'azione è l'attività che avviene tra gli esseri umani senza la mediazione di oggetti materiali. Include la parola e l'interazione, attraverso le quali gli individui si rivelano agli altri e iniziano nuove imprese. L'azione è imprevedibile e irripetibile. Ha il potenziale di creare nuove iniziative e di cambiare il corso della storia umana. Si manifesta nella sfera pubblica e richiede la presenza di una pluralità di individui. È attraverso l'azione e il discorso che gli esseri umani rivelano chi sono e creano una comunità. È strettamente legata alla libertà e alla politica.

Azoulay, a partire da questa suddivisione suggerisce che, sebbene le fotografie appaiano come oggetti finiti nel nostro mondo, il processo fotografico si allinea più strettamente con l'idea di azione piuttosto che di lavoro. Infatti, la fotografia, pur producendo immagini visibili, non termina con la creazione del prodotto finale

*Those who have engaged with photography know very well that this moment of the photographic act, which is said to reach its end when incarnated in a final product, a print or digital file, is in fact a new beginning that lacks any predictable end. This is the precise definition of action that Arendt gives in order to distinguish it from work and labor. Even when a spectator merely glances at a photograph without paying special attention to what appears in it, the photo rarely appears to the gaze as a mere object. The photo acts, thus making others act<sup>30</sup>.*

Il momento in cui una fotografia viene scattata e successivamente stampata o digitalizzata è solo l'inizio di un nuovo ciclo di azione. La fotografia, una volta creata, continua a vivere attraverso l'interazione con gli spettatori. Anche uno sguardo fugace a una fotografia può innescare una serie di reazioni e riflessioni, rendendo la foto un'entità dinamica che stimola ulteriori azioni. Pertanto, la fotografia trascende il semplice ruolo di oggetto, agendo continuamente nel mondo e influenzando coloro che la osservano. Questo sottolinea la natura perpetua e interattiva della fotografia, che non può essere confinata a un prodotto finito. Così, Azoulay ci invita a considerare la fotografia non solo come un artefatto visivo, ma come un agente attivo che perpetua la sua influenza nel tempo e nello spazio. Inoltre, come ricorda Hannah Arendt «Agire, significa prendere iniziativa, incominciare e mettere in movimento qualcosa. Ogni atto e ogni nuovo inizio ricade su un tessuto già esistente, dove tuttavia esso dà

---

<sup>30</sup> AZOULAY, ARIELLA, RELA MAZALI, AND RUVIK DANIELI. *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, 2021, p. 137

inizio in un certo modo a un nuovo processo che interesserà molti altri, anche al di là di coloro con cui l'agente entra in contatto diretto<sup>31</sup>». L'azione produce sempre delle *storie*, intenzionalmente o meno, con la stessa naturalezza con cui la fabbricazione produce cose tangibili, in questo senso sono i discorsi e l'azione a permetterci di entrare nel mondo umano, l'unico in grado di esprimere alterità e individualità, poiché lui soltanto può distinguersi e comunicare sé stesso, e non soltanto qualcosa – come sete, fame, simpatia o ostilità o paura. La fotografia, secondo Azoulay rientra perfettamente nella sfera dell'azione e non in quella dell'opera o del lavoro, perché nel momento in cui una fotografia è prodotta non si conclude ma è in grado di entrare nella sfera del politico. La fotografia è stata studiata da un lato dal punto di vista dello stile e sul significato delle immagini, dall'altro dal punto di vista della sua composizione, quali elementi visivi vengono utilizzati e quale messaggio viene trasmesso. Un contributo estremamente importante è quello di Mitchell, che riduce la *retorica del potere delle immagini*, «Images are certainly not powerless, but they may be a lot weaker than we think. The problem is to refine and complicate our estimate of their power and the way it works.<sup>32</sup>», in questo passaggio Mitchell fa riferimento a come la fotografia è stata indagata e la paragona alle classi discriminate della società, nei termini in cui il potere dell'immagine è uguale al potere dei deboli: infatti, entrambi desiderano di essere forti per riuscire a sopperire al loro stato di debolezza ed è per questo che «Questo complesso campo di reciprocità visiva non è semplicemente un sottoprodotto della realtà sociale, ma ne è attivamente costitutivo. La visione è importante quanto il linguaggio nel mediare le relazioni sociali e non è riducibile al linguaggio, al “segno” o al discorso. Le immagini vogliono pari diritti con il linguaggio, non essere trasformate in linguaggio. Non vogliono né essere livellate in una “storia delle immagini” né elevate a una “storia dell'arte”, ma essere viste come individui complessi che occupano molteplici posizioni soggettive e identità.<sup>33</sup>». Inoltre, dalla nascita della corrente degli studi visuali<sup>34</sup> si è verificato uno slittamento dagli studi sugli *effetti* a quello degli *affetti*: con effetto facciamo un riferimento al campo sociologico, che sostiene la capacità delle immagini di diffondere credenze, di modificare modi di pensare, suggerire comportamenti. La questione affettiva invece è differente, poiché è causato dalle rappresentazioni contenute nelle

---

<sup>31</sup> HANNAH ARENDT, *Lavoro, Opera, Azione. Le forme della vita attiva*, Introduzione e traduzione a cura di Guido D. Neri, seconda edizione, ombre corte, 2021

<sup>32</sup> MITCHELL, W.J.T. “What Do Pictures Want?” *October*, vol. 77, 1996, pp. 71-82.

<sup>33</sup> MITCHELL, W.J.T. “What Do Pictures Want?” *October*, vol. 77, 1996, pp. 71-82.

<sup>34</sup> Gli studi visuali si sono affermati come campo accademico negli anni '80, grazie all'influenza di teorie provenienti dalla storia dell'arte, dalla semiotica e dagli studi culturali. Cfr: W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (University of Chicago Press, 1994); Norman Bryson, Michael Ann Holly, e Keith Moxey, *Visual Culture: Images and Interpretations* (Wesleyan University Press, 1994).

immagini e dalla loro materialità, l'effetto non induce l'imitazione, ma porta a una reazione irrazionale. Perché l'affetto è inteso come una porzione biologica di emozione, ovvero una risposta codificata geneticamente (come la pelle d'oca quando si prova paura). L'emozione che invece si prova è una combinazione dell'affetto con la memoria di un'esperienza passata. In questa chiave psicologica, e secondo questo concetto attribuito a Silvan Tomkins<sup>35</sup> e poi sviluppato dalle neuroscienze nella *affect theory* all'interno del paradigma enattivista le immagini non esercitano potere sulle spettatrici e sugli spettatori, le immagini possiedono un potere enattivo, ovvero nel loro tessuto tengono conto delle reazioni emotive dei soggetti, che usano come materiale attraverso cui configurarsi. La teoria dell'agency attribuisce una forma di soggettività all'immagine, che quindi critica l'idea che il potere sia distribuito unilateralmente, anziché relazionale e negoziale; quindi, come in qualsiasi altra relazione c pensare che tra due interlocutori ce ne sia uno passivo e uno attivo è una riduzione quanto è una riduzione pensare che l'immagine possa determinare modi di pensare e che l'immagine possa semplicemente influenzare le persone.

---

<sup>35</sup> cfr: SILVAN TOMKINS, *Affect Imagery Consciousness*, 1962

## Discorso sull'autore:

Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti la fotografia entra far parte di tutti gli aspetti della nostra vita e viene utilizzata in svariati contesti, l'invenzione tecnologica l'ha resa accessibile a tutti gli utenti democratizzandola. Viene spontaneo chiedersi allora che cosa renda la fotografia tanto speciale, soprattutto nel momento in cui «molti codici sono già incorporati nei materiali, tanto che non ci dobbiamo nemmeno pensare. La geometria della prospettiva, per esempio, è già incorporata nella macchina fotografica e nelle lenti. Derivando dalla pittura e dalla geometria, i codici prospettici non sono specificatamente fotografici, sebbene sia spesso difficile percepirli in altro modo nel nostro mondo pieno zeppo di fotografie e immagini<sup>36</sup>».

Se nella pittura la pennellata dell'artista era percepibile all'interno dell'opera e creava un legame unico con il prodotto dove si sposta il merito della creazione nella fotografia? La risposta sembra semplice: «nella capacità di dotare l'immagine di uno scopo e di un senso, di fare in modo che sia significativa<sup>37</sup>». In definitiva, il merito consisterà nell'essere capaci di esprimere un concetto, di avere qualcosa di interessante da dire e di essere in grado di veicolarlo attraverso la fotografia. In effetti, uno dei più grossi paradossi nel discorso sulla fotografia rimane il fatto che nonostante ci sia una sovrabbondanza di fotografie, il canone sia stato dominato da figure specifiche e solo pochi fotografi hanno determinato i termini estetici della storia della fotografia. Nei processi di significazione l'autore abbia sempre avuto un ruolo centrale nella definizione di che cosa sia una fotografia e di come questa venga messa al mondo. Se interpretiamo la fotografia all'interno del paradigma dell'arte, nell'età moderna l'arte impone la coincidenza assoluta fra ideazione ed esecuzione: essendo l'opera un veicolo di espressione dell'interiorità, la mano dell'artista è ritenuta indispensabile alla sua realizzazione; un requisito non necessario né nel paradigma classico né in quello contemporaneo, poiché: «nel sistema artigianale e professionale in cui si iscriveva l'arte classica, era perfettamente accettato che il maestro affidasse ai suoi collaboratori o ai suoi apprendisti l'esecuzione di alcune parti del quadro o delle copie di bottega: se l'ideazione era appannaggio del maestro (*invenit*), la realizzazione dell'opera poteva essere tranquillamente delegata (*fecit*)<sup>38</sup>».

Tornando alla fotografia invece, sin dalla prima definizione - penna della natura o scrittura di luce - è stata interpretata in molti modi e in differenti direzioni, in un certo senso un gruppo di pensatori l'ha concettualizzata come strumento *puro* in grado di abolire l'agente umano e

---

<sup>36</sup> DAVID BATE, *Il primo libro di fotografia. Nuova edizione ampliata*, Postmedia, Einaudi, Torino 2017

<sup>37</sup> JOAN FONTCUBERTA, *La Furia Delle Immagini*. [edition unavailable]. EINAUDI, 2018. Web. 20 June 2024.

<sup>38</sup> NATALIE HEINICH, *Il paradigma dell'arte contemporanea. Strutture di una rivoluzione artistica*, JOHAN & LEVI editore, traduzione di Ximena Rodríguez Bradford, 2022

quindi capace di essere un *medium* visuale portatore di verità capace di prescindere dall'intervento di un autore. Secondo Azoulay, e quanto sostenuto fino ad ora, questo fu un enorme fraintendimento delle parole di Talbot: «come se il suo testo trattasse di una tecnologia che sembrava agire di propria iniziativa<sup>39</sup>», ma nonostante i dibattiti che vertevano da un lato attorno l'importanza dell'autore e dall'altra sulla centralità della tecnologia, tutto si sintetizzò al punto che «per circa 150 anni la fotografia fu spiegata dal punto di vista dell'individuo posizionato dietro all'obiettivo, colui che vede il mondo, lo organizza formalmente in una foto di propria creazione e la mostra agli altri». La fotografia diventa così il risultato di un evento, che si fissa, ma «la fotografia, come mezzo, è ingannevolmente invisibile, lasciandoci con un atto di rappresentazione senza soluzione di continuità, un insistente presenza in cui solo il contenuto della fotografia, il suo messaggio, viene offerto all'occhio» al contrario della pittura, in cui il suo autore è presente nella pennellata. In particolare «(la foto) è stata istituzionalizzata nel discorso teorico per la sua identificazione con il fotografo, come sua proprietà personale, e come punto di partenza del dibattito sulla fotografia»<sup>40</sup>:

La fotografia diventa così il risultato di un evento, che si fissa, ma «la fotografia, come mezzo, è ingannevolmente invisibile, lasciandoci con un atto di rappresentazione senza soluzione di continuità, un insistente presenza in cui solo il contenuto della fotografia, il suo messaggio, viene offerto all'occhio» al contrario della pittura, in cui il suo autore è presente nella pennellata. Facendo intendere che per lungo tempo il fotografo è stato interpretato quanto segue:

1. Il fotografo come mediatore della realtà che si pone in maniera oggettiva di fronte alla scena e diventa testimone di un evento e perciò mediatore di una realtà;
2. Il fotografo-artista che elabora la scena e attraverso la conoscenza di canoni e regole formali restituisce l'interpretazione di una scena per comunicare un messaggio;

Con la digitalizzazione e l'innovazione tecnologica, anche la fotografia viene disintermediata a causa dei contesti in cui è utilizzata. Così succede che ci chiede quanto possa essere utile il fotogiornalismo se ognuno è in grado di scattare foto di alta qualità con il proprio cellulare. A cosa può servire uno sguardo professionale se tutta la nostra specie è associata alla macchina fotografica? Secondo Azoulay, «le foto sono soggette allo sguardo pratico, e quindi a una

---

<sup>39</sup> ARIELLA AZOULAY, *Civil imagination. Ontologia politica dell'immagine*, Postmedia, Milano 2018

<sup>40</sup> Ivi, p. 31

circolazione e decodificazione che non può permettersi di prescindere dal “chi” e “che cosa” ci è rappresentato a favore di una considerazione puramente estetica o riguardante le intenzioni dell’autore. Come il palcoscenico la foto funge da arena per mettere in scena un’ambientazione, dei personaggi, delle azioni e delle conseguenze, da considerarsi non isolati gli uni dagli altri, ma come parte di un unico copione messo in moto dalla foto stessa». Secondo Azoulay il problema si trova nella domanda, o meglio nella condizione che la storia dell’arte, come il discorso stesso sull’arte, pone l’opera al centro della sua indagine e così facendo «tratta le foto come si trattano immagini prodotte da un individuo per conto proprio. [...] negando la presenza delle persone fotografate<sup>41</sup>», infatti da un punto di vista storico il fotografo ha ereditato il ruolo dell’artista come autore dell’immagine, monopolizzando il diritto di proprietà sull’immagine a spese di coloro che si trovano al momento dello scatto. Azoulay muove così una critica allo standard artistico, a favore di un nuovo tipo di sguardo che abbandona lo sguardo contemplativo o accademico a favore di uno *sguardo pratico* che osservi l’immagine, che non si preoccupi di produrla, ma di ricostruire le tracce lasciate per ricostruirla. A sostegno, secondo Fontcuberta J., il ruolo dell’artista non è più quello di produrre opere, quanto di creare delle situazioni che prescrivano un senso, «perciò l’autorialità – l’artisticità – non affonda più le sue radici nell’atto fisico della produzione, ma nell’atto mentale di normare i valori che possano contenere o accogliere le immagini<sup>42</sup>» e quindi: la presenza dell’artista è sempre meno decisiva nel processo della realizzazione materiale dell’opera, ma al tempo stesso «discostandosi dal paradigma classico, (l’artista) si rivela cruciale nella messa in circolazione dell’opera<sup>43</sup>. Questo processo di prescrizione, che istituzionalizza la svolta *duchampiana*, consolida un nuovo modello di autorialità che celebra lo spirito e l’intelligenza rispetto all’artigianalità e alla capacità tecnica. Come qualsiasi proposta innovativa, questo modello comporta rischi e provoca conflitti, sfidando le convenzioni artistiche tradizionali. Inoltre, l’artista, in un contesto di saturazione deve necessariamente riciclare l’immagine, che significa imporre un’ecologia del visibile che comporta anche una delegittimazione dei discorsi dell’originalità a favore di tecniche di appropriazione<sup>44</sup>. Tuttavia, la fotografia documentaria – quella più intricata con l’idea di reale - è uno degli ambiti in cui l’autorialità del fotografo emerge in modo particolarmente significativo. Già alla nascita della fotografia possiamo individuare i primi

---

<sup>41</sup> ARIELLA AZOULAY, *Civil imagination. Ontologia politica dell’immagine*, Postmedia, Milano 2018, p. 62

<sup>42</sup> JOAN FONTCUBERTA, *La Furia Delle Immagini*, Einaudi, 2018 <https://www.perlego.com/book/3424610/la-furia-delle-immagini-pdf>

<sup>43</sup> Cfr: NATALIE HEINICH, *Il paradigma dell’arte contemporanea. Strutture di una rivoluzione artistica*, JOHAN & LEVI editore, traduzione di Ximena Rodríguez Bradford, 2022

<sup>44</sup>

*auteurs*<sup>45</sup>, è il caso di Alfred Stieglitz, Dorothea Lange, Walker Evans, Ansel Adams e fino ai giorni nostri con Sebastiao Salgado, pionieri esplorarono nuove tecniche e tematiche, contribuendo a legittimare la fotografia come una disciplina artistica a pieno titolo. La loro influenza è ancora evidente oggi, con molti fotografi contemporanei che continuano a essere ispirati dal loro lavoro e dalla loro visione artistica. Dal punto di vista giuridico le opere dei *auteurs* sono considerate opere dell'ingegno e in quanto tale sostenute dal diritto d'autore. Tuttavia, la legge (in Italia) distingue due tipi di fotografie: l'opera fotografica e la fotografia semplice, senza però definire veramente che cosa sia una e l'altra, infatti: «il principio secondo cui costituisce opera d'arte quell'opera in cui l'artista esprime la propria creatività. In cui è possibile scorgere un qualche carattere creativo; in cui è distinguibile nella fotografia un qualche apporto personale del fotografo rispetto alla mera trasposizione della realtà<sup>46</sup>», focalizzando perciò l'intenzione dello scatto e una certa referenza "poetica". I discorsi dell'arte sono ovviamente più complessi e cercando di individuare delle definizioni più precise, soprattutto perché con l'avanzare della tecnologia e i cambiamenti sociali, l'idea di autorialità basata sull'individualità e il genio cede il passo a progetti collettivi ad autorialità condivisa e senza gerarchie, tanto che «l'autore dovrebbe morire dopo aver scritto. Per non disturbare il cammino del testo<sup>47</sup>», un'idea che porta un cambiamento soprattutto nei confronti dello spettatore e che reclama per il pubblico un posto all'interno dell'opera, introducendo un cambio di prospettiva che va dallo spettatore al produttore. In conclusione, la fotografia si configura come un mezzo espressivo di straordinaria complessità, capace di integrare dimensioni tecnologiche, artistiche e sociali. La democratizzazione avvenuta grazie alle innovazioni tecnologiche ha ampliato l'accessibilità della fotografia, sollevando al contempo interrogativi fondamentali sul ruolo dell'autore e sul significato intrinseco delle immagini fotografiche. Se da un lato la fotografia è spesso percepita come uno strumento oggettivo di registrazione, dall'altro lato, il fotografo è riconosciuto come mediatore e interprete della realtà visiva. L'evoluzione tecnologica ha messo in discussione il concetto tradizionale di autorialità, spostando l'attenzione dall'atto fisico della produzione alla capacità di conferire significato e contesto alle immagini. Questo cambiamento ha portato a una revisione dei paradigmi artistici, dove l'intenzionalità e la creatività del fotografo sono elementi fondamentali. In particolare, la

---

<sup>45</sup> Questo è un termine che nacque nella critica cinematografica e che si lega all'idea che è riconoscibile una certa quota stilistica nel modo in cui particolari registi riuscivano a mantenere il controllo sul significato del proprio film

<sup>46</sup> <https://www.torresieassociati.it/consulenza-proprietari-industriale/fotografia/>

<sup>47</sup> UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2014, p. 583.

fotografia documentaria mette in evidenza l'importanza dell'autore nel catturare e interpretare la realtà.

### **La fotografia per tutti: costruire la memoria**

Nel 1888, George Eastman inventa la prima fotocamera Kodak, un dispositivo che rivoluziona il mondo della fotografia. La Kodak, con il suo *tagline* "*You press the button, we do the rest*" ("Tu premi il pulsante, noi facciamo il resto"), realizza una piccola fotocamera con una velocità singola di 1/25 di secondo e una messa a fuoco fissa. La Kodak era relativamente economica e facile da usare tanto da dire che «una fotografia è comune quanto una scatola di fiammiferi<sup>48</sup>». Questo segna l'inizio di una nuova era in cui la fotografia non è più appannaggio esclusivo dei professionisti, ma è alla portata di chiunque. Negli anni Trenta del Novecento, iniziano a emergere le prime figure di esperti in fotografia, distinti per la loro poetica e le scelte di composizione. Sebbene questo approccio persista ancora oggi, il fenomeno dominante diventa quello degli amatori. La diffusione di macchine fotografiche tascabili a basso costo e, successivamente, di telefoni cellulari dotati di fotocamera, contribuisce ulteriormente a questa democratizzazione. Questo porta alla luce una pulsione dell'uomo, che caratterizzano l'evoluzione della fotografia: da un lato, un manifesto che racconta l'incontrollabile necessità di fotografare qualsiasi cosa, un fenomeno rappresentativo della contemporaneità, tanto che siamo soggetti a un'inflazione d'immagini senza precedenti. «Questa inflazione non è solo l'appendice di una società ipertecnologica, ma anche il sintomo di una patologia culturale e politica, in seno alla quale irrompe il fenomeno postfotografico<sup>49</sup>». La postfotografia fa riferimento alla fotografia che fluisce nello spazio ibrido della socialità digitale ed è conseguenza della sovrabbondanza visuale. Per comprendere questa evoluzione, è necessario fare un passo indietro nel tempo. Un esempio emblematico di queste due pulsioni è rappresentato dai titoli di due opere: "Knipsen – aber mit Verstand!" e "Don't Think Just Shoot!" La prima, risalente agli anni Trenta, riflette un'epoca in cui la macchina fotografica era uno strumento che necessitava di essere compreso e utilizzato con intelligenza, accessibile solo a una *élite*. La seconda, motto della lomografia sviluppatasi con la macchina fotografica LOMO, promuove un approccio opposto, invitando a scattare senza pensare, enfatizzando l'immediatezza e la spontaneità della fotografia. È questa seconda idea a legare la macchina fotografica all'uomo, come qualcosa di inseparabile, al punto che viene sviluppato il concetto

---

<sup>48</sup> GRAHAM CLARKE, *The photograph*, Oxford University Press, 1997, p. 18

<sup>49</sup> JOAN FONTCUBERTA, *La Furia Delle Immagini*, Einaudi, 2018 <https://www.perlego.com/book/3424610/la-furia-delle-immagini-pdf>, consultato il 12/02/24

di *Homo photographicus*, questa figura risponde a un ambiente in cui i dispositivi fotografici si moltiplicano, diventano facili da usare e permettono di produrre immagini a costo zero. L'*Homo photographicus* è il culmine di un percorso iniziato con la pittura rupestre, proseguito con i pittori, i fotografi professionisti e infine con i fotoamatori. La pulsione del fotografare, secondo molti teorici, può essere vista come un'espressione del desiderio umano di catturare e conservare momenti, ma anche di partecipare attivamente alla costruzione della realtà e della memoria, la filosofa Susan Sontag (1933-2004) sostiene che «fotografare significa appropriarsi della cosa fotografata. Significa porsi in una certa relazione con il mondo che sembra conoscenza e, quindi, potere<sup>50</sup>», allo stesso tempo la fotografia, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti e come approfondiremo in quelli successivi, è uno strumento non solo per possedere la realtà, in quanto diventa riesce a bloccare e immortalare momenti, ma è anche un modo per diventare un'evidenza, una prova di quello che si è vissuto, in questo senso ancora Sontag sostiene «*Photographs furnish evidence. Something we hear about, but doubt, seems proven when we're shown a photograph of it*<sup>51</sup>», nel discorso in cui questa parte viene esposta dalla Sontag, tutto verte intorno all'idea che la fotografia plasmino le percezioni e aiutino a costruire un archivio che «è guardiano della storia, è custode della parola»<sup>52</sup>, ed è qualcosa che riguarda la memoria, che, in linea generale è da intendersi come «la capacità di un sistema qualsiasi (un robot, un organismo, un individuo, un gruppo, un'istituzione, un'intera società) di ricevere, conservare e recuperare informazioni»<sup>53</sup>. Si ipotizza, quindi, che la memoria possa essere qualcosa di intrinseco ed estrinseco, ma richiama sempre l'abilità del ricordo di esistere su due situazioni contemporaneamente: l'acquisizione di nuove informazioni e l'elaborazione di nuove. Paul Ricoeur (1913-2005) in *La memoria, la storia, l'oblio*<sup>54</sup> analizza il rapporto che si crea tra la memoria e la storia ed esplica l'importanza del ricordo nella costruzione del senso: la natura posizionale del ricordo si esercita in due parti, da un lato non aderisce più all'evento, da cui è stato parzialmente separato in forza di un'immediata proiezione di quest'ultimo nell'immaginario; dall'altro ciò che rimane nel ricordo sussiste e preme sul presente in quanto diventa una chiave di lettura. Questo evidenzia l'enorme potere che la fotografia possiede sull'uomo e nella società, come sottolineato anche da diversi studi:

---

<sup>50</sup> SUSAN SONTAG, *On photography*, RosettaBooks, 2005, Capitolo 1: *Into the Plato's Cave*

<sup>51</sup> SONTAG, *On photography*, 2005, Capitolo 2: *America, Seen Through Photographs, Darkly*

<sup>52</sup> JOAN FONTCUBERTA, *Cultura di polvere* (Intervista a cura di: Francesca Fabiani), 2022-2023 [https://www.youtube.com/watch?v=SxepNrw3UA8&ab\\_channel=ICCD](https://www.youtube.com/watch?v=SxepNrw3UA8&ab_channel=ICCD)

<sup>53</sup> Enciclopedia Treccani Online, [https://www.treccani.it/enciclopedia/memoria\\_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/memoria_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/), consultato il 23 maggio 2024,

<sup>54</sup> cfr: PAUL RICOEUR, *La memoria. La Storia. L'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003

«la fotografia trascende la mera rappresentazione visiva; funziona come un artefatto politico, una performance riflessiva e un suggerimento etico<sup>55</sup>»,

«ha la capacità di rivelare spazi nascosti e fornire una comprensione sfumata di luoghi familiari, sfidando così le percezioni esistenti<sup>56</sup>»,

«agisce come uno strumento per modellare l'espressione artistica, promuovere l'impegno intellettuale e strutturare l'immaginazione geografica<sup>57</sup>»

«può dare potere agli individui, consentendo loro di articolare le proprie esperienze e coltivare immaginazioni storiche<sup>58</sup>».

La fotografia, quindi, oltre a essere un oggetto materiale, possiede una capacità di agire e la sua esistenza implica degli effetti su chi viene esposto a ciò che rappresenta. Con l'avvento della digitalizzazione, la fotografia entra in una nuova era caratterizzata da un'autorialità collettiva e da dinamiche di partecipazione condivisa, sfidando le convenzioni artistiche tradizionali. Il futuro della fotografia sarà determinato dalla capacità di navigare tra queste tensioni, integrando l'innovazione tecnologica con un rinnovato senso di significato e intenzionalità artistica. Pertanto, la fotografia rimane un campo dinamico e in continua evoluzione, in cui tecnologia, società e arte si intrecciano in modi complessi e affascinanti, invitando a una costante riflessione critica

## Lo spettatore

L'esistenza di una fotografia è possibile solo quando uno sguardo ha la possibilità di osservarla. Questo concetto non riguarda semplicemente la realtà o l'impossibilità di descriverla, ma si lega più profondamente al principio di indeterminazione di Heisenberg «di non poter far altro che riprendere lo stato in cui la realtà è osservata<sup>59</sup>», suggerendo che l'atto di osservare è intrinsecamente collegato alla rappresentazione della realtà. Il dibattito su come mostrare il

---

<sup>55</sup> C. SCARLES, "Becoming tourist: renegotiating the visual in the tourist experience", *Environment and Planning D Society and Space*, vol. 27, no. 3, p. 465-488, 2009. <https://doi.org/10.1068/d1707>

<sup>56</sup> S. JOHNSEN, J. MAY, & P. CLOKE, "Imag(in)ing 'homeless places': using auto-photography to (re)examine the geographies of homelessness", *Area*, vol. 40, no. 2, p. 194-207, 2008. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4762.2008.00801.x>

<sup>57</sup> D. AGARWAL, "Conceptual photography: significance and future in indian photography", *Shodhkosh Journal of Visual and Performing Arts*, vol. 4, no. 2SE, 2023. <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v4.i2se.2023.527>

<sup>58</sup> J. ELLIS, "Researching the social worlds of autistic children: an exploration of how an understanding of autistic children's social worlds is best achieved", *Children & Society*, vol. 31, no. 1, p. 23-36, 2016. <https://doi.org/10.1111/chso.12160>

<sup>59</sup> Cfr: MARCO BERTOZZI, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio Editori, 201

reale è dunque intimamente legato all'osservazione dell'evento e alla partecipazione a esso. Tuttavia, una volta che l'evento è stato frammentato e strutturato, l'immagine fotografica non muore ma continua a interagire con lo spettatore e il suo sguardo. Il concetto di gaze (sguardo) è fondamentale nella teoria della fotografia e delle arti visive, poiché riguarda il modo in cui l'immagine fotografica interagisce con l'osservatore.

*«The painting's desire, in short, is to change places with the beholder, to transfix or paralyze the beholder, turning him into an image for the gaze of the picture in what might be called the Medusa effect<sup>60</sup>»*

Il *Medusa effect* viene utilizzato da W.J.T Mitchell, nell'analisi degli effetti che le fotografie hanno sul mondo, il riferimento è chiaramente mitologico, in quanto nella mitologia greca la Medusa era una delle Gorgoni<sup>61</sup> un mostro con serpenti al posto dei capelli, il cui sguardo poteva pietrificare chiunque la guardasse. Chiunque incrociasse il suo sguardo veniva trasformato in pietra. Una metafora perfetta per descrivere l'idea che un dipinto o un'immagine possa "pietrificare" l'osservatore. In questa ottica l'immagine sembra possedere l'osservatore, che paralizzato non può far altro che contemplare, e che quindi si trova in una condizione passiva, in quanto le immagini non sono semplicemente viste; esse "vedono" e interagiscono con chi le osserva, esercitando un'influenza che può essere tanto affascinante quanto paralizzante. Infatti, «la fotografia è attiva [...] le fotografie non si limitano a mostrarci le cose, ma le determinano. Ci coinvolgono dal punto di vista ottico, neurologico, intellettuale, emotivo, viscerale, fisico<sup>62</sup>». Ed è sempre stato così, la fotografia è il primo vero specchio collettivo «invade e condiziona i circuiti ufficiali dell'espressione e del mercato artistico [...] l'isolamento dello sguardo dall'esterno offre allo spettatore l'illusione dell'infinita dell'immagine, elimina la distanza visiva e trasferisce lo sguardo all'interno della veduta, in uno spazio tridimensionale ed avvolgente<sup>63</sup>». Inoltre, teoricamente una fotografia non si esaurisce mai: in un dipinto non puoi trovare nulla che l'artista non abbia visto prima di te; ma in una fotografia perfetta ci saranno moltissimi dettagli praticamente infiniti. Però l'occhio

---

<sup>60</sup> MITCHELL, W.J.T. "What Do Pictures Want?" *October*, vol. 77, 1996, pp. 71-82.

<sup>61</sup> Cfr: *World History Encyclopedia* al link <https://www.worldhistory.org/trans/it/1-11854/medusa/> (consultato il 13/05/2024)

<sup>62</sup> MARVIN HEIFERMANN, *La fotografia cambia tutto. Come il mezzo fotografico cambia la nostra vista*, Contrasto, Roma, 2013

<sup>63</sup> GIOVANNI FIORENTINO, *Il Flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*, FrancoAngeli, 2014 (A proposito dello stereoscopio)

osserva, ma ogni cosa viene processata nella mente dello spettatore. Sembra utile investigare un campo un po' più lontano per comprendere quali sono gli effetti sul cervello dello spettatore. La percezione delle immagini fotografiche da parte dello spettatore è un processo complesso che coinvolge diverse aree del cervello, come esplorato da Semir Zeki nel suo libro *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*<sup>64</sup>. Zeki spiega che la visione non è un processo passivo, ma richiede un'elaborazione attiva da parte del cervello, che seleziona e interpreta le informazioni visive per ottenere conoscenza del mondo. Questo è particolarmente rilevante nella fotografia, dove gli spettatori devono decodificare una vasta gamma di segnali visivi per comprendere il contenuto e il significato delle immagini. Zeki si chiede: *Perché vediamo?* Individuando «un parallelo tra le funzioni dell'arte e le funzioni del cervello, e ci porta inevitabilmente a un'altra conclusione, ovvero che la funzione complessiva dell'arte è un'estensione della funzione del cervello.<sup>65</sup>».

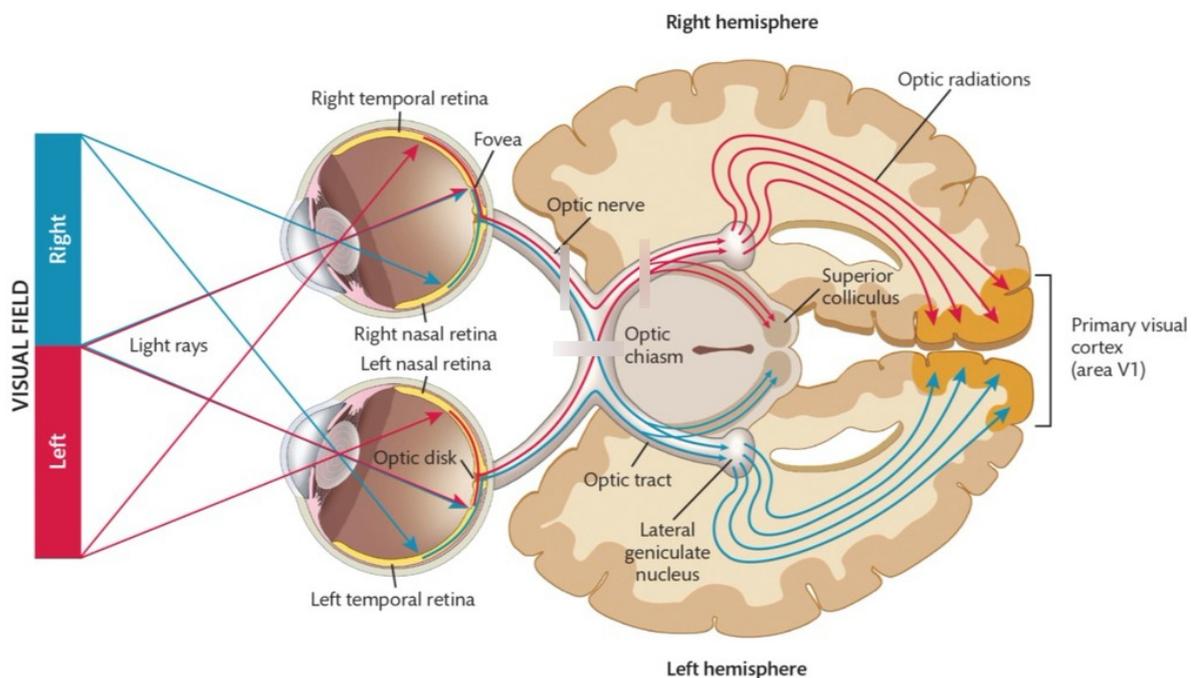


Figura 1: Corteccia visiva primaria. Fonte: <https://quizlet.com/ca/268598265/primary-visual-cortex-5th-diagram/>

Questo a contrastare completamente che il soggetto che osserva la foto sia passivo, in quanto il suo cervello risponde allo stimolo quando gli uomini osservano un oggetto colorato quello che succede nel loro cervello dipende dal fatto che l'oggetto sia del colore giusto oppure no, infatti «*If the objects are dressed in normal colours a more extensive part of the brain, including the frontal lobes, becomes active, in addition to V4. But if they are dressed in abnormal colours, as in fauvist paintings, a different set of areas (in addition to V4) become*

<sup>64</sup> Cfr: ZEKI, SEMIR, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press, 1999.

<sup>65</sup> ZEKI SEMIR, *Art and the brain* (a cura di) Journal of consciousness studies, 1999

*active*<sup>66</sup>». L'idea che lo spettatore sia passivo viene così smantellata dalle neuroscienze e lascia spazio ai dibattiti su come lo spettatore interpreta e costruisce senso di ciò che vede; infatti, grazie alla contaminazione dei saperi che negli ultimi anni ha coinvolto gli studi tradizionalmente ritenuti culturali ha ravvivato il dibattito portando inconsuete intromissioni e causato, talvolta, vivaci resistenze. L'approccio forse più noto e discusso degli ultimi anni al problema della relazione tra immagini e cervello è quello neuroestetologico<sup>67</sup>. Come si applica la neuroestetica alla fotografia? Lo studio di cui sono a conoscenza che mi sembra vicino al dibattito della tesi è presente in *Fotografia e scienze della mente. Scenari possibili* di Francesco Parisi, in cui l'autore avanza delle ipotesi rispetto alle risposte del cervello di fronte a immagini di dolore degli altri. Differenziando tra tipi di immagine. «Tra le tante risposte percettive analizzabili, l'empatia verso il dolore altrui ben si presta all'analisi neuroestetica perché è facilmente circoscrivibile funzionalmente, di conseguenza è facile dedurre dalle reazioni degli osservatori le eventuali differenze che intercorrono nella fruizione di diversi tipi di immagine<sup>68</sup>».

---

<sup>66</sup> *Ibidem*

<sup>67</sup> Si segnalano soltanto due articoli review che collezionano lo stato dell'arte della disciplina: A. Chatterjee, O. Vartanian, Neuroaesthetics, «*Trends in Cognitive Sciences*», 2014 (18), pp. 370-375; C. Di Dio, V. Gallese, Neuroaesthetics: a review, «*Current Opinion in Neurobiology*», 2009 (19), pp. 682-687

<sup>68</sup> FRANCESCO PARISI, *Fotografia e scienze della mente. Scenari possibili*, in E. Menduni, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture*, 2018

## **Gli usi della fotografia:**

Questo paragrafo riguarda il modo in cui l'uomo utilizza la fotografia, si è già osservato nei capitoli precedenti che la fotografia può essere uno strumento di espressione interiore, un luogo di dialogo con lo spettatore e quindi uno spazio di comunicazione. Il fatto che la fotografia venga utilizzata con scopi differenti suppone anche che in base alle intenzioni si possa anche incasellarla in categorie di genere. La categorizzazione dei generi fotografici rappresenta un tentativo di ordinare e comprendere la vasta gamma di espressioni visive prodotte dai fotografi. Ogni genere possiede canoni estetici e accortezze stilistiche specifiche, che variano in base ai messaggi e alle emozioni che si intendono trasmettere, a questo proposito però sembra che: «The intersection of media and genre is crucial in understanding how photographic practices evolve. Genres in photography serve as frameworks that guide both the creation and interpretation of images across different media contexts<sup>69</sup>». Tuttavia, la definizione e la separazione delle diverse fotografie in gruppi distinti può risultare complessa e soggettiva. Ad esempio, il TAU Visual (Associazione Nazionale Fotografi Professionisti) offre una prospettiva professionale sui generi fotografici, che può differire da quella presentata su piattaforme come il sito di *Adobe*<sup>70</sup> o nei manuali di teoria fotografica. Queste fonti evidenziano come i punti di vista sulla categorizzazione possano variare notevolmente. Inoltre, i fotografi operano fluidamente tra diversi generi, e quindi definizioni relative agli ambiti inevitabilmente a semplificare il risultato di una foto e questo ci mostra come «Photography genres are not static; they adapt and transform when crossing different media boundaries. This dynamic nature of genres allows for a deeper exploration of the aesthetic and discursive aspects of photographic practices<sup>71</sup>», proveremo qui di seguito a individuare delle correnti generali, ci si focalizzerà sulla fotografia documentaria e umanitaria in quanto servirà un loro generale inquadramento per l'introduzione del secondo capitolo.

## **Fotografia come documento**

Il Documentario è un termine estremamente elusivo, come si vedrà contiene al suo interno infinite diramazioni, che sarà anche complesso districare, soprattutto per le interpretazioni su cui i discorsi teorici si appoggiano. È il genere più coeso e che più soffre dell'etichetta del reale, perché da un lato viene visto in opposizione alla fotografia di finzione e/o artistica, dall'altra

---

<sup>69</sup> IVO RITZER, *Media and Genre: Dialogues in Aesthetics and Cultural Analysis*. Palgrave Macmillan, 2022, p.62

<sup>70</sup> Una software house nota soprattutto per i prodotti di grafica e video e conosciuta a livello mondiale.

<sup>71</sup> RITZER, *Media and Genre: Dialogues in Aesthetics and Cultural Analysis*, p.62

viene osservato come strumento in grado di fare esperienza e con cui catturare aspetti complessi della realtà.

«La fotografia documentaria è, ed è sempre stata, una categoria strutturalmente ambigua perché “documentario” modifica “fotografia”. Ciò suggerisce che solo alcune fotografie siano intrinsecamente documentazione, anche se, da un punto di vista tecnico, tutte le fotografie sono documenti di qualche tipo. Se solo alcune fotografie sono “documentarie”, qual è il contrario di “fotografia documentaria”? Non documentaristico? Fotografia artistica? Fotografia concettuale?<sup>72</sup>»

Come suggerisce Michelle Borge l’aggettivo documentario sembra completare e allo stesso tempo annullare il termine fotografia. Il concetto di "documentario" deriva dalla parola *documentum*, che etimologicamente significa "insegnare, dimostrare". In epoca medievale, "documento" indicava una prova incontestabile o un resoconto veritiero supportato dall'autorità della legge. La fotografia documentaria è sempre stata associata a questa cornice di veridicità, utilizzata come prova di ciò che è accaduto. E la fotografia documentaria, come genere, è sempre rimasta all’interno di questa cornice di autorità. Sembra la più ovvia delle categorie, e viene utilizzata proprio come prova di ciò che è accaduto, cosicché si rafforza il suo status di resoconto (o rappresentazione) veritiero e oggettivo. La parola documentario fu utilizzata per la prima dal critico e regista John Grierson (1898-1972) in una recensione del film *Moana* (L’ultimo Eden in italiano) di Robert Flaherty (1884-1951), una storia sulla vita polinesiana. Grierson, sotto il nome di *Moviegoer* scrisse: «*Of course, Moana, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has **documentary** value*<sup>73</sup>». Tuttavia, nel ricostruire l’origine di questa parola, Mark Perry individua un percorso che conduce allo scrittore e regista polacco Bolesław Matuszewski (1856-1943), il quale utilizza il termine “documentario” nel libro *Une nouvelle source de l’histoire*, pubblicato a Parigi il 28 marzo 1898; in cui sottolinea i vantaggi di considerare il film come manufatto storico da esporre nei musei<sup>74</sup>. Tra i caratteri distintivi che si possono individuare, lo storico della fotografia Olivier Lugon (1962) suggerisce che ci sono dei comuni denominatori in tutte le differenti definizioni che si sono date del genere documentario e riguardano i seguenti temi: «il

---

<sup>72</sup> MICHELLE BOGRE, *Documentary Photography Reconsidered. History, Theory and Practice*, Taylor & Francis Ltd, 2019, p. 16

<sup>73</sup> «Naturalmente L’ultimo Eden, essendo un resoconto visivo degli eventi della vita quotidiana di un giovane polinesiano e della sua famiglia, ha valore documentario».

<sup>74</sup> MARK PERRY, *The Etymology of the Film Word “Documentary”: A Pre-Griersonian Use in English*, 2019

desiderio di rivelare “le cose come sono”, di fornire informazioni affidabili e autentiche su di esse, evitando abbellimenti che potrebbero alterare l'integrità della realtà<sup>75</sup>».



Figura 2: William Edward Kilburn, *View of the Great Chartist Meeting on Kennington Common, 1848*

È il caso di questa fotografia (fig. 2), che diventa un documento in grado di attestare l'accaduto di un preciso momento verificatosi, in questo caso della manifestazione organizzata dai Cartisti in Inghilterra nel 1848 a confermare la categoria di fotografia entro i confini di documento inconfutabile e che sicuramente rientra in questa definizione di forma, infatti quello che notiamo è un soggetto (la massa) che dà le spalle alla macchina fotografica (come se non fosse presente), e che insieme al fotografo da un punto di vista dall'alto non fanno altro che riprendere la scena. Ovviamente il *cliché* secondo cui la telecamera non può mentire è parte di una mal riposta fiducia della veridicità della camera come agente di registrazione, di cui tra tutti i generi fotografici esistenti la fotografia documentaria soffre di questo problema in maniera esponenziale rispetto agli altri. Infatti, dobbiamo considerare questo genere ampliandone il respiro: c'è un superamento rispetto al mostrare le cose così come sono, perché

---

<sup>75</sup> OLIVIER LUGON, *Documentary Authority and Ambiguities*, (a cura di) The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art, ed. Maria Lind et al. (Berlin: Sternberg Press 2008), 29.

ciò che complica la questione è il fatto che il genere documentario è uno dei più intimi, perché riesce a creare una connessione e un legame tra chi osserva la foto e chi è il soggetto della fotografia. Questa connessione agli esordi è probabilmente combaciata con la necessità di mostrare *l'altro*, ovvero di mettere in evidenza situazioni non esperibili ai più, quasi come una forma di *awakening*. In questo caso, sono fondamentali gli scatti di Jacob Riis, per esempio, il cui libro del 1890 dal titolo: «*How the other half lives (Come vive l'altra metà)*» commenta nell'introduzione con le seguenti parole:

*«Long ago it was said that “one half of the world does not know how the other half lives.” That was true then. It did not know because it did not care. The half that was on top cared little for the struggles, and less for the fate of those who were underneath, so long as it was able to hold them there and keep its own seat. There came a time when the discomfort and crowding below were so great, and the consequent upheavals so violent, that it was no longer an easy thing to do, and then the upper half fell to inquiring what was the matter. Information on the subject has been accumulating rapidly since, and the whole world has had its hands full answering for its old ignorance<sup>76</sup>».*

**Tradotto in italiano:** *«Molto tempo fa si diceva che “metà del mondo non sa come vive l'altra metà”. Allora era vero. Non lo si sapeva perché non importava. La metà che stava in alto si preoccupava poco delle lotte e ancor meno della sorte di coloro che stavano sotto, finché riusciva a trattenerli e a mantenere il proprio posto. Arrivò un momento in cui il disagio e l'affollamento di sotto furono così grandi, e i conseguenti sconvolgimenti così violenti, che non era più una cosa facile da fare, e allora la metà superiore si mise a chiedere cosa fosse successo. Da allora le informazioni sull'argomento si sono accumulate rapidamente e il mondo intero è stato molto impegnato a rispondere della sua vecchia ignoranza<sup>77</sup>»*

Potremmo chiamare questa necessità di mostrare il diverso, di entrare in contatto con esso come sensazione che pone la base per la fotografia documentaria. Nel XIX secolo la fotografia è stata usata in questo senso anche come esplorazione di altri territori, ci furono le prime spedizioni fotografiche degli europei nelle colonie e degli americani verso luoghi sconosciuti, dove la macchina fotografica è servita come strumento di ricognizione in quanto capace di *registrare* e creare documenti dello spazio. Fotografi occidentali come Felice Beato, John Thomson, Thomas Child e William Saunders hanno, per

---

<sup>76</sup> JACOB A. RIIS, *How the other half lives, Studies among the tenements of new york*, Charles Scribner's sons, New York, 1890 (versione digitale)

<sup>77</sup> Traduzione mia

esempio, svolto un ruolo complesso nel plasmare l'immagine della Cina dal 1860 al 1900, sia esternamente che internamente, sebbene oggi classifichiamo queste fotografie come basate su un presupposto razzista, ci è utile questo approccio per mostrare come da sempre la fotografia abbia legato percezioni e territori diversi e abbia reso possibile raggiungere luoghi che prima non erano immaginabili, ma solo rappresentabili. Chiaramente con quanto è stato sostenuto fino ad ora, la fotografia non può essere una rappresentante oggettiva della realtà, ma è comunque uno strumento capace di comunicare e mostrare alcune realtà, questo anche in una chiave non solo di informare, ma in quella di *smuovere* il pubblico. Ed è forse quella che potremmo definire fotografia sociale. Questa idea della possibilità per una fotografia di smuovere le coscienze è necessariamente legata all'idea di un pubblico di cittadini:

«l'invenzione della fotografia fa riferimento alla creazione di una nuova situazione generata da processi di incontro in cui persone diverse in luoghi diversi riuscivano simultaneamente ad utilizzare scatole nere capaci di produrre immagini. [...] La fotografia (fu quindi) inventata nel momento in cui si manifestò uno spazio in cui un gran numero di persone - provenienti da vari gruppi e comunità - potevano prendere in mano una macchina e usarla per produrre immagini che sarebbero poi state libere di stare al mondo, senza tuttavia poter controllare del tutto i successivi incontri che si sarebbero verificati grazie e attorno ad esse».



Figura 3: Albert Southworth, Dagherrotipo della mano di Jonathan Walker, 1845

In questa prospettiva, la possibilità di una fotografia nel documentare sarebbe connessa alla sua possibilità di plasmare e creare un movimento nei “cittadini fotografici”, è il caso della foto del

palmo di Jonathan Walker, che nel 1845 fu condannato da un tribunale della Florida per aver tentato di favorire la fuga di alcuni schiavi verso il nord degli Stati Uniti. In seguito a un periodo di reclusione, gli fu anche sanzionata la multa di un tatuaggio sulla mano (fig. 3), decise di andare nello studio di Southworth per farsi fotografare la mano marchiata con SS - *Slave Stealer* (ladro di schiavi), ma il significato generale del tatuaggio si mutò nell'interpretazione del pubblico in *Slave Savior* (salvatore di schiavi).

### **Movimento Worker Photography:**

Negli anni 30 sulla scia della Rivoluzione russa e delle idee di avanguardia rivoluzionaria che si concentrano sull'importanza attribuita alla gente comune nacquero i movimenti europei di *worker photography*<sup>78</sup> e che insistevano sul fatto che la gente comune (i lavoratori) avrebbero dovuto rappresentarsi nelle fotografie, interpretando ciò nella cornice di possibilità di trasformare i rapporti sociali nella misura in cui le esperienze erano condivise con il resto del mondo. Queste organizzazioni, che avevano una vena internazionalista, utilizzavano la fotografia con ottimismo poiché vista come strumento di comunicazione internazionale, se non globale. Questi usi della fotografia erano intesi come documentari sociali, volti alla rappresentazione del mondo reale della gente all'interno di esso. «Il documentario sociale trattava in modo empatico la costruzione dell'idea di una sfera pubblica attraverso l'esperienza sociale<sup>79</sup>», che quindi si distanziava da quella che considerava il documentario come una prova. Come sottolinea la storica della fotografia Naomi Rosenblum (1925-2021), questo uso della fotografia era strettamente legato all'ideologia, infatti «Of greater importance, however, is the fact that the need for accurate visual documentation in support of programs for social change was a matter of ideology rather than just technology; it was not until reformers grasped the connections between poverty, living conditions, and the social behavior of the work force (and its economic consequences) that the photograph was called upon to act as a "witness" and sway public opinion<sup>80</sup>». Questo tipo di documentazione della società ha evidenziato «il crescente interesse per problemi di lavoro e di esistenza sociale da parte di artisti e intellettuali occidentali.<sup>81</sup>»

---

<sup>78</sup> Il movimento della Worker Photography, noto anche come "Fotografia Operaia", è un fenomeno storico e culturale emerso negli anni '20 e '30 del XX secolo. Questo movimento è stato caratterizzato dalla produzione di fotografie da parte di lavoratori e per i lavoratori, con l'obiettivo di documentare e denunciare le condizioni di vita e di lavoro della classe operaia. La fotografia operaia è stata strettamente legata ai movimenti sindacali e politici di sinistra, che vedevano in essa un potente strumento di propaganda e mobilitazione.

<sup>79</sup> DAVID BATE, *Il primo libro di fotografia. Nuova edizione ampliata*, Postmedia, Einaudi, Torino 2017

<sup>80</sup> ROSENBLUM NAOMI, *A World History of Photography*. Abbeville Press, 1984.

<sup>81</sup> *Ivi* p. 351

## La fotografia come denuncia sociale:

Sulla traiettoria di Naomi Rosenblum emerge che la fotografia documentaria, pur nascendo con l'idea di fotografare la realtà per mostrarla, si sia spostata in direzione di denuncia sociale. In questo senso è interessante l'utilizzo delle fotografie del Dr. Thomas John Barnardo (1845-1905), un missionario evangelico autoproclamato, aprì la sua prima casa per ragazzi indigenti a Londra nel 1871 e successivamente organizzò una rete di istituzioni caritative. Per dimostrare

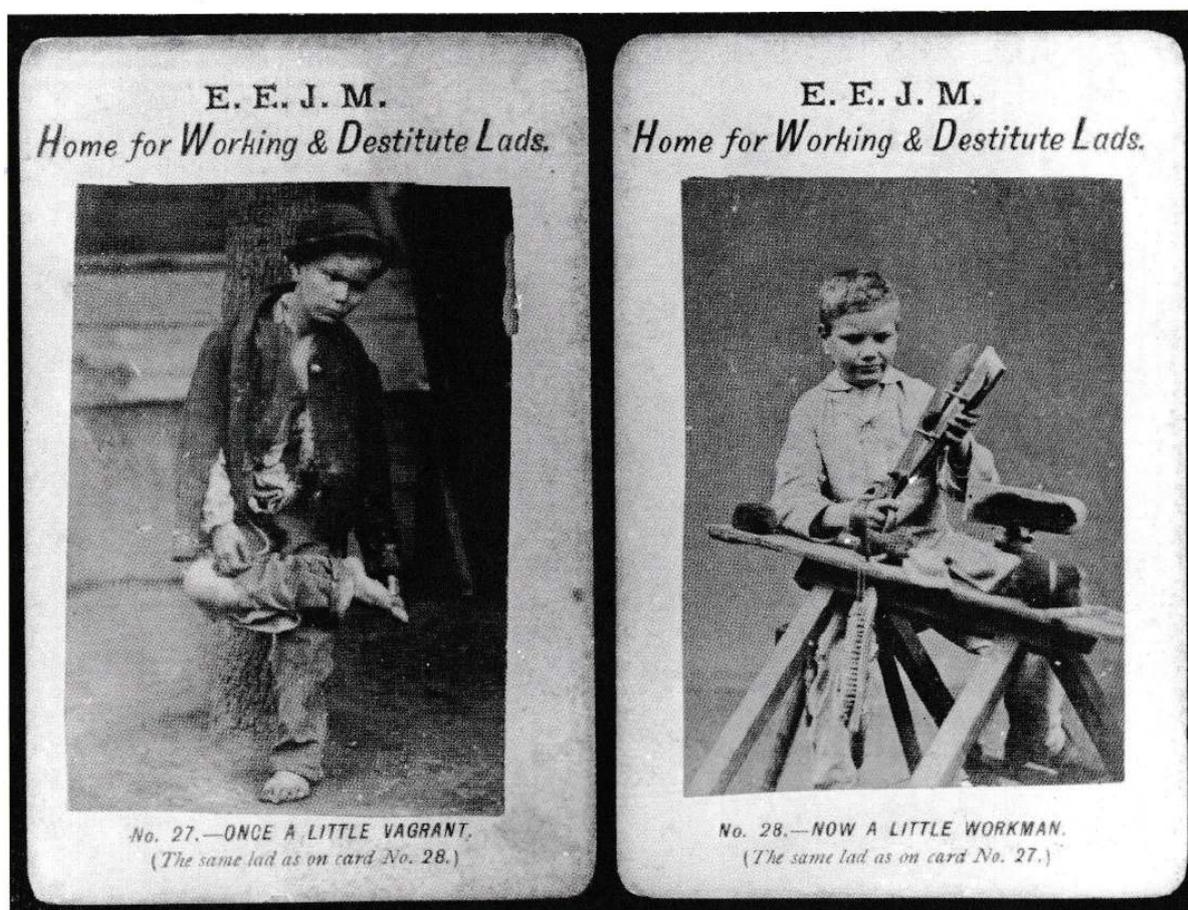


Figura 4: Fotografo anonimo, Prima e dopo di un giovane ragazzo, c. 1875, Bernardo Photographic Archive, England

l'efficacia dei suoi programmi, Barnardo istituì un dipartimento fotografico per documentare le trasformazioni “prima” e “dopo” dei ragazzi di strada in servitori obbedienti (fig. 4 ). Le stampe erano conservate come registri e vendute per raccogliere fondi. Sebbene tali opere avessero scarso valore espressivo, sollevarono questioni che continuano a essere percepite come problemi significativi nella documentazione sociale. Poiché le trasformazioni visibili nelle fotografie erano nella migliore delle ipotesi poco più che cosmetiche, frutto di un bagno e un nuovo guardaroba, e nella peggiore interamente fittizie, Barnardo fu accusato di falsificare la verità per la fotocamera. Egli rispose che stava cercando verità generiche piuttosto che individuali sulla povertà. Questa pratica solleva importanti riflessioni sul ruolo della fotografia

nella documentazione sociale e sull'etica delle rappresentazioni visive. La scelta di Barnardo di presentare trasformazioni superficiali come prove del successo delle sue istituzioni evidenzia un problema centrale nella fotografia documentaristica: la tensione tra verità soggettiva e obiettiva. Le immagini prodotte, pur mancando di autenticità, erano efficaci strumenti di persuasione e raccolta fondi, dimostrando come la fotografia possa essere utilizzata per scopi che vanno oltre la semplice rappresentazione della realtà<sup>82</sup>. Dall'altra parte del mondo da Lala Deen Dayal (1844-1905) la fotografia documentò gli sforzi di soccorso durante la carestia che colpì lo Stato di Hyderabad alla fine del XIX secolo (fig. 5 e 6). Questo periodo di grave crisi umanitaria richiese interventi significativi da parte delle autorità locali per mitigare gli effetti devastanti della carestia sulla popolazione e le fotografie furono di enorme supporto per sensibilizzare l'opinione pubblica.

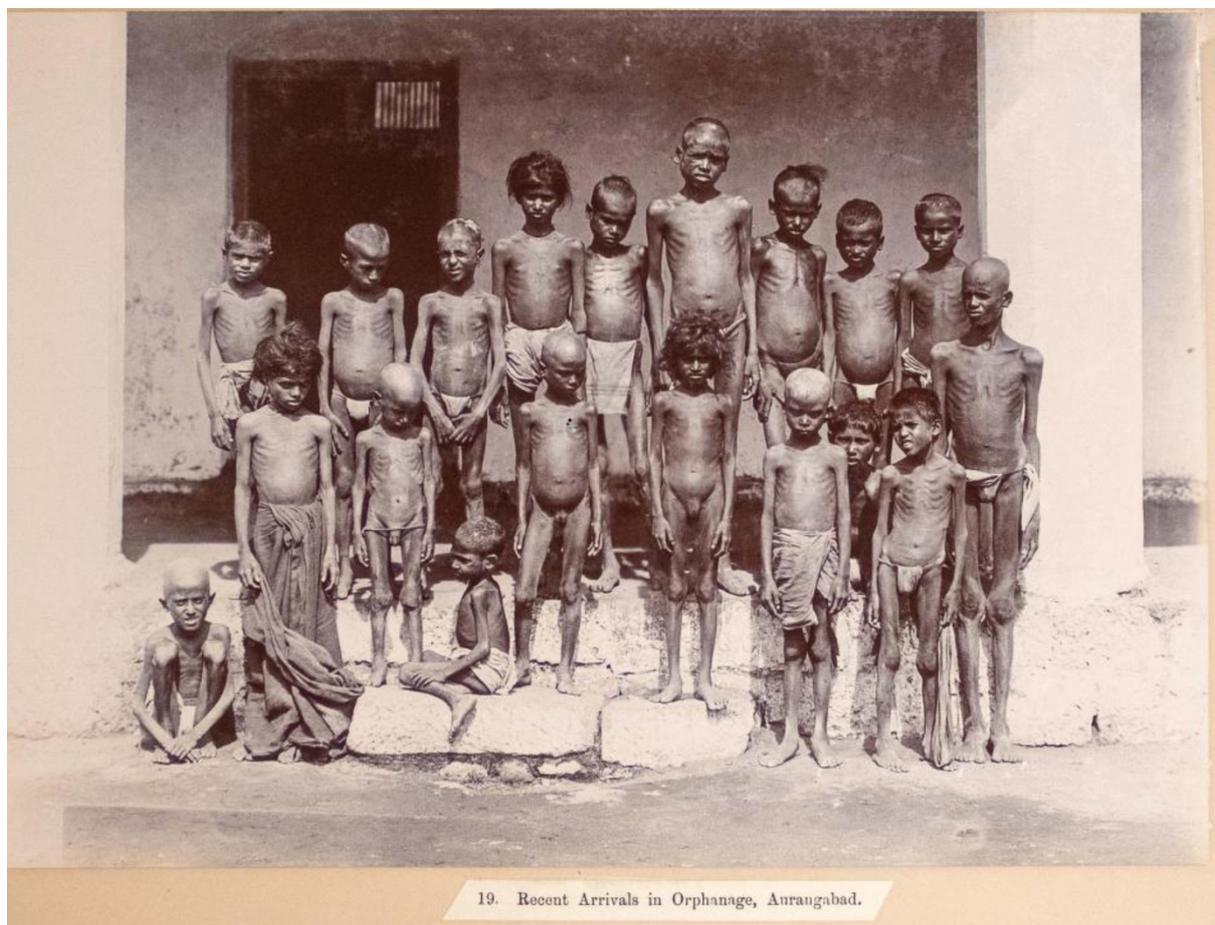


Figura 5: Raja Lala Deen Dayal. *Before and After* (from *Types of Emacipation, Aurangabad*), 1899-1900

<sup>82</sup> *cfr.*: English Heritage, BARNARDO, THOMAS JOHN (1845-1905) <https://www.english-heritage.org.uk/visit/blue-plaques/thomas-john-barnardo/>, consultato il 17/05/2024



Figura 6: Raja Lala Deen Dayal. *Before and After* (from *Types of Emacipation, Auravgabad*), 1899-1900

Tornando in America, le immagini forse più incisive e commoventi su questo tema sono quelle realizzate da Lewis Hine<sup>83</sup> intorno al 1910, nell'ambito della campagna del *National Child Labor Committee* contro l'impiego indiscriminato dei bambini nell'industria pesante. Lo stile diretto e realistico, caratteristico della documentazione sociale, cominciò a emergere intorno al 1850. Questo fenomeno fu il risultato dell'espansione delle tecniche fotografiche su carta e vetro, utilizzate per immortalare strutture storiche e moderne, come edifici, ferrovie, ponti e, talvolta, strutture sociali (vedi Capitolo 4). Commissionati prevalentemente da enti governativi, compagnie ferroviarie ed editori, i fotografi impegnati in questo tipo di lavoro mostrarono un profondo rispetto per la realtà e una grande attenzione alle proprietà espressive della luce. «Sebbene non cercassero di nascondere o mistificare i loro soggetti, essi capirono che una gestione sapiente della luce poteva aggiungere una dimensione estetica alla rappresentazione

<sup>83</sup> Cfr: Per una biografia di Lewin Hine <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/lewis-wickes-hine?all/all/all/all/0>, consultato il 23/01/24

di oggetti ed eventi. Questa combinazione di realismo e sensibilità artistica contribuì a rendere le loro immagini strumenti potenti di denuncia sociale e di riforma<sup>84</sup>».



Figura 7: Lewis Hine Noon Hour in an Indianapolis Furniture Factory. Aug. 1908. Wit. E.N. Clopper. Location: Indianapolis, Indiana.

Le immagini scattate da Lewis Hine furono strumentali nel sensibilizzare l'opinione pubblica e i legislatori sulle condizioni disumane del lavoro minorile. Le sue fotografie, spesso raffiguranti bambini impiegati in industrie pesanti, fabbriche, miniere e campi agricoli, erano potenti testimonianze visive delle realtà che molti preferivano ignorare. *Il National Child Labor Committee*<sup>85</sup> (NCLC) fu fondato nel 1904 con l'obiettivo di promuovere la fine del lavoro minorile e migliorare le condizioni di lavoro per i bambini. Hine fu assunto come fotografo nel 1908 e le sue immagini divennero uno strumento chiave per la campagna del NCLC. Le fotografie venivano spesso accompagnate da dettagliate didascalie che descrivevano le condizioni di lavoro, l'età dei bambini e le ore lavorative (fig.7). Questi materiali furono utilizzati in manifesti, articoli di giornale, opuscoli e presentazioni pubbliche, contribuendo a

<sup>84</sup> ROSENBLUM NAOMI, *A World History of Photography*. Abbeville Press, terza edizione, 1984, CAP 4

<sup>85</sup> Cfr: <https://socialwelfare.library.vcu.edu/programs/child-welfarechild-labor/national-child-labor-committee/>, consultato il 4/06/24

sensibilizzare l'opinione pubblica e a generare pressione politica per una riforma. Le fotografie di Hine sono da considerarsi un enorme contributo per questo importante cambiamento, soprattutto perché finalmente nel 1938 ci fu l'approvazione dell'atto legislativo *Fair Labor Standards Act* (FLSA), che in breve impediva ai bambini di lavorare durante le ore scolastiche e stabiliva un limite di età<sup>86</sup>. Per ampliare il discorso, riprendendo il fotografo Jacob Riis, già citato precedentemente, fu anche lui una figura fondamentale nell'utilizzo della fotografia come strumento di denuncia sociale, i suoi articoli e le sue foto dei bassifondi newyorkesi, redatti per la rivista *Scribner's Magazine* confluiranno nel libro *How the Other Half Lives*, pubblicato nel 1890 da parte della casa editrice *Charles Scribner's Sons*. Il libro, che si occupava delle condizioni di vita nei *tenements* e negli *sweatshops*<sup>87</sup> delle aree più povere della città, in cui in quanto immigrato aveva vissuto per un po', infatti Jacob August Riis era nato in Danimarca nel 1849, si era trasferito a New York nel 1870, e «durante i suoi primi anni nella città, ha dormito sul pavimento delle case alloggio della polizia di New York [...] e una volta nel profondo della disperazione ha tentato il suicidio<sup>88</sup>». Nella sua autobiografia *The Making of an American*<sup>89</sup> (1901) egli non pone affatto enfasi sulla propria attività di fotografo, preferendo definirsi un attivista e riformatore che si era dato alla fotografia soltanto come sostegno.

Molti dei movimenti e dei fotografi discussi sono riconosciuti come veri e propri “auteurs”. Come evidenziato nel capitolo sull'autore, questi individui hanno lasciato un'impronta indelebile nel mondo della fotografia. Nonostante i progressi tecnologici che hanno trasformato il mezzo fotografico, le tecniche e gli approcci sviluppati da questi pionieri continuano a essere rilevanti e influenti. Il loro lavoro non solo ha innovato il campo, ma ha anche contribuito a definire la fotografia come una potente forma di espressione artistica e un efficace strumento di documentazione e denuncia sociale. Per introdurre il capitolo successivo, che entrerà nel vivo della discussione, voglio parlare di uno dei fotografi più interessanti della nostra epoca: Sebastião Salgado (1944), riconosciuto come uno dei creatori più influenti e ha affrontato molte tematiche rilevanti del nostro tempo. Tra i suoi progetti più significativi, vorrei citare “Exodus”,

---

<sup>86</sup> Cfr: Wages and the Fair Labor Standards Act, <https://www.dol.gov/agencies/whd/flsa>, consultato il 4/06/24

<sup>87</sup> Il tenement è, com'è noto, un alloggiamento popolare urbano. Sweatshop invece è un termine intraducibile che significa letteralmente ‘negozio di sudore’ e si riferisce dunque ad una bottega o impresa di qualsiasi genere i cui impiegati siano sottopagati e sfruttati. Devo ricordare che Jacob Riis, in quanto immigrato a New York si trovò per un paio di anni a vivere in condizioni precarie e diventare testimone delle condizioni in cui vivevano questi lati della città.

<sup>88</sup> FERENC M. SZASZ, RALPH F. BOGARDUS and RALPH H. BOGARDUS, *The Camera and the American Social Conscience: The Documentary Photography of Jacob A. Riis*, *New York History*, OCTOBER 1974, Vol. 55, No. 4 (OCTOBER 1974), pp. 408-436

<sup>89</sup> Consultabile a: <https://archive.org/details/makingofamerican00riisrich>

una raccolta che esplora le migrazioni forzate e le crisi umanitarie contemporanee, di cui troverete di seguito alcuni scatti (fig. 8, 9, 10).



*Figura 8: Sebastião Salgado, Spesso l'acqua è lontana dai campi profughi, Goma, Zaire, 1994*



*Figura 9: Sebastião Salgado, Jade Maiwan, un tempo la strada principale di Kabul, Afghanistan, 1996*



*Figura 10: Sebastião Salgado, Il campo per profughi ruandesi di Benako, Tanzania, 1994*

Salgado racconta «la mia speranza è riuscire – come individui, come gruppi, come società – a fermarci per riflettere sulla condizione dell’umanità alla soglia del nuovo millennio. Oggi più che mai, sento che il genere umano è uno. Vi sono differenze di colore, di lingua, di cultura e di opportunità, ma i sentimenti e le reazioni di tutte le persone si somigliano. Noi abbiamo in mano la chiave del futuro dell’umanità, ma dobbiamo capire il presente. Queste fotografie mostrano una porzione del nostro presente. Non possiamo permetterci di guardare dall’altra parte<sup>90</sup>». Con i suoi progetti e le sue parole, Salgado richiama lo spettatore a una presa di coscienza, esortandolo a non accettare passivamente una realtà caratterizzata da discriminazioni, ma a impegnarsi attivamente per un presente migliore. Le sue immagini non sono solo rappresentazioni visive, ma potenti strumenti di denuncia e riflessione che sollecitano una risposta etica e sociale. In conclusione, la fotografia emerge come un mezzo versatile e potente, capace di esprimere l’interiorità umana, documentare realtà complesse e sensibilizzare l’opinione pubblica. I fotografi come Salgado utilizzano il loro talento non solo per catturare immagini, ma per stimolare il dialogo e promuovere il cambiamento.

Il prossimo capitolo esplorerà ulteriormente come la fotografia possa diventare uno strumento di empowerment in contesti di emergenza, offrendo alle comunità un mezzo per raccontare le proprie storie, documentare le proprie realtà e influenzare positivamente il corso degli eventi.

---

<sup>90</sup> Sebastião Salgado su: <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/notizie/2024/artemostre/sebastiao-salgado-exodus-2013umanita-in-cammino>

La capacità della fotografia di toccare le coscienze e mobilitare risorse rappresenta una delle sue più grandi potenzialità, soprattutto nelle situazioni di crisi, dove la visibilità può tradursi in azione e supporto concreto. Con l'avvento di nuove tecnologie e la crescente accessibilità degli strumenti fotografici, il potenziale della fotografia come mezzo di empowerment è più rilevante che mai, soprattutto in contesti di emergenza. Il prossimo capitolo approfondirà come la fotografia possa essere utilizzata per dare voce a chi spesso non ne ha, per documentare crisi umanitarie e per mobilitare risorse e attenzione verso situazioni di bisogno urgente. Analizzeremo come, in mano a individui e comunità, la macchina fotografica diventi un potente strumento di auto-rappresentazione e resilienza, capace di influenzare il corso degli eventi e contribuire a costruire un futuro migliore.

## Capitolo secondo: Fotografia come strumento di empowerment e cambiamento

Nel capitolo precedente, abbiamo esplorato come la fotografia possa testimoniare la realtà e fungere da catalizzatore per il cambiamento. Oggi, l'interesse si sposta sulle modalità con cui le immagini circolano e influenzano le opinioni politiche e sociali, in questo capitolo, invece, si esplorerà il potenziale della fotografia come mezzo di empowerment e strumento di cambiamento sociale. Dal 2015, l'Europa è al centro di un intenso dibattito riguardante la migrazione e l'accoglienza dei rifugiati, un fenomeno acuitizzato dalle crisi umanitarie e dai conflitti in Medio Oriente e Africa. Questo dibattito ha contribuito a una frammentazione delle definizioni e percezioni dei migranti. In questo contesto, le immagini hanno giocato un ruolo cruciale nel sensibilizzare l'opinione pubblica e influenzare le politiche. Si analizzerà, per esempio, la fotografia di Ālān Kurdî, scattata nel settembre 2015, come esempio di come una fotografia sia in grado di suscitare grande sgomento. L'obiettivo sarà quella di spostarsi verso un'altra tipologia di narrazione visiva più democratica: quella auto narrativa, in cui è l'autoespressione a tessere le fila della storia e a introdurre nuovi discorsi nel mondo. Si farà un percorso attraverso progetti partecipativi, dimostrando che attraverso il coinvolgimento diretto dei partecipanti, la fotografia diventa uno strumento per rivendicare spazi e promuovere messaggi di giustizia sociale. Si discuterà inoltre, della metodologia "Photo Voice", che utilizza la fotografia come strumento di ricerca-azione partecipata, un metodo che permette ai partecipanti di documentare e comunicare le proprie esperienze e punti di vista, promuovendo il dialogo critico e il cambiamento sociale, soprattutto tra le comunità marginalizzate.

### Il contesto

Dal 2015<sup>91</sup>, l'Europa si trova a dover affrontare la sfida di determinare quanti e quali migranti accogliere nei propri stati *welfare*<sup>92</sup>. È un dibattito che si è fatto strada nei discorsi europei e

---

<sup>91</sup> Prendo come data segno il 2015 come aumento di richieste di asilo dovute alle crisi umanitarie e alle guerre, infatti dopo il 2012, il numero di richiedenti asilo è cresciuto rapidamente. Questo aumento drammatico è stato in gran parte dovuto alla guerra civile siriana e ad altre crisi umanitarie nel Medio Oriente e in Africa. Nel 2015 e nel 2016, il numero di domande di asilo nell'UE-28 era circa il doppio di quello registrato nell'UE-15 durante il picco del 1992 (picco dovuto ai richiedenti asilo provenienti dall'ex Jugoslavia).

[https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Asylum\\_statistics/it&oldid=354233#Richiedenti\\_asilo](https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Asylum_statistics/it&oldid=354233#Richiedenti_asilo)

<sup>92</sup> Con lo stato di welfare si intende l'insieme delle politiche e dei servizi offerti dalle istituzioni pubbliche, finanziati attraverso le tasse, volti a proteggere i cittadini dalle situazioni di bisogno e dai rischi specifici. Questo concetto, noto anche come stato assistenziale o stato sociale, mira a migliorare la qualità della vita e il benessere dei cittadini, garantendo l'accesso a istruzione, cure sanitarie, assistenza sociale, previdenza pensionistica,

che ha portato a una frammentazione nella definizione dei migranti, distinguendo tra migranti economici e rifugiati. Nel contesto globale, un migrante è da considerarsi «una persona che si sposta dal proprio luogo di residenza abituale, sia all'interno di un paese che attraversando una frontiera internazionale, temporaneamente o permanentemente, volontariamente o involontariamente, e per una varietà di ragioni<sup>93</sup>», mentre si allarga per quanto riguarda il migrante economico, che si definisce come «una persona che lascia il proprio paese di origine puramente per motivi economici che non sono in alcun modo correlati alla definizione di rifugiato, al fine di cercare miglioramenti materiali nel proprio sostentamento<sup>94</sup>». I migranti rifugiati si identificano con «una persona che, a causa di un fondato timore di persecuzione per motivi di razza, religione, nazionalità, opinione politica o appartenenza a un particolare gruppo sociale, si trova al di fuori del paese di nazionalità e non può, o a causa di tale timore, non vuole avvalersi della protezione di quel paese, oppure una persona apolide che, trovandosi al di fuori del paese di residenza abituale per gli stessi motivi menzionati prima, non può, o a causa di tale timore, non vuole ritornarvi<sup>95</sup>». Il 2015 è segnato anche da una particolare fotografia, scattata il 2 settembre 2015, numerose piattaforme di social media e siti di notizie online hanno iniziato a diffondere le immagini del corpo senza vita del piccolo siriano di tre anni, Ālān Kurdî, sulla spiaggia vicino alla località turistica di Bodrum, nel sud della Turchia. Alan, insieme al fratellino di cinque anni, Galip, e alla madre, Rehen, era annegato poco dopo che la famiglia aveva cercato di attraversare il mare su un gommone inadatto, nel disperato tentativo di raggiungere l'isola greca di Kos. Le foto, scattate dalla fotoreporter<sup>96</sup> turca Nilüfer Demir dell'agenzia di notizie Doğan, mostrano il bambino disteso sulla battigia, vestito con pantaloncini blu e una maglietta rossa. La diffusione di questa fotografia nel mondo fu altissima, infatti «si stima che le immagini del corpo di Ālān Kurdî siano apparse su 20 milioni di schermi nelle 12 ore successive alla sua scoperta. Ricercatori dell'Università di Sheffield nel

---

formazione professionale, ricerca universitaria, sostegno all'occupazione e all'imprenditorialità, promozione della famiglia e altri servizi essenziali. Inoltre, il welfare assicura un livello di vita minimo, attuando i diritti di cittadinanza e promuovendo l'uguaglianza sociale. Cfr: *The Welfare State: A Very Short Introduction* di David Garland

<sup>93</sup> EMN Asylum and Migration Glossary è un dizionario online creato per rendere uniformare le definizioni legate alla comprensione e all'uniformazione delle definizioni nell'ambito semantico legato alla migrazione e all'asilo. [https://home-affairs.ec.europa.eu/networks/european-migration-network-emn/emn-asylum-and-migration-glossary/glossary/migrant\\_en](https://home-affairs.ec.europa.eu/networks/european-migration-network-emn/emn-asylum-and-migration-glossary/glossary/migrant_en), consultato il 01/06/2024

<sup>94</sup> *Ibidem* [https://home-affairs.ec.europa.eu/networks/european-migration-network-emn/emn-asylum-and-migration-glossary/glossary/economic-migrant\\_en](https://home-affairs.ec.europa.eu/networks/european-migration-network-emn/emn-asylum-and-migration-glossary/glossary/economic-migrant_en)

<sup>95</sup> [https://home-affairs.ec.europa.eu/networks/european-migration-network-emn/emn-asylum-and-migration-glossary/glossary/refugee\\_en](https://home-affairs.ec.europa.eu/networks/european-migration-network-emn/emn-asylum-and-migration-glossary/glossary/refugee_en)

<sup>96</sup> Fino a questo momento non abbiamo mai introdotto il concetto di fotoreporter, ma significa collaboratore di un giornale o di un periodico, incaricato di fornire servizi costituiti esclusivamente o principalmente da fotografie d'attualità; detto anche *fotocronista*.

Regno Unito hanno rilevato che immagini relative alla situazione sono state incluse in 53.000 tweet, sulla piattaforma di social media Twitter, ogni ora<sup>97</sup>». La ricercatrice Claire Wardle ha evidenziato come quest'immagine sia riuscita a la "crisi dei rifugiati" alla coscienza collettiva del continente europeo, anche se molti studiosi ritengono che la fotografia non abbia dato informazioni in più della tratta e delle condizioni dei migranti, la grossa differenza è stata darle il volto di un bambino, l'essere innocente per eccellenza; infatti «The photographs of Kurdi did not produce new information about the refugee crisis as such: it was well known by September 2015 that people – including children – died trying to cross the Mediterranean Sea. What made the photographs so powerful were their ability to shift the epistemic terrain of the migration discourse from numbers and statistics to an identifiable human with a face, a body, and a life story»<sup>98</sup>. Molti rifugiati vedono l'Europa come il luogo migliore per trovare sicurezza e protezione, molti di loro sono rifugiati politici in fuga da guerre e persecuzioni.

La migrazione, più che essere osservata sotto la lente di un fenomeno naturale di una comunità globale, viene considerata attraverso giudizi valoriali. Gli spostamenti sono stati un bene per milioni di persone in tutto il mondo – sia nei paesi di origine, durante il transito o nei paesi di destinazione – fornendo opportunità e arricchendo le loro vite<sup>99</sup>. Tuttavia, dopo lunghi ed esasperanti viaggi i migranti si trovano spesso a confrontarsi con la tossicità di alcune narrazioni politiche che si basano sull'odio e la divisione e che sono fortemente xenofobiche. Nel caso Europeo vedere la migrazione come un elemento positivo è complesso, aspetto che si nota nei *report* dei media (sia tradizionali che nelle nuove forme) che tendono a focalizzarsi sugli aspetti negativi promuovendo l'*hate speech*<sup>100</sup> e spesso allineandosi alle nascenti campagne di disinformazione di «*right-wing political and media actors, including the resurgence of far-right, nationalist and xenophobic ideologies*<sup>101</sup>» Inoltre, i governi, le nuove industrie e l'opinione pubblica in Europa stanno adottando un frame<sup>102</sup> preoccupante nei confronti dei richiedenti asilo, ed è un problema anche per la forte connessione tra l'agenda

---

<sup>97</sup> SNOW, TOM. "Visual Politics and the 'Refugee' Crisis: The Images of Alan Kurdi." In *Refuge in a Moving World: Tracing Refugee and Migrant Journeys across Disciplines*, edited by Elena Fiddian-Qasmiyeh, 166–76. UCL Press, 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctv13xpwtw.19>.

<sup>98</sup> HELEN BERENTS, *Apprehending the "telegenic dead": Considering images of dead children in global politics*, *International Political Sociology*, 13:2 (2019), p. 11.

<sup>99</sup> MCAULIFFE, M. AND L.A. OUCHO (EDS.), *World Migration Report 2024*, International Organization for Migration (IOM), Geneva.

<sup>100</sup> Espressione di odio diretta, sia di persona che tramite i mezzi di comunicazione, contro individui o gruppi specifici (stranieri e immigrati, donne, persone di colore, omosessuali, appartenenti a diverse fedi religiose, disabili, ecc.)

<sup>101</sup> Cfr: MCAULIFFE, M., KHADRIA, B., & BAULOZ, C., *World Migration Report 2020*. International Organization for Migration (IOM), 2019

<sup>102</sup> Cfr: MARIO BARISONE, *Comunicazione e società*, Il Mulino, 2009

politica e le percezioni dell'audience, poichè: «*media depictions affect the public perceptions of both refugees/migrants and integration and migration policies*<sup>103</sup>», come mostra la ricercatrice dell'*Institute for Media Studies (IMS)*, D'Haenens Leen in una ricerca in cui analizza il modo in cui i rifugiati, che fuggono dalla guerra civile in Siria e Iraq e Afghanistan, vengono accolti dalle popolazioni locali, analizzando le percezioni dei cittadini riguardo al reinsediamento dei rifugiati siriani in Belgio e Svezia, dimostrando che «nei paesi dell'UE28<sup>104</sup>, la maggioranza degli intervistati (58 per cento) ha una percezione negativa dell'immigrazione di persone provenienti da fuori dell'UE. Diversi studi rivelano un aumento delle attitudini negative nei confronti dei rifugiati nei paesi dell'UE<sup>105</sup>». In realtà ricerche a lungo termine e analisi sostengono che la migrazione rappresenta un fattore chiave per lo sviluppo umano, apportando benefici rilevanti ai migranti stessi, alle loro famiglie e ai paesi di origine. I lavoratori migranti spesso riescono a guadagnare all'estero salari notevolmente superiori rispetto a quelli che potrebbero ottenere svolgendo mansioni analoghe nei loro paesi di origine. Inoltre, la migrazione contribuisce al potenziamento delle competenze, elemento cruciale per i paesi di destinazione che affrontano sfide demografiche, come la diminuzione della popolazione. L'immigrazione non solo incrementa il reddito nazionale e migliora gli standard di vita medi, ma ha anche effetti positivi sul mercato del lavoro, ampliando l'offerta di manodopera in settori carenti e aiutando a risolvere le discrepanze occupazionali, «oltre a migliorare il reddito nazionale e gli standard di vita medi, l'immigrazione può avere un effetto positivo sul mercato del lavoro aumentando l'offerta di lavoro nei settori e nelle professioni che soffrono di carenze di manodopera, oltre ad aiutare a risolvere le discrepanze nel mercato del lavoro<sup>106</sup>». Sembra cruciale in questo contesto che è appena stato delineato interrogare l'impatto che le fotografie hanno avuto nel dibattito nella rappresentazione dei migranti. Cominciando a sottolineare, che purtroppo la fotografia di Ālān Kurdî del 2015 non ha ridotto il numero di guerre; infatti, «il rischio di ulteriori conflitti non è mai stato così alto negli ultimi decenni, poiché la spesa militare ha raggiunto un nuovo record di 2.240 miliardi di dollari nel 2022, riflettendo una continua riduzione della pace a livello globale, oltre a crescenti tensioni

---

<sup>103</sup> D'HAENENS, LEEN, AND WILLEM JORIS, *Images of Immigrants and Refugees in Western Europe: Media Representations, Public Opinion and Refugees' Experiences*, edited by Leen d'Haenens et al., Leuven University Press, 2019, pp. 7–18

<sup>104</sup> UE28 si riferisce ai 28 Stati membri dell'Unione Europea prima dell'uscita del Regno Unito dall'Unione Europea, noto come Brexit (nel 2020).

<sup>105</sup> D'HAENENS, *Images of Immigrants and Refugees in Western Europe*, 2019

<sup>106</sup> MCAULIFFE, M. AND L.A. OUCHO (EDS.), *World Migration Report 2024*, International Organization for Migration (IOM), Geneva.

geopolitiche<sup>107</sup>», il che non ha eliminato le derive xenofobiche dei media supportate dalla descrizione semantica “crisi dei media”.

## Le immagini della migrazione

Il contesto migratorio viene raccontato anche attraverso le immagini e come abbiamo affrontato nel primo capitolo l'utilizzo della fotografia documentaria come denuncia sociale è un ambito in cui la fotografia ha sempre dovuto confrontarsi con l'aggettivo del reale, tuttavia è più interessante oggi indagare le forme che la fotografia assume nel momento in cui comincia a circolare nel mondo; molti studi si sono chiesti come l'immagine sia capace di influenzare le opinioni in ambito politico, come quello del ricercatore Roland Bleiker, professore dell'Università di Relazioni Internazionali del Queensland, che ricostruiscono come ci sia una tendenza dei giornali a rappresentare i migranti in un *set* fotografico specifico che tende a disumanizzare i migranti «We thus argue – and demonstrate – that visual patterns have framed the refugee ‘problem’ such that it is seen not as a humanitarian disaster that requires a compassionate public response, but rather as a potential threat that sets in place mechanisms of security and border control»<sup>108</sup>, ciò che la ricerca dimostra è l'idea che l'immagine sia in grado di disumanizzare le persone rappresentate, in quanto nei giornali presi in rassegna, la scelta delle foto presenta sempre un simile *frame* visivo, per esempio, mappando in quante fotografie fossero presenti individui singoli e in quante invece ci fossero gruppi di individui indistinti, dimostrando che la scelta delle fotografie ricadeva sempre su larghi gruppi di persone, piuttosto che su una singola persona, che secondo lo studio è in grado di suscitare un sentimento più forte. Tuttavia, ci sono anche studi curiosi che indagano la capacità delle immagini di creare delle risposte, chiedendosi come la fotografia sia agita e soggetta all'interpretazione dell'uomo, che però come ricorda Sontag, evidenziando come poco importi se la fotografia sia un prodotto ingenuo o l'opera di un esperto «una fotografia assume significati e determina reazioni che dipendono dal modo, corretto o meno, in cui viene identificata; vale a dire, dalle parole. In genere, se c'è una certa distanza dal soggetto rappresentato, ciò che una fotografia “dice” può essere letto in vari modi. E alla fine si legge quello che la fotografia *dovrebbe* dire<sup>109</sup>». La percezione delle audience si lega quindi a come viene incorniciata una fotografia, non tanto a

---

<sup>107</sup> *Ibidem*

<sup>108</sup> ROLAND BLEIKER et al, *The visual dehumanisation of refugees*, Australian Journal of Political Science Vol. 48, No. 4, pp 398–416, 2013 Australian Political Studies Association <http://dx.doi.org/10.1080/10361146.2013.840769>

<sup>109</sup> SUSAN SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Trad. di Paolo Dilonardo, Milano: Mondadori, 2003, p. 22.

quanto elementi formali e compositivi presenta, utile in questo sono le parole della Sontag sulla mostra *Here is New York*, tenutasi durante l'autunno del 2001 a New York sull'attacco dell'11 settembre «quella mostra non aveva, infatti, alcun bisogno di didascalie. Comprendeva fin troppo bene, semmai, quel che vedeva, edificio dopo edificio, strada dopo strada, gli incendi, i detriti, la paura, la stanchezza, il dolore. Ma naturalmente un giorno le didascalie saranno necessarie. E fraintendimenti, ricordi distorti, nuovi usi ideologici di quelle immagini segneranno una differenza». Un caso interessante, e molto analizzato da diverse prospettive è la già nominata fotografia di Ālān Kurdî, che se osservata dal punto di vista occidentale è riuscita a scatenare moltissime reazioni, dalla rivisitazione delle politiche di asilo, alla raccolta fondi senza però riuscire ad avere un impatto duraturo nelle posizioni prese durante la circolazione della fotografia<sup>110</sup>; mentre in Medio Oriente, grazie all'ambiente di Twitter<sup>111</sup> ci si è imbattuti in riadattamenti della fotografia (fig. 11) del bambino in braccio al politico e militare iracheno Saddam Hussein (1937-2006), forse a significare che il bambino ora giace in “paradiso” con lui, oppure nelle vesti del salvatore e a completare il significato la didascalia in arabo (se io fossi ancora vivo questo non ti sarebbe mai capitato), generando una collisione e una risposta completamente diversa rispetto a quella Occidentale.<sup>112</sup> Inoltre, «the case of Alan Kurdi shows that the connection between images, emotions, and foreign policies is neither straightforward nor permanent. ‘Kurdi’ illustrates that an image constituted through an emotional register – of sympathy, pity, and compassion – can be connected to markedly different policies<sup>113</sup>».

Roland Barthes ha argomentato infatti che le immagini sono polisemiche e aperte a diverse interpretazioni<sup>114</sup>. E quindi ci sarebbe una differenza tra il messaggio denotativo e quello connotativo (CAP 1) che una società utilizza nella lettura. A questo proposito «for an image to become socially significant some interpretation needs to be established, the image needs to be ‘anchored’, and the most prominent form of anchoring for Barthes was that of the linguistic

---

<sup>110</sup>Dati Eurostat cfr: <https://www.euronews.com/2020/09/02/alan-kurdi-five-years-on-from-boy-s-tragic-death-refugee-and-migrant-children-worse-off>

<sup>111</sup> Twitter è una piattaforma online che offre servizi gratuiti di social networking e microblogging. Gli utenti registrati possono inviare messaggi di testo fino a 140 caratteri, estesi a 280 caratteri dal 2017. Il nome della piattaforma deriva dal verbo inglese “to tweet”, che significa “cinguettare”.

<sup>112</sup> Cfr: International Journalism Festival, Perugia Italy, 2016 (YouTube) [https://www.youtube.com/watch?v=EZGm4aFDmAc&ab\\_channel=InternationalJournalismFestival](https://www.youtube.com/watch?v=EZGm4aFDmAc&ab_channel=InternationalJournalismFestival)

<sup>113</sup> REBECCA ADLER-NISSEN, KATRINE EMILIE ANDERSEN AND LENE HANSEN, *Images, emotions, and international politics: the death of Alan Kurdi*, Review of International Studies (2020), 46: 1, 75–95 doi:10.1017/S0260210519000317

<sup>114</sup> ROLAND BARTHES, *Image, Music, Text*, Glasgow: Fontana, 1977, p. 39

message<sup>115</sup>». Quindi la fotografia non possiede un significato universale, dipende sicuramente anche dal suo accompagnamento didascalico, che potrebbe definire anche apparato ideologico; infatti, la fotografia in sé è da intendere come un apparato di potere che non può essere ridotto a nessuna delle sue componenti essenziali: alla camera, al fotografo, all'ambiente fotografato, all'oggetto, alla persona e nemmeno allo spettatore, ma come un evento in cui sono visibili i rapporti che hanno scatenato l'evento:



Figura 11: Autore anonimo, riadattamenti della fotografia di Alan Kurdi, 2015

“Photography” is a term that designates an ensemble of diverse actions that contain the production, distribution, exchange, and consumption of the photographic image. Each of these actions involved in the photographic event makes use of a direct and an indirect force - taking someone’s portrait, for example, or looking at someone’s portrait. [...] As long as photographs exist, I will contend, we can see in them and through them the way in which such a contract also enables the injured parties to present their grievances, in person or through others, now or in the future.<sup>116</sup>

Questo induce a riflettere sull'importanza di scattare una fotografia perché lo spazio della fotografia permette di agire nello spazio pubblico in cui la voce si fa presente. Ecco perché raccontarsi e raccontare gli eventi diventa importante, perché «un evento diventa reale - agli occhi di chi è altrove e lo segue in quanto «notizia» - perché viene fotografato. [...] La memoria

<sup>115</sup> TICKTIN, ‘A world without innocence’; Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*

<sup>116</sup> ARIELLA AZOULAY, *The civil contract of photography*,

ricorre al fermo-immagine; la sua unità di base è l'immagine singola. In un'epoca di sovraccarico di informazioni, le fotografie forniscono un modo rapido per apprendere e una forma compatta per memorizzare. Una fotografia è simile a una citazione, a una massima o a un proverbio. Ognuno di noi ne immagazzina centinaia nella propria mente, e può ricordarle all'istante<sup>117</sup>». La fotografia così diventa un territorio importantissimo per la coscientizzazione<sup>118</sup>, un termine che possiamo rintracciare nel pensiero di Paulo Friere (1921-1997) e che intende con questo termine la possibilità di creare le condizioni dell'inserimento dell'individuo nel processo storico come soggetto consapevole della sua condizione.

Chi è più preparato degli oppressi, a capire il significato terribile di una società che opprime? Chi può sentire, più di loro, gli effetti dell'oppressione? Chi, più di loro, può capire la necessità della liberazione? Liberazione a cui non arriveranno per caso, ma attraverso la prassi della loro ricerca, conoscendo e riconoscendo la necessità di lottare per ottenerla. Lotta che, in forza dell'obiettivo che gli oppressi le daranno, sarà un atto di amore, con cui di opporranno al disamore contenuto nella violenza degli oppressori<sup>119</sup>

La fotografia parla della condizione dell'uomo e nel decentramento che Mitchell fa nell'indagine della fotografia in cui sposta la domanda dal "cosa vogliono le fotografie" verso il desiderio che nascondono nella loro manchevolezza, individua così un modello del subalterno da interrogare, o meglio far parlare, infatti: «If the power of images is like the power of the weak, that may be why their desire is correspondingly strong, to make-up for their actual impotence. We as critics may want pictures to be stronger than they actually are in order to give ourselves a sense of power in opposing, exposing, or praising them», così le immagini e gli uomini sono oppressi che cercano un modo per liberarsi.

Questo contesto di oppressione, di spostamento delle persone e di mancanza di diritti che le vede etichettate come una parola che si estende dal semplice modello di descrizione del loro spostamento e del perché, rifugiato è la storia di una ribellione «*la storia della nostra lotta è*

---

<sup>117</sup> SUSAN SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Trad. di Paolo Dilonardo, Milano: Mondadori, 2003, p. 22.

<sup>118</sup> L'obiettivo finale del metodo è la coscientizzazione, che Paulo Freire individua in tre livelli:

- a. Livello 1: coscienza magica; le persone in questo caso sono intrappolate in assunzioni di inferiorità che vengono accettate passivamente;
- b. Livello 2: coscienza ingenua; per cui la situazione sociale viene percepita come corrotta; le persone in questo caso invece di analizzare i fondamenti delle questioni sociali mettono in atto un comportamento di violenza orizzontale;
- c. Livello 3: coscienza critica; l'individuo è cosciente che le proprie assunzioni determinano le interpretazioni della realtà e prende coscienza della responsabilità delle proprie azioni.

<sup>119</sup> PAULO FREIRE, *La pedagogia degli oppressi*. Trad. di Linda Bimbi, Torino: EGA-Edizioni Gruppo Abele, 2022, p. 34.

*finalmente nota. Abbiamo perso la nostra casa, che rappresenta la familiarità della vita quotidiana. Abbiamo perso la nostra occupazione, che rappresenta la fiducia di poter essere di qualche utilità in questo mondo. Abbiamo perso la nostra lingua, che rappresenta la spontaneità delle reazioni, la semplicità dei gesti, l'espressione schietta dei sentimenti*<sup>120</sup>». Hannah Arendt (1906-1975) storica e filosofa, racconta della condizione del rifugiato che perde la patria e lo status giuridico, una mancanza che si traduce nell'impossibilità di appartenenza alla comunità politica, che significa perdere di fatto qualsiasi diritto alla vita. Le conseguenze di questa negazione sono la *perdita della pertinenza*<sup>121</sup> e della realtà del discorso (il *logos*) che significa perdere l'attributo che permette ai membri di entrare in una comunità ed esprimere sé stessi, un esito inquietante in cui l'uomo persi i suoi diritti civili diventa un «uomo generico, senza professione, senza cittadinanza, senza un'opinione [...] spogliata di ogni significato perché priva dell'espressione e dell'azione di un mondo comune<sup>122</sup>». Nel discorso portato avanti fino ad ora, in cui si è evidenziata la capacità della fotografia di essere un incontro civile tra le persone ne emerge anche l'instimabile forza nel poter introdurre nuovi discorsi politici, e dare espressione alle voci, rendere gli uomini nuovamente cittadini, soprattutto nella produzione infatti «le fotografie testimoniano l'esercizio di una scelta umana in una determinata situazione<sup>123</sup>». Una fotografia non celebra né l'evento in sé, né la facoltà del vedere in sé. La fotografia è già un messaggio sull'evento che registra. L'urgenza di questo messaggio non dipende interamente dall'urgenza dell'evento, ma non può nemmeno essere interamente indipendente da esso. Nella sua forma più semplice, il messaggio decodificato significa: ho deciso che vedere questo merita di essere registrato. È in questo contesto che la Arendt individua «il diritto ad avere diritti, inteso come possibilità di vivere in una struttura (*framework*) in cui si è giudicati per le proprie azioni e opinioni<sup>124</sup>». Ansel Adams disse che «quando scatti una fotografia non usi solo la macchina fotografica. In quel momento stai mettendo all'opera tutte le immagini che hai visto, i libri che hai letto, la musica che hai sentito e le persone che hai amato». Fotografare è una proiezione dell'uomo e delle sue esperienze che si manifestano al di fuori per entrare nello spazio interpretativo degli altri e aprire nuove porte e dialoghi, diventando un modo per esprimersi e raccontarsi, visualizzandosi fuori da sé stessi.

---

<sup>120</sup> HANNAH ARENDT, *Noi rifugiati*, (a cura di Sante Maletta) *Asterios* volantini militanti n. 40, 2020

<sup>121</sup> HANNAH ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1951

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 45

<sup>123</sup> JOHN BERGER. *Understanding a Photograph*. Ed. Geoff Dyer. New York: Aperture, 2013, p. 90

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 42

## Fotografia come mezzo auto narrativo e di empowerment

La fotografia artistica è considerata un mezzo di auto-espressione<sup>125</sup>, lo sviluppo dell'identità personale e la scoperta di sé, soprattutto attraverso la scelta dei codici che si sono affrontati nel primo capitolo. La fotografia diventa così una specie di estensione di sé, in grado di raccontare del mondo interiore del fotografo. Tutte le arti in generale sono capaci di generare autoconsapevolezza<sup>126</sup>, ma si possono notare limiti delle forme convenzionali di auto-espressione nel catturare e articolare la complessità dell'esperienza umana. Il linguaggio, sia verbale che scritto, spesso non riesce a trasmettere le complessità delle emozioni e delle narrazioni personali<sup>127</sup>. La fotografia artistica, invece, si presenta come un mezzo dinamico che permette agli individui di esprimere visualmente le proprie emozioni e idee, sfruttando il potere trasformativo delle immagini per comunicare in modo profondo. Nell'odierna società, l'esplorazione dell'identità personale e la scoperta di sé sono elementi cruciali. La pressione a conformarsi alle norme sociali può nascondere la vera essenza di una persona, portando a una disconnessione tra le esperienze interiori e la presentazione esteriore. Attraverso la fotografia artistica, le persone hanno l'opportunità unica di esplorare in profondità la propria essenza, investigare la propria identità e scoprire il proprio sé attraverso la narrazione visiva, infatti: «Engaging in the creation and curation of images, artists undertake a voyage of self-discovery, addressing their anxieties, wants, and vulnerabilities. The camera serves as an extension of oneself, capturing not just the external environment but also the inner realm of ideas and emotions<sup>128</sup>». Questa constatazione permette di utilizzare il documento fotografico come un elemento che aiuta soprattutto i soggetti fragili, in contesti in cui raccontarsi e (ri)scoprirsi è ancora più complesso, permettendogli avviare un vero e proprio processo di empowerment, ovvero un processo «attraverso il quale persone, organizzazioni e comunità acquisiscono padronanza delle loro problematiche<sup>129</sup>». Sviluppando percezioni del controllo personale, un approccio proattivo alla vita e una comprensione critica dell'ambiente sociopolitico. Nascono

---

<sup>125</sup> L'autoespressione è il modo in cui l'uomo cerca di trasmettere attraverso le proprie azioni il concetto che si ha di sé.

<sup>126</sup> L'**autoconsapevolezza** è l'esperienza della propria personalità o individualità. Essa è il modo in cui un individuo conosce e comprende consapevolmente il proprio carattere, sentimenti, motivazioni, desideri.

<sup>127</sup> International Journal of Art & Design (IJAD), Volume 8 (1) SI-2, *Exploration of Fine Art Photography as a Medium for Self-Expression*, March/2024, Pg. 96-106

<sup>128</sup> *Ibidem*

<sup>129</sup> Rappaport definisce l'empowerment come un processo che consente agli individui di ottenere padronanza sugli eventi e gli esiti significativi nelle loro vite. Questa teoria enfatizza l'importanza di aumentare il controllo personale e collettivo attraverso l'accesso alle risorse, la partecipazione attiva e il supporto sociale.

Cfr: RAPPAPORT, J. *Terms of empowerment/exemplars of prevention: Toward a theory for community psychology*, American Journal of Community Psychology, 15(2), 121-148. doi:10.1007/BF00919275

così moltissimi progetti, anche in campi molto eterogenei fra di loro, che sfruttano il mezzo fotografico per creare empowerment e generare consapevolezza in diversi contesti. Si può identificare il seme che ha fatto nascere moltissimi di questi percorsi agli anni Settanta, strettamente legati ai movimenti femministi che sentivano l'esigenza di sviluppare pratiche di autogestione e di azione dal basso<sup>130</sup>. Queste pratiche hanno portato a una rinnovata attenzione verso metodologie partecipative e la dimensione culturale della partecipazione. Il concetto di "coscienza di luogo" è emerso come fondamentale per la formazione di una cittadinanza attiva, focalizzata sulla cura del bene comune e degli usi civici, nonché sulla costruzione e manutenzione di reti e spazi pubblici<sup>131</sup>. Era evidente che la spinta di questi processi partecipativi richiamava altre forme di stare insieme, di coltivare i campi e la società. Creando anche nel mondo dell'arte sempre più progetti collaborativi e soprattutto servendosi dell'arte come una forma in grado di aiutare i soggetti ad esprimersi e a comprendersi. Dando spazio anche il concetto di empowerment, inteso come un processo che si nutre della partecipazione attiva, dell'autogestione, della cura del bene comune e della coscienza di luogo. Questi movimenti, inizialmente stimolati dai movimenti femministi e dai diritti civili, hanno dimostrato che quando le persone si sentono connesse ai loro ambienti e partecipano attivamente alla loro gestione, sviluppano un senso di potere e controllo che è essenziale per il cambiamento sociale e personale. Come sottolinea Paulo Freire, «la liberazione è un prassi: l'azione e la riflessione degli uomini sul mondo per trasformarlo<sup>132</sup>». Inoltre, «la teoria femminista emerge dalla coscienza di luogo e dalla partecipazione attiva, promuovendo un cambiamento sociale attraverso il coinvolgimento delle donne nelle comunità<sup>133</sup>». Infine, Murray Bookchin afferma che «la spinta verso l'autogestione e la creazione di comunità è fondamentale per una società liberata dalle gerarchie<sup>134</sup>».

Sono così nati moltissimi progetti, che si sono adattati anche alle nuove forme tecnologiche, di cui qui non potremo dibattere in maniera approfondita, ma i progetti che si osserveranno

---

<sup>130</sup> Cfr: MURRAY BOOKCHIN, *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy*. Palo Alto: Cheshire Books, 1982

<sup>131</sup> Cfr: ROBERT D PUTNAM, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster, 2000.

<sup>132</sup> PAULO FREIRE, *La pedagogia degli oppressi*. Trad. di Linda Bimbi, Torino: EGA-Edizioni Gruppo Abele, 2022, p. 79

<sup>133</sup> BELL HOOKS, *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press, 1984, p. 39

<sup>134</sup> MURRAY BOOKCHIN, *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy*. Palo Alto: Cheshire Books, 1982, p. 66

riguardano principalmente l'utilizzo della macchina fotografica come strumento in grado di creare empowerment.

È il caso per esempio di *Inside out*, un lanciato dall'artista francese JR nel 2011, l'idea del progetto è quella di "cambiare il mondo attraverso l'arte". Incoraggiando le persone di tutto il mondo a utilizzare la fotografia per esprimere messaggi personali e collettivi, trasformando gli spazi pubblici in gallerie d'arte temporanee.

### **Inside-out: il ritratto espanso come arte partecipativa e narrazione urbana**

Il lavoro di JR, che egli stesso descrive come "arte partecipativa" e "arte pervasiva," si espande rapidamente in tutto il mondo quando cittadini comuni cominciano a occupare più spazio fisico di quanto abitualmente permesso o previsto. In ogni suo progetto, JR dedica mesi a familiarizzare con la comunità locale, collaborando con gli abitanti non solo per incollare i loro ritratti in formato gigante, ma anche per scegliere insieme i luoghi in cui posizionarli permettendo «the contact with every day public space, a contact with a specific site that provides the context for the work to exist and gives it meaning<sup>135</sup>». Con il tempo, le fotografie si deteriorano e scompaiono, lasciando come unica testimonianza della loro esistenza la documentazione visiva, che diventa essa stessa parte dell'opera. Sebbene il lavoro di JR abbia origine dai movimenti di street art<sup>136</sup>, esso si colloca anche nella tradizione delle opere d'arte politicamente impegnate, come gli Happenings<sup>137</sup>, che condividono l'elemento dell'effimero e partecipativo. Questo progetto cammina su una linea sottile tra estetica e politica e in effetti, la nozione di "cambiamento" politico e come opera in progetti che coinvolgono l'arte come azione sociale è di particolare importanza nel valutare questo tipo di lavoro. Bishop afferma che «queste pratiche sono meno interessate a un'estetica relazionale che ai premi creativi dell'attività collaborativa - sia nella forma di lavorare con comunità preesistenti o di stabilire la propria rete interdisciplinare.»<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> BERTIE FERDMAN, "Urban Dramaturgy: The Global Art Project of JR." *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 34, no. 3, 2012, pp. 12–26. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/26206428>.

<sup>136</sup> Complesso di pratiche ed esperienze di espressione e comunicazione artistico-visuali che intervengono nella dimensione stradale e pubblica dello spazio urbano, originariamente provviste di una fisionomia alternativa, spontanea, effimera e giuridicamente illegale salvo poi essere, in una fase posteriore, parzialmente sanzionate e fatte proprie dalla cultura popolare di massa, dal mercato e dalle istituzioni, prospettiva che contribuisce a rendere molto problematica a oggi una puntuale individuazione del campo, che rimane estremamente liquido e aperto a molteplici visioni. Cfr: <https://www.treccani.it/enciclopedia/street-art/>

<sup>137</sup> Forma d'arte nata negli Stati Uniti alla fine degli anni '50 del Novecento e diffusasi in Europa subito dopo; si basa sulla spontaneità e sull'improvvisazione dell'azione (teatrale, pittorica, musicale) che si svolge in luoghi non convenzionali, spesso con interventi diretti sui materiali e sugli oggetti, alla presenza di un pubblico che viene coinvolto a partecipare all'evento artistico Cfr: <https://www.treccani.it/vocabolario/happening/>

<sup>138</sup> CLAIRE BISHOP, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, *Artforum* 44, 2006

Il Progetto Inside Out è diventato un fenomeno globale capace di diffondersi in luoghi molti diversi tra di loro (fig.).



Figura 12: Mappatura della diffusione del progetto Inside Out, fonte: sito web Inside Out

Per comprendere l'impatto sulla comunità in generale, è utile partire dal caso Artocracy (Artocratie en Tunisie), una delle prime installazioni<sup>139</sup> realizzate in Tunisia, due mesi dopo l'inizio della manifestazione della Primavera Araba<sup>140</sup> (fig. 13, 14). Nell'intervista, un ragazzo che ha partecipato al progetto racconta della confusione e dello scetticismo che provava all'inizio del progetto: «At first I didn't understand what you were doing, pasting portraits everywhere» poi prosegue «hundreds, thousands of people that are not famous. They are not stars; they are not journalists. They are people like us. It's not the same faces, but it's the same people<sup>141</sup>». Questi ritratti erano in complete opposizione a quelli di Ben Ali, che fino a quel momento dominava gli spazi pubblici in modo esclusivo, era ovunque; infatti: «Post-revolution Tunisia is the first action of the Inside Out Project. Six native photographers traveled the country capturing portraits illustrating the rich diversity of Tunisian society. For fifty years, the only portraits displayed in Tunisian streets were of autocratic rulers. Artocracy represents Tunisians regaining control of their destiny, their voice, and the right of their image<sup>142</sup>». Il

<sup>139</sup> Uso la parola installazioni e non fotografia perché si tratta coinvolge la creazione di uno spazio o una disposizione di oggetti in uno spazio specifico, progettata per trasformare la percezione dello spettatore e interagire con l'ambiente circostante. In questo senso, la fotografia che è l'oggetto dell'analisi diventa – cambiando il suo formato – un'installazione che interagisce nello spazio pubblico. Ma come si è evidenziato all'inizio del capitolo riguarda anche altre forme, per esempio gli happenings, rendendo questo progetto estremamente ibrido.

<sup>140</sup> Espressione generica con la quale si fa riferimento alle rivoluzioni e all'ondata di proteste che hanno attraversato i regimi arabi nel corso del 2011

<sup>141</sup> Inside Out Project | Episode 1 - Artocracy in Tunisia  
[https://www.youtube.com/watch?v=LRFi5UPZOU&ab\\_channel=JR](https://www.youtube.com/watch?v=LRFi5UPZOU&ab_channel=JR)

<sup>142</sup> <https://www.jr-art.net/projects/inside-out-artocratie-en-tunisie>

progetto Inside Out ha offerto ai tunisini la possibilità di utilizzare la fotografia per reclamare gli spazi una volta occupati dal regime autocratico.



*Figura 13: Progetto Inside Out, La vecchia casa del partito di Ben Ali, 2011, JR*



*Figura 14: Progetto Inside Out, Tunisia, 2011, JR*

In questa parte del progetto, le fotografie venivano scattate da fotografi professionisti, ma Inside Out ha subito una significativa evoluzione, permettendo agli individui di scattare le proprie fotografie e partecipare attivamente. Questo cambiamento è diventato evidente con

l'introduzione dei PhotoBooth<sup>143</sup>, dove le persone potevano immediatamente incollare le loro immagini in spazi pubblici. Un esempio notevole di questa trasformazione è avvenuto nel 2013 a Times Square, dove centinaia di persone si sono messe in fila per ore per scattare ritratti e vedere le loro foto incollate sul posto, rendendo chiaro che l'atto di incollare le immagini in pubblico era cruciale per l'esperienza complessiva e per il messaggio del progetto. Dal suo lancio nel 2011, Inside Out ha permesso a oltre mezzo milione di persone in più di 150 paesi di partecipare, utilizzando la fotografia per fare dichiarazioni visive su temi importanti come la diversità, i diritti umani e la giustizia sociale. Questo approccio ha trasformato spazi pubblici e promosso un senso di comunità e di empowerment culturale.<sup>144</sup> Questo perché «The use of digital reproduction in performance, as it is used in Inside Out, theatricalizes city space with alarming and immediate presence, precisely because this mode of technology enables participants to communicate as well as produce (upload and paste), seeking to create a more democratic spreading of communicative power [...] With Inside Out, the act of pasting, the performative gestus or utterance, alters the agency/subject dynamic. It substitutes the culture industry for cultural empowerment<sup>145</sup>», permettendo di riprendere degli spazi e di modificare i propri ambienti attraverso l'uso della fotografia vedendo i luoghi sotto una luce completamente diversa.

## La ricerca sociale: Photo Voice

Un altro campo, non strettamente artistico che utilizza la fotografia come strumento di empowerment è *Photo Voice*, una metodologia di ricerca-azione partecipata che coinvolge diversi attori nella valutazione dei bisogni, nel dialogo critico e nell'azione sociale. Si tratta di progetti le cui potenzialità risiedono nella loro capacità di adattarsi alle diverse problematiche a livello sociale.

*Photovoice* è un termine composto da due parti. «Photo» (fotografia) e «voice» (comunicare, dar voce - *Voicing Our Individual and Collective Experience*) suggeriscono alcuni terreni fertili per l'utilizzo di questo approccio: ambiti in cui i motivi del suo utilizzo («perché») sono strettamente legati alle persone coinvolte nel processo (chi) e alle modalità con cui realizzarlo (come). Il photovoice è nato con l'intenzione di sollecitare gruppi spesso esclusi dai processi

---

<sup>143</sup> Sito web: InsideOut <https://www.insideoutproject.net/en/photobooth>

<sup>144</sup> What matters is what you do with the image: JR's Inside Out – Photography as a Social Practice. <https://www.asocialpractice.com/inside-out/>

<sup>145</sup> BERTIE FERDMAN, "Urban Dramaturgy: The Global Art Project of JR." PAJ: A Journal of Performance and Art, vol. 34, no. 3, 2012, pp. 12–26. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/26206428>.

decisionali a utilizzare in prima persona le fotografie per narrare luoghi, eventi, relazioni che ritengono importanti, rendendo visibile il proprio punto di vista e udibile la propria voce.

**Wang e Burris**<sup>146</sup>, hanno inserito la fotografia nell'ambito della ricerca sociale individuando tre ragioni principali per ricorrere al photovoice:

- a. per dar modo alle persone di documentare e mettere in evidenza le risorse e le criticità del contesto in cui vivono;
- b. per promuovere dialogo critico attraverso l'osservazione e la discussione di fotografie in gruppi di diverse dimensioni, e per condividere conoscenze riguardo alle tematiche che caratterizzano le comunità;
- c. per comunicare con i decisori politici e con chi sia in grado di realizzare cambiamenti.

Alcuni dei punti di forza di questa metodologia sono il processo di partecipazione attivo dei partecipanti e la promozione di un cambiamento a livello sociale.

Vengono descritte inoltre, quattro diverse modalità di partecipazione<sup>147</sup>:

- 1) **Contrattuale**: Gli individui decidono di partecipare a una ricerca come soggetti di studio.
- 2) **Consultiva**: Gli individui vengono intervistati per raccogliere pareri prima di attuare interventi.
- 3) **Collaborativa**: I ricercatori e la comunità locale lavorano insieme su progetti avviati e gestiti dai ricercatori.
- 4) **Collegiale**: I ricercatori e la comunità locale collaborano come partner, con competenze diverse, in un processo di apprendimento reciproco dove i partecipanti hanno il controllo del processo.

Tra queste modalità quella che meglio si applica al Photovoice è la collegiale, in un ambiente di co-creazione e co-discussione con la presenza di un'altra figura fondamentale, ovvero quella del mediatore, il cui ruolo è quello di stimolare e guidare i membri del gruppo nel lavoro efficace, utilizzando la discussione delle foto in linea con il processo freiriano di dialogo critico e analisi delle cause e delle influenze del problema trattato. Il dialogo critico che è necessario instaurare è componente centrale e si caratterizza come un processo interattivo e collaborativo in cui insegnanti e studenti partecipano insieme alla costruzione della conoscenza attraverso il

---

<sup>146</sup> CAROLINE WANG E MARY ANN BURRIS, *Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment*, Health Education & Behavior, Sage Publications, Inc. [Vol. 24, No. 3 \(June 1997\)](#), pp. 369-387 (19 pages)

<sup>147</sup> Wang, C., Burris, M. A., & Ping, X. Y. *Chinese village women as visual anthropologists: A participatory approach to reaching policymakers*. *Social Science & Medicine*, (1998). doi:10.1016/S0277-9536(97)00331-7

dialogo, considerando la reciprocità (gli insegnanti e gli studenti sono co-apprendisti ed entrambi hanno un ruolo attivo nella conversazione), la riflessione (dove gli individui riflettono criticamente sulle proprie esperienze e le collegano al contesto sociale e politico) ed infine all'azione (in cui il dialogo non risulta essere solo teorico, ma porta a un'azione trasformativa basata sulla comprensione condivisa). Il percorso si costruisce quindi in tre fasi, la prima di preparazione, in cui si formano i gruppi e si stabiliscono gli obiettivi, una seconda fase di formazione e poi di svolgimento dell'attività, una terza che riguarda la comunicazione dei risultati alla comunità (Fig. 15)

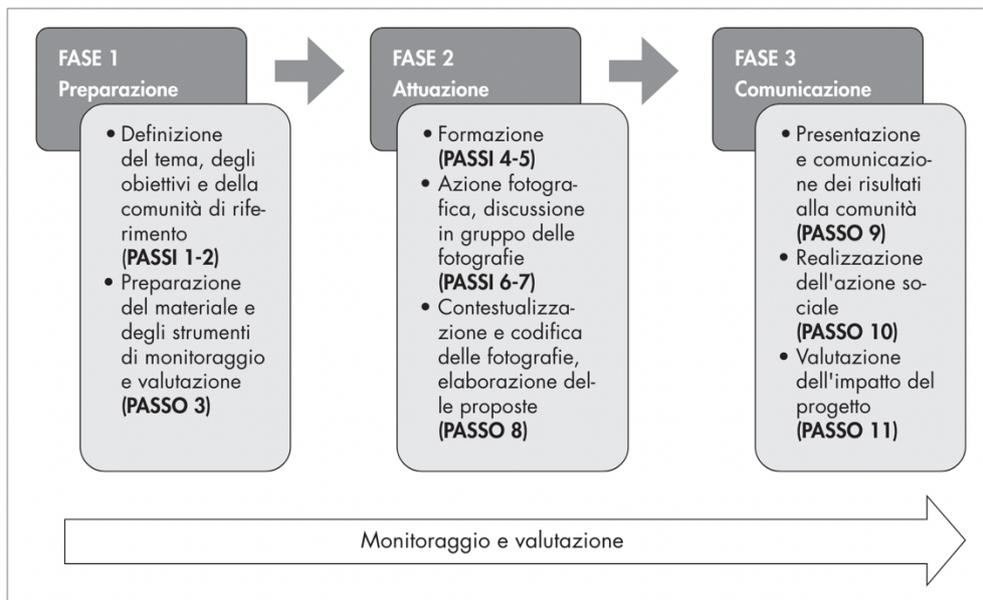


Figura 15: Schema del metodo di Photovoice, Fonte: Guida Pratica al Photovoice, Massimo Santinello

Photovoice è stato utilizzato in moltissimi campi, sia come strumento espressivo per i bambini, sia con gli adulti in condizioni di fragilità (moltissimi sono i progetti realizzati con persone senza dimora fissa, con rifugiati e adolescenti) Tra i molti è interessante sottolineare il caso di *Down Woodward* realizzato negli Stati Uniti, un luogo in cui i giovani crescono in ambienti che spesso rimangono segregati razzialmente, influenzando il loro sviluppo sociale. Nonostante la legislazione del movimento per i diritti civili abbia proibito le pratiche discriminatorie in ambito abitativo e di prestiti, la segregazione residenziale persiste ancora oggi in molte città, quartieri e scuole. Ad esempio, la segregazione residenziale de facto in alcune comunità mantiene distretti scolastici segregati a livello razziale. Il tour Photovoice consisteva in un viaggio in autobus lungo 27 miglia lungo la Woodward Avenue, da downtown Detroit fino a Pontiac, Michigan. Lo staff del programma ha scelto Woodward Avenue come sito di ricerca per il tour collettivo poiché questa strada ha assistito alla nascita dell'industria automobilistica

e delle istituzioni culturali della città, oltre a testimoniare il disinvestimento economico, il blocco immobiliare, la fuga dei bianchi e le marce per i diritti civili. L'analisi di questo studio ha mostrato come: «photovoice methods can tap into young people's perceptions of racial segregation and build capacity for collective policy advocacy<sup>148</sup>». Questo progetto ha offerto ai giovani l'opportunità di riflettere criticamente, aumentare la consapevolezza, lavorare con gli altri e, in ultima analisi, contrastare la segregazione nelle comunità circostanti raggiungendo gli obiettivi prefissati. Alcuni dei punti di forza di questa metodologia, quindi sono il processo di partecipazione attivo dei partecipanti e la promozione di un cambiamento a livello sociale. Tuttavia, in letteratura i progetti mostrano diverse carenze e limiti nella realizzazione di questi aspetti. «Se in qualche circostanza queste scelte sono motivate, da criteri teorici dei ricercatori o dovute all'adattamento della metodologia a specifici bisogni di attuazione del progetto, in altri casi queste scelte risultano un possibile limite sia di coerenza con l'applicazione del processo che di valutazione dell'impatto sul cambiamento sociale<sup>149</sup>».



Figura 16: Mostra finale del progetto Woodward Avenue, 2013, Fonte: *“Down Woodward”: A Case Study of Empowering Youth to See and Disrupt Segregation Using Photovoice Methods*

---

<sup>148</sup> ADRIANA ALDANA, KATIE RICHARDS-SCHUSTER AND BARRY CHECKOWAY, *Down Woodward: A Case Study of Empowering Youth to See and Disrupt Segregation Using Photovoice Methods*, Journal of Adolescent Research Volume 36, Issue 1, 2021, Pages 3-123

<sup>149</sup> GODIZZI MARCO, *Costruire un progetto Photovoice. Un'analisi critica tra metodo, pratica e obiettivi*, Università di Padova, 2022

## La fotografia nei contesti umanitari:

Un altro luogo in un cui la fotografia è stata sempre molto sfruttata a livello sociale sono i contesti di crisi umanitaria, mostrando la capacità della fotografia di avere un forte impatto e di essere un importante strumento di denuncia sociale. Contestualizzando l'apertura del secondo capitolo, risulta interessante rilevare il fenomeno di narrazione dal basso che si sta verificando anche grazie all'aiuto delle ONG<sup>150</sup> (Organizzazioni non governative). È il caso, per esempio, del progetto *Lahza2*<sup>151</sup> di *Zakira*<sup>152</sup>, una ONG incentrata sulla fotografia<sup>153</sup>. L'organizzazione ha collaborato con l'Unicef per fornire 500 fotocamere usa e getta a bambini rifugiati di età compresa tra i 7 e i 12 anni che vivono in comunità di tende in tutto il Libano<sup>154</sup>. Queste fotografie sono diventate un luogo di discussione in un libro, in una mostra e alla fine anche sui giornali. Molti altri progetti simili sono nati in questi contesti; tuttavia, sono anche molte le critiche che vengono mosse. Per esempio, lo studio della ricercatrice Tiffany Fairey sostiene che i progetti siano dei siti di negoziazione che spaziano per “dare” voce, discutendo su come le voci che non si adattano ai quadri visivi dominanti tendano a essere silenziate «Are there not elements of both assent and coercion when participants are either persuaded or dissuaded as to the inclusion or exclusion of certain images under the belief that the facilitators have the greater understanding of what is right, wrong or most appropriate to ensure their voices are listened to? <sup>155</sup>». Un'altra critica si basa sul fatto che recenti studi sull'ascolto evidenziano i limiti delle iniziative partecipative che cercano di “dare” voce<sup>156</sup>, infatti finché le iniziative si concentrano semplicemente sul “dare” voce possono essere superficiali se non sono accompagnate da un reale impegno nell'ascolto e nell'azione. Dare voce non significa solo permettere a qualcuno di parlare, ma anche assicurarsi che ciò che viene detto venga ascoltato e abbia un impatto. Quindi non basta trovare uno spazio per le voci, è importante sviluppare la

---

<sup>150</sup> Con il termine ONG si identifica un gran numero di associazioni e organizzazioni private, senza scopo di lucro, che operano nel settore della solidarietà sociale. Si tratta di una definizione ampia che include organizzazioni molto diverse tra loro per finalità, per ispirazione ideologica, per ambiti d'intervento, per forme organizzative e dimensioni, che sono però accomunate da valori di solidarietà e di equità e da una metodologia operativa basata sullo sviluppo di progetti e sull'identificazione esplicita di obiettivi

<sup>151</sup> La parola araba significa occhiata

<sup>152</sup> La parola araba significa memoria

<sup>153</sup> ZAKIRA è un'ONG fondata nel 2007 con l'obiettivo di promuovere la fotografia e l'importanza dell'immagine nella società. Valorizza il lavoro dei fotografi e esplora l'impatto delle immagini, cercando di creare un interesse comune tra gli appassionati di fotografia. Le domande sul significato e l'interpretazione delle immagini mirano a far comprendere meglio il processo creativo e comunicativo dei fotografi. Consultabile al: <https://www.zakira.org/#>

<sup>154</sup> Pdf delle fotografie qui: <https://www.unicef.org/lebanon/media/3381/file>

<sup>155</sup> TIFFANY FAIREY, Whose photo? Whose voice? Who listens? 'Giving,' silencing and listening to voice in participatory visual projects, *Visual Studies*, 33:2, 111-126, 2018

<sup>156</sup> Cfr: NICK COULDRY, *Why Voice Matters: Culture and Politics After Neoliberalism*. SAGE Publications, 2010.

capacità di ascolto e purtroppo secondo Susan Bickford c'è stata anche una «negligenza teorica dell'ascolto»<sup>157</sup>, con la quale intende che la cultura politica tende a privilegiare l'eloquenza e la capacità di esprimere opinioni forti e persuasive. Questo può portare a un ambiente in cui il parlare è valorizzato molto più dell'ascolto, e dove l'ascolto attivo è visto come una qualità passiva o meno importante. Queste posizioni aprono molte domande verso la capacità di recepire e di accogliere le voci da parte di chi si trova ad ascoltare.

Nel prossimo capitolo prenderemo in analisi il caso della ONG Still I Rise e del progetto fotografico *Through our Eyes* realizzato a Somos, in Grecia all'interno di una delle scuole da loro aperte.

---

<sup>157</sup> Cfr: SUSAN BICKFORD, *The Dissonance of Democracy: Listening, Conflict, and Citizenship*. Cornell University Press, 1996.

## Capitolo 3: "Through Our Eyes" della ONG Still I Rise

### Contesto di emergenza: le violenze dal 2015 e la nascita di Still I Rise

«Over the past five years, an entirely avoidable and predictable policy-driven humanitarian crisis has been unfolding in the Greek islands of Lesbos, Samos, Chios, Leros, and Kos, with devastating consequences for the people trapped there. After fleeing their homes and surviving harrowing journeys to Europe, the indefinite containment, limbo, and systematic violence in Greece further traumatises people seeking protection. Nearly 10,000 people are currently being held in five Greek islands ‘hotspots’, also known as Reception and Identification Centres (RICs)<sup>158</sup>».

Come già accennato all’inizio del capitolo precedente, il punto centrale dell’analisi di questa tesi ruoterà intorno a un progetto fotografico realizzato in un contesto di emergenza, che ha come data segno quella del 2015. L’UNHCR in quell’anno dichiara che: «oltre un milione di rifugiati e migranti hanno raggiunto le coste europee, e oltre 3,700 hanno perso la vita durante

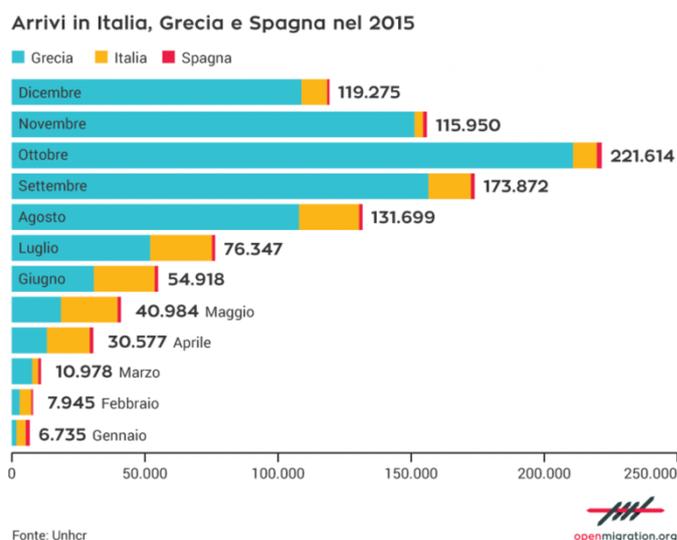


Figura 17: Stima del numero dei migrant in Italia, Grecia, Spagna nel 2015, Fonte: Unhcr

il viaggio. Più del 75 per cento di coloro che sono arrivati in Europa sono fuggiti da conflitti e persecuzioni in Siria, Afghanistan o Iraq<sup>159</sup>». I paesi europei hanno dovuto trovare una risposta alle richieste di aiuto e agli arrivi di milioni di persone e come mostra la (fig. 17), la Grecia è stato uno dei paesi con maggior affluenza. La risposta è stata trovata in quello che è definito l’approccio *hotspot*, ed è un termine inglese

Termine inglese (anche hot spot, lett. punto caldo, o punto di accesso) impiegato per designare

<sup>158</sup> MEDICINE SANS FRONTIERE, *Constructing Crisis at Europe's Borders*, The EU plan to intensify its dangerous hotspot approach on Greek islands, June 2021

<sup>159</sup> 2015: L’ANNO DELLA CRISI DEI RIFUGIATI IN EUROPA, <https://www.unhcr.org/it/notizie-storie/storie/2015-lanno-della-crisi-dei-rifugiati-in-europa/> consultato il 06/06/24

strutture appositamente allestite negli Stati frontiera dell'Unione europea allo scopo di identificare, registrare e avviare verso le procedure successive individui giunti irregolarmente come parte dei consistenti flussi migratori che a partire dagli inizi del XXI secolo hanno massicciamente interessato il bacino del Mediterraneo. e si tratta di un modello operativo che dovrebbe facilitare l'identificazione e la registrazione dei migranti approdati in Europa<sup>160</sup>. Tra gli Hotspot più caldi, come si può intuire dal grafico ci sono zone presenti: in Italia, in Spagna e soprattutto in Grecia. Il 18 Marzo 2016, Il Consiglio Europeo e la Turchia hanno stipulato un accordo con l'intento di bloccare l'immigrazione irregolare verso l'Europa, stabilendo che «all new irregular migrants and asylum seekers arriving from Turkey to the Greek islands and whose applications for asylum have been declared inadmissible should be returned to Turkey<sup>161</sup>».

Dopo questo accordo i luoghi adibiti all'accoglienza, già troppo saturi, sono diventati un luogo di violenza strutturale, in cui migliaia di persone sono costrette a vivere in condizioni terribilmente disumane e degradanti mentre aspettano protezione. Coloro che cercano rifugio in Europa hanno già subito violenze atroci e gravi avversità; gli hotspot non offrono loro né sicurezza né un ambiente sano, aggravando ulteriormente le loro sofferenze.

«The majority of people treated by MSF have experienced one or more traumatic events in their country of origin and during their migration journey. This trauma is compounded by their containment and the everyday structural violence of life in the hotspots<sup>162</sup>». Tra i vari hotspot esistenti in Grecia<sup>163</sup>, ci si concentrerà su Samos, un'isola che ha visto anche la nascita dell'Organizzazione Still I Rise, un'organizzazione fondata nel 2018 sull'isola di Samos con l'obiettivo di contrastare la politica europea di contenimento e deterrenza nei confronti di chi cerca pace e libertà in Europa. Nello stesso anno, l'hotspot di Samos, durante l'apice della crisi migratoria, ospitava più di 7.000 persone in un luogo progettato per 648<sup>164</sup>, molti dei quali

---

<sup>160</sup> Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/hotspot/> Consultato il 15/06/24

<sup>161</sup> Legislative Train Schedule – European Parliament <https://www.europarl.europa.eu/legislative-train/theme-towards-a-new-policy-on-migration/file-eu-turkey-statement-action-plan> Consultato il 14/06/24

<sup>162</sup> MEDICINE SANS FRONTIERE, *Constructing Crisis at Europe's Borders*, The EU plan to intensify its dangerous hotspot approach on Greek islands, June 2021

<sup>163</sup> La Grecia aveva individuato cinque hotspot da istituire entro la fine del 2015 presso le «attuali principali porte d'ingresso»: Lesbo, Chio, Samo, Lero e Coo [https://op.europa.eu/webpub/eca/special-reports/refugee-crisis-hotspots-06-2017/it/#:~:text=Grecia,-36&text=Nella%20tabella%20di%20marcia%20presentata,%2C%20Lero%20e%20Coo%20\(cfr.](https://op.europa.eu/webpub/eca/special-reports/refugee-crisis-hotspots-06-2017/it/#:~:text=Grecia,-36&text=Nella%20tabella%20di%20marcia%20presentata,%2C%20Lero%20e%20Coo%20(cfr.) consultato il 12/06/24

<sup>164</sup> The RIC, made for a population of 648, continues to be over capacity. In addition, about 2,500 people reside in the “jungle” outside the RIC in flimsy self-made shelters which are frequently damaged by wind and flooded by rain. In their visit to Greece in March 2020, the Council of Europe’s anti-torture committee (CPT) found that the conditions of detention on Samos could amount to inhuman and degrading treatment as understood by Article 3 in the European Convention in Human Rights. [file:///Users/sarabojanic/Downloads/rre\\_unaccompaniedchildrenatthegatesofeuropa.pdf](file:///Users/sarabojanic/Downloads/rre_unaccompaniedchildrenatthegatesofeuropa.pdf) Consultato il 12/06/24

erano minori. In questo contesto, l'organizzazione ha intrapreso un'azione legale senza precedenti contro i responsabili dell'hotspot, lottando per i diritti e la dignità dei rifugiati.

Nell'agosto del 2018, sull'isola di Samos in Grecia, è stata inaugurata Mazi<sup>165</sup>, la prima Scuola di Emergenza e Riabilitazione di Still I Rise. Nel giugno del 2019, dopo un anno di denunce inascoltate sugli abusi commessi dalle autorità dell'hotspot, Still I Rise ha deciso di agire depositando la prima denuncia penale per abuso di minori e crimini contro l'umanità, identificando chiaramente i responsabili. Nel dicembre del 2019, la Corte Europea dei Diritti dell'Uomo ha accolto l'appello dell'organizzazione, emettendo una misura provvisoria per il trasferimento dei minori non accompagnati coinvolti nella denuncia e riconoscendo così la realtà criminale dell'hotspot. Questo rappresenta un evento storico senza precedenti.

Forte dei successi ottenuti, sia istituzionali che educativi, in Grecia, Still I Rise ha deciso di espandere il proprio metodo ovunque ce ne sia bisogno, inclusi il Medio Oriente, l'Africa, l'America Latina e l'Asia, con l'obiettivo di offrire una scuola d'eccellenza a tutti i bambini del mondo.

*«Ad agosto 2022, dopo quattro anni dall'inaugurazione, abbiamo il privilegio di fare ciò che pochissime altre organizzazioni possono o vogliono fare: dichiarare l'emergenza rientrata, la Missione completata e chiudere Mazi, la nostra prima Scuola di Emergenza<sup>166</sup>».*

### ***Through our eyes: da laboratorio fotografico a mostra itinerante***

Il progetto fotografico nato nel 2018 a Samos è stato ideato da Nicoletta Novara, fotografa e giornalista e rappresenta un esempio significativo di come la fotografia possa essere utilizzata come strumento di autonarrazione e liberazione. Questo progetto, che coinvolge adolescenti rifugiati della scuola Mazi, li aiuta a raccontare le proprie storie attraverso la fotografia, trasformando la loro esperienza quotidiana in una narrazione visiva potente. Novara racconta «Quando sono arrivata a Mazi con la mia macchina fotografica ho pensato che un laboratorio fotografico sarebbe stato una buona opportunità, per gli studenti del centro. Ho insegnato a loro come utilizzare una macchina professionale e alla fine ho consegnato loro delle macchinette “usa e getta”. Per loro una sola raccomandazione: fotografare ciò che aveva un significato e

---

<sup>165</sup> Mazi è una parola greca (Μαζί) che significa “insieme”. Il nome è significativo perché riflette lo spirito di collaborazione, comunità e solidarietà dell'organizzazione Still I Rise nel fornire supporto e istruzione ai bambini rifugiati e migranti

<sup>166</sup> Sito web Still I Rise <https://www.stillirise.org/le-nostre-scuole/scuole-di-emergenza/grecia/> consultato il 12/06/24

che avrebbe raccontato la loro vita sull'isola di Samos<sup>167</sup>». Da queste lezioni tenute da Nicoletta Novara e dagli scatti di ragazzi dai 12 ai 17 anni è stato scritto un libro dal titolo *Attraverso i nostri occhi. Vivere da bambini in un campo profughi* (2020), il libro si divide in una due parti, la prima una storia di finzione che narra dell'incontro di tre amici e dell'intreccio delle loro storie, una seconda parte è dedicata agli scatti realizzati dagli studenti, suddivisa in due periodi differenti, la prima parte contiene fotografie scattate da gennaio ad agosto 2019, mentre la seconda parte contiene fotografie scattate a luglio 2020 (in piena emergenza Coronavirus).

Questo progetto, attraverso un approccio pedagogico inclusivo e partecipativo, ha dimostrato come la fotografia possa fungere da potente strumento educativo e di auto-rappresentazione, facilitando non solo l'espressione individuale ma anche la costruzione di una narrativa collettiva condivisa. I laboratori di fotografia, condotti periodicamente presso il centro Mazí da Nicoletta Novara, avevano l'obiettivo di fornire ai ragazzi rifugiati uno strumento per esprimere le loro esperienze e le loro emozioni. «Quando sono arrivata nel centro di prima accoglienza di Samos – la cosa più lontana dall'accoglienza che si possa immaginare - ho pensato che avrei potuto tenere per i nostri studenti un corso di fotografia, e chiedere a loro di raccontarsi. Non volevo essere io a farlo, perché comunque il mio sarebbe stato uno sguardo esterno<sup>168</sup>».

Questi laboratori erano progettati per sviluppare sia competenze tecniche sia artistiche tra i partecipanti. Attraverso lo studio della macchina fotografica digitale e delle componenti fondamentali della fotografia, i bambini hanno acquisito una comprensione approfondita del mezzo fotografico. Possiamo individuare lo sviluppo del progetto nei punti che seguono:

- 1) Laboratori di Fotografia:** I laboratori di fotografia sono stati tenuti periodicamente a Mazí da Nicoletta Novara, con l'obiettivo di fornire agli studenti uno strumento per esprimere le loro esperienze e le loro emozioni. Questi laboratori hanno permesso ai bambini di sviluppare competenze tecniche e artistiche, attraverso lo studio della macchina fotografica digitale e delle componenti base di una fotografia.

---

<sup>167</sup> NICOLÒ GOVONI CON GLI STUDENTI DI MAZÍ, *Attraverso i nostri occhi. Vivere da bambini in un campo profughi*, (a cura di Nicoletta Novara), BUR Rizzoli, 2020, p. 77

<sup>168</sup> GIULIA BERARDELLI, *Through Our Eyes: da Samos a Mathare, raccontami il mondo con i tuoi occhi*, 2022 [https://www.huffingtonpost.it/rubriche/semi-di-cura/2022/04/22/news/through\\_our\\_eyes\\_da\\_samos\\_a\\_mathare\\_raccontami\\_il\\_mondo\\_con\\_i\\_tuoiocchi-9238684/](https://www.huffingtonpost.it/rubriche/semi-di-cura/2022/04/22/news/through_our_eyes_da_samos_a_mathare_raccontami_il_mondo_con_i_tuoiocchi-9238684/) consultato il 10/06/24

- 2) **Imparare Facendo:** adottando il principio dell'apprendimento pratico, Nicoletta Novara ha distribuito ai suoi alunni delle macchine fotografiche usa e getta, invitandoli a fotografare ciò che ritenevano significativo e rappresentativo della loro vita nel campo profughi. Questo approccio ha permesso ai bambini di utilizzare la fotografia come mezzo per esplorare e documentare le proprie realtà quotidiane, offrendo un'opportunità di espressione personale.
  
- 3) **Le didascalie delle Fotografie:** le fotografie realizzate dagli adolescenti erano accompagnate da didascalie scritte dagli stessi autori. Tuttavia, per molti di loro, trovare le parole per descrivere le proprie immagini si è rivelato un compito arduo: «non per tutti è stato facile trovare le parole: alcuni si sono limitati a descrivere gli scatti con un commento essenziale perché rievocare emozioni ed esperienze del campo era troppo doloroso<sup>169</sup>». Questo processo di scrittura delle didascalie ha probabilmente fornito un ulteriore livello di comprensione e riflessione sulle loro esperienze visive.
  
- 4) **La Prima Mostra “Attraverso i Nostri Occhi”:** La prima presentazione pubblica delle fotografie è stata organizzata presso il centro Mazí, coinvolgendo l'intera comunità locale. Questo evento ha rappresentato un momento significativo in cui gli studenti hanno avuto l'opportunità di spiegare personalmente le motivazioni dietro i loro scatti, promuovendo una maggiore comprensione e sensibilizzazione sulle loro vite e sulle condizioni nei campi profughi.

Seguendo il concetto di **conscientização** di Paulo Freire, che enfatizza l'importanza della consapevolezza critica, i laboratori fotografici di *Through Our Eyes* non si limitano a insegnare tecniche fotografiche, ma incoraggiano i bambini a riflettere criticamente sulle loro esperienze e sulle condizioni di vita nei campi profughi. Freire sostiene che la consapevolezza critica è essenziale per comprendere e sfidare le strutture di potere che causano l'oppressione. Attraverso la fotografia, i bambini diventano protagonisti attivi del loro racconto, dando voce alle loro storie.

---

<sup>169</sup> Ivi, p. 78

## Sviluppo del progetto:

Questo progetto concepito per il campo di Samos si è trasformato in un progetto espositivo itinerante, destinato a raggiungere 75 città in Italia e nel mondo. Il format del progetto è stato portato anche in altri contesti, come nel nord-ovest della Siria, dove Still I Rise ha un'altra scuola di emergenza, Ma'an<sup>170</sup>. Nicoletta collaborando con il fotografo siriano hanno replicato il progetto con gli studenti di Ma'an, sfollati interni siriani a causa della guerra: vivono nei campi del circondario di Al Dana, nella provincia di Idlib<sup>171</sup>.

Il progetto fotografico continua a spostarsi e ad essere riproposto in scuole nuove che vengono aperte dalla ONG *Still I rise*, come nel caso di Mathare, uno dei più vasti *slum*<sup>172</sup> del Kenya, abitato da circa 500.000 persone. Il progetto realizzato con i ragazzi fornisce una preziosa testimonianza delle condizioni di vita in Mathare, ma serve anche come potente strumento di narrazione e sensibilizzazione, mettendo in risalto le storie e le esperienze dei giovani residenti dello slum.

La mostra itinerante che espone le fotografie dei bambini amplifica ulteriormente le loro voci, portando le loro esperienze a un pubblico più vasto. Questo non solo sensibilizza l'opinione pubblica sulle difficili condizioni di vita nei campi profughi, ma promuove anche una maggiore comprensione e empatia. Le immagini create dai bambini non sono semplici rappresentazioni visive, ma evocano emozioni profonde e stimolano una riflessione critica tra gli spettatori. Il progetto dimostra come la fotografia possa essere un potente strumento di emancipazione e cambiamento sociale. In linea con le teorie di Freire, che vede l'educazione come pratica di libertà, "Through Our Eyes" permette ai bambini di esprimersi liberamente e di influenzare il discorso pubblico. Le loro fotografie, esposte nella mostra, offrono una prospettiva unica e autentica sulla vita nei campi profughi, sfidando le rappresentazioni mediatiche spesso disumanizzanti. In conclusione, "Attraverso i nostri occhi" non solo documenta la realtà, ma la trasforma, permettendo ai bambini rifugiati di diventare narratori delle proprie storie. Questo approccio innovativo alla fotografia e all'autonarrazione dimostra il potenziale della fotografia come mezzo di empowerment e di trasformazione sociale.

---

<sup>170</sup> È una città situata in Giordania meridionale

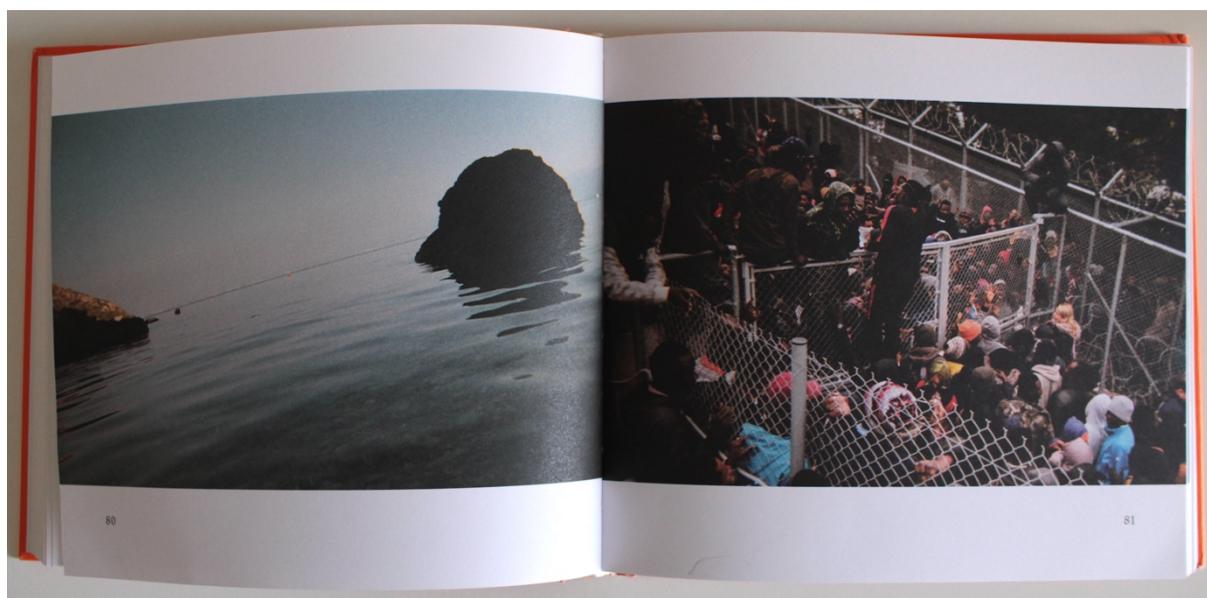
<sup>171</sup> GIULIA BERARDELLI, *Through Our Eyes: da Samos a Mathare, raccontami il mondo con i tuoi occhi*, 2022

<sup>172</sup> In italiano "baraccopoli", nota anche come *slum* o *bidonville*, è un'area urbana densamente popolata caratterizzata da edifici in condizioni fatiscenti e standard di vita al di sotto della media. Questi insediamenti sono costruiti prevalentemente con materiali di recupero e si trovano solitamente nelle periferie delle grandi città. Il termine "bidonville" deriva dal francese "bidon" (bidone della spazzatura) e "ville" (città), indicando un'area urbana composta da baracche fatte con lamiere e altri materiali di scarto.

## **Analisi delle Fotografie<sup>173</sup> presenti nel libro: temi**

In questo paragrafo verranno analizzate le fotografie presenti in *Attraverso i nostri occhi*, ovvero quegli scatti realizzati e discussi per la prima mostra a Samos. Si tenterà di individuare i principali temi trattati e il modo in cui vengono inquadrati dagli studenti, cercando di creare una sorta di tassonomia dello sguardo, ricordando che le fotografie che si prenderanno in rassegna sono il frutto di una già accurata selezione della fotografa Nicoletta Novara. L'intento principale è individuare i temi chiave che emergono nella narrazione che i ragazzi fanno della loro vita nel campo per rintracciare il fenomeno dell'auto narrazione e segmentarlo per individuare eventuali ricorrenze in altri progetti simili futuri.

*A Samos è come se convivessero due mondi differenti, due universi paralleli: da una parte c'è la pace e dall'altra tutto quello che abbiamo è caos.*



**Mahdi**

Le fotografie presenti nel libro sono 56, la prima parte che comprende 34 fotografie sono scatti del 2019, mentre la seconda racchiude 22 foto del periodo del Coronavirus<sup>174</sup> e verranno analizzate separatamente in quanto seppure i due periodi mostrino tematiche ricorrenti, la

---

<sup>173</sup> In questo capitolo non verranno inserire didascalie, in quanto le fotografie sono scatti fatti da me al libro e quindi comprendono già: la fotografia, il nome dell'autore e la didascalia scelta da loro e sono tutte state scattate nel 2018.

<sup>174</sup> Vasta famiglia di virus respiratori in grado di provocare un'ampia gamma di patologie, dal comune raffreddore fino a malattie gravi, quali la sindrome respiratoria mediorientale. Un nuovo ceppo di Coronavirus (2019-nCoV), precedentemente mai individuato nell'uomo, è stato identificato nel gennaio 2020 come causa di un focolaio di casi di polmonite ad eziologia nota registratosi dal dicembre dell'anno precedente nella città di Wuhan (prov. dell'Hubei, Cina) cfr: <https://treccani.it/enciclopedia/coronavirus/> consultato il 16/06/2024

frequenza con cui un tema viene presentato è differente tra la prima e la seconda parte, ma non verrà creata un'ulteriore distinzione, in quanto la scelta è legata a un taglio editoriale e probabilmente legata anche alla fluidità del racconto fotografico del libro.

**Le Fotografie che testimoniano le condizioni di vita** sono le fotografie che mostrano le condizioni abitative, l'ambiente circostante e le infrastrutture del campo e sono tutte accompagnate da una didascalia scritta dagli autori. Possiamo in questo senso segmentare le didascalie in due gruppi:

- Descrizioni “oggettive”: intese come didascalie che contestualizzano ciò che viene mostrato. (es: fig. 18)
- Descrizioni “call to action”: da inquadrare come didascalie in cui lo spettatore è direttamente chiamato in causa, ad esempio con una domanda. (es: fig. 19)

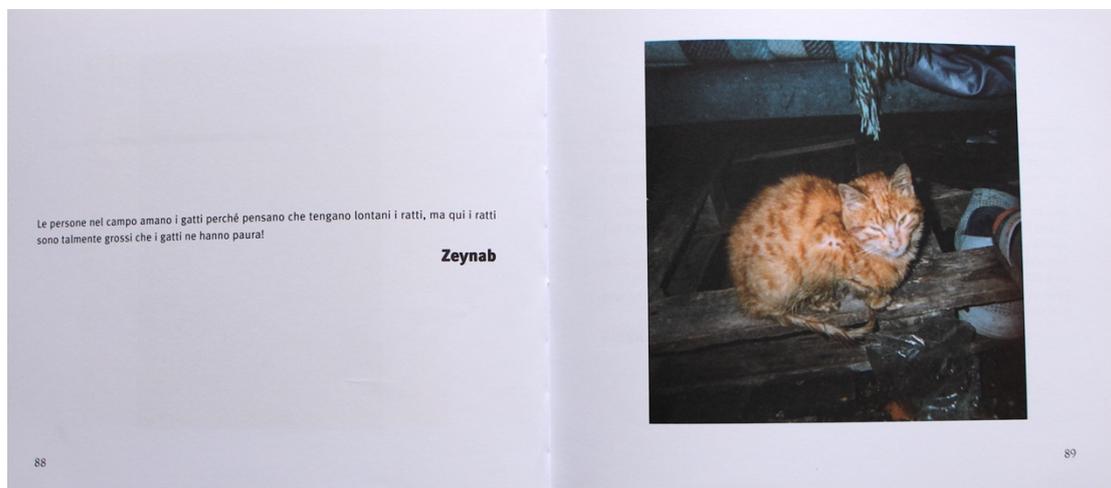


Figura 18



Figura 19

Le fotografie invece possono essere suddivise in quattro gruppi tematici differenti: relazioni, attività quotidiane, la resilienza e la non-cittadinanza:

- 1) **Fotografie sulle relazioni:** sono presenti molte fotografie in cui i bambini raccontano delle loro relazioni, molte inquadrano direttamente i volti degli amici o dei familiari. Quello che emerge dalle fotografie è la frammentazione dei rapporti e la difficoltà a stabilire relazioni durature (fig. 21), però si presenta anche una forte componente e capacità di tessere nuovi legami e stabile relazioni di fratellanza (fig. 20). È presente un desiderio e una ricerca della normalità della relazione (fig. 22).



Figura 21

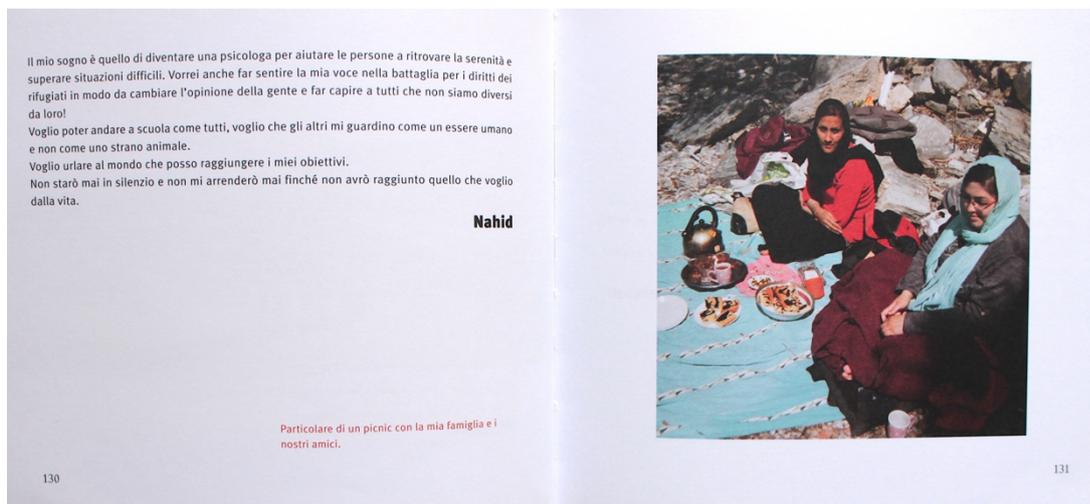


Figura 22

- 2) **Attività quotidiane:** Tra le attività quotidiane che vengono mostrate si considerino: la fila per la mensa, il gioco, la scuola e il modo in cui questi aspetti della vita vengono vissuti dai ragazzi. Molte delle fotografie che raccontano della attività quotidiana si legano al racconto delle infrastrutture e dei loro limiti (fig. 23)

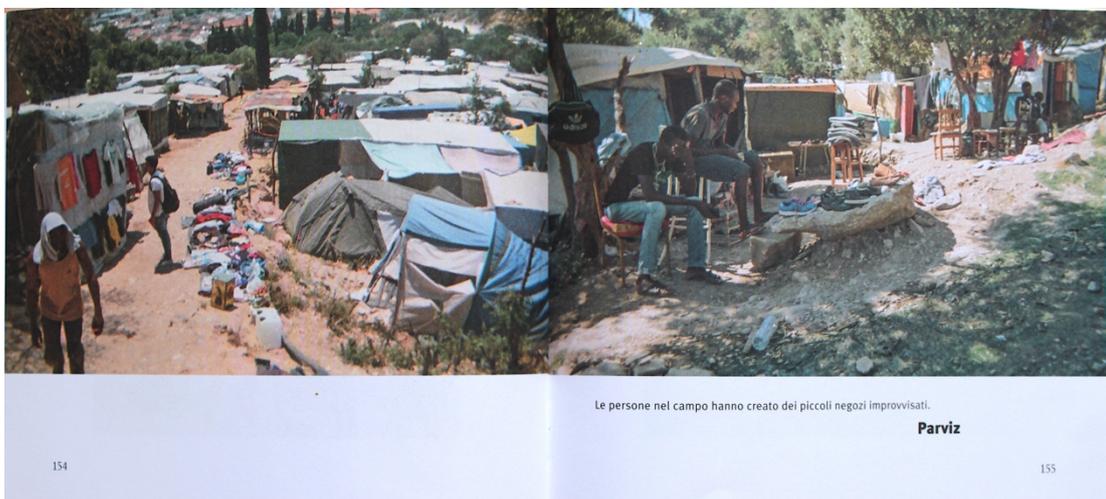


Figura 23

- 3) **Resilienza come creazione di luoghi in un nonluogo<sup>175</sup>:** all'interno del libro viene presentato un grande numero di fotografie in cui sono presenti delle attività

<sup>175</sup> La teoria dei *nonluoghi* è stata scritta dall'antropologo Marc Augè, il quale intende i *nonluoghi* come spazi contrapposti ai luoghi antropologici, ovvero tutti quegli spazi che hanno la prerogativa di non essere identitari, relazionali e storici. Sono tutti quegli ambiti adibiti alla circolazione, al consumo e alla comunicazione. Agli occhi dell'autore, questi *nonluoghi* sono spazi della provvisorietà e del passaggio, spazi attraverso cui non si possono decifrare né relazioni sociali, né storie condivise, né segni di appartenenza collettiva. I nonluoghi sono prodotti della società della surmodernità, incapace di integrare in sé i luoghi storici confinandoli e banalizzandoli in posizioni limitate e circoscritte alla stregua di "curiosità" o di "oggetti interessanti".

commerciali realizzate all'interno del campo e della giungla (l'"estensione" verso est e ovest del campo), che mettono in evidenza la capacità degli uomini di adattarsi e reinventarsi in contesti in cui lo spazio e l'identità gli sono negati. Questa tendenza il che ha portato a delle nuove analisi e prospettive negli aiuti umanitari e nelle forme di sostentamento, analizzata nello specifico dagli economisti Alexander Betts e Paul Collier<sup>176</sup>, i quali esplorano come i rifugiati, attraverso attività economiche, trasformino i campi da spazi puramente assistenziali a fiorenti centri di commercio informale, creando reti economiche e sociali all'interno del campo. I *nonluoghi* diventano così luoghi con le funzioni sociali tipiche del mercato, che vanno oltre la semplice transazione economica, funzioni che includono la creazione di spazi di interazione sociale, il rafforzamento delle reti comunitarie, il supporto alla coesione sociale, la trasmissione culturale e la promozione della diversità. Individuando come sviluppino forme di stabilità e continuità attraverso attività economiche e sociali<sup>177</sup>.



<sup>176</sup> Cfr: ALEXANDER BETTS, LOUISE BLOOM, JOSIAH KAPLAN AND NAOHIKO OMATA, *Refugee Economies. Forced Displacement and Development*, Oxford Press, 2017

<sup>177</sup> Cfr: LIISA MALKKI, *Purity and Exile: Violence, Memory, and National Cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*, University of Chicago Press, 1995.

Il cibo che ci danno al campo è davvero cattivo, così c'è chi, nella giungla, ha aperto delle panetterie. Fanno il pane per sé e lo vendono a chi ne vuole. È pane fatto a mano, secondo la ricetta afghana, e in farsi si chiama *naan tannur*.

**Fatima**

158



159

C'è un piccolo caffè all'interno del campo, gestito da curdi. Le persone vanno al caffè quando non hanno nient'altro da fare, quando non devono cambiare l'*ausweis* o non devono stare in fila per il cibo o l'acqua. Si trova nella parte alta del campo, dove vivono gli arabi e i curdi.

**Honey**

168



169

C'è una piccola scuola nel campo, insegnano inglese ai quei bambini che sono in lista d'attesa nei vari centri in città e non possono quindi seguire le lezioni. In questa parte di campo c'è anche un piccolo negozio: chi ha bisogno di qualcosa viene qua e lo trova, si può comprare oppure vendere quello che non serve più.

**Faizuddin**

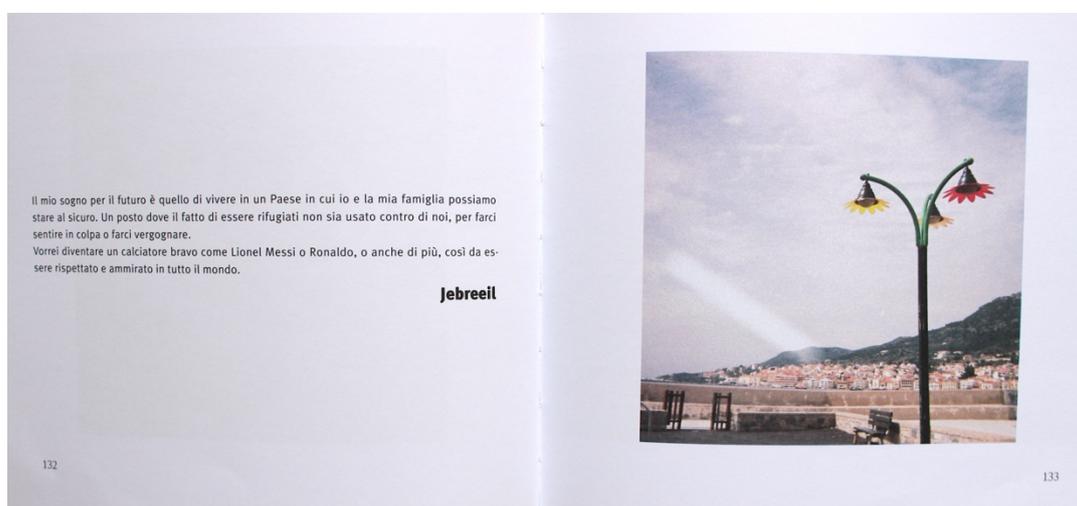
162



163

#### 4) Il mondo dei cittadini è quello fuori:

L'ultima tematica presente nelle fotografie e che entra in grande contrapposizione con quelle presentate fino ad ora, sono gli scatti che riguardano la vita fuori dal campo. Si tratta di immagini che richiamano la speranza di una vita normale, di desideri che accumulano qualsiasi essere umano e a volte, anche la scoperta di diritti negati nei propri paesi di origine. Si è scelto di intitolare la tematica di queste fotografie con: "il mondo dei cittadini è quello fuori", ad intendere che i profughi si trovano nella condizione di non cittadino, e che esemplificano le nuove divisioni del mondo contemporaneo e che rivelano i dispositivi di governo che dividono le popolazioni tra quelle "con diritti" e quelle "senza Stato", cioè "senza diritto ad avere diritti" che vivono in nuove sponde del mondo<sup>178</sup>.



<sup>178</sup> Cfr.: MICHEL AGIER, *Gérer les indésirables: des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*. Paris: Flammarion, 2008. p. 350

è soprattutto interessante notare, come i sogni e i desideri sono sempre stati legati a fotografie degli esterni. In conclusione, quindi, l'analisi del progetto "Through Our Eyes" della ONG Still I Rise dimostra come la fotografia possa servire non solo come mezzo di autonarrazione, ma anche come potente strumento di liberazione e cambiamento sociale. In un contesto di emergenza, come quello dei campi profughi sull'isola di Samos, i laboratori fotografici condotti da Nicoletta Novara hanno fornito ai bambini rifugiati un'opportunità unica di raccontare le loro storie, documentare la loro vita quotidiana e riflettere criticamente sulle loro esperienze. Questi scatti, accompagnati da didascalie scritte dai bambini stessi, hanno permesso di creare una narrazione visiva che umanizza le loro condizioni e amplifica le loro voci. Il progetto ha evidenziato come, anche in contesti di estrema difficoltà, i rifugiati possano sviluppare forme di resilienza e creatività che sfidano l'idea dei campi come "non-luoghi". Attraverso la creazione di mercati informali e altre attività economiche, i rifugiati trasformano questi spazi in veri e propri centri di vita comunitaria, come analizzato da Betts e Collier. La mostra itinerante che espone le fotografie dei bambini non solo sensibilizza l'opinione pubblica sulle difficili condizioni di vita nei campi profughi, ma promuove anche una maggiore comprensione ed empatia, contribuendo a cambiare le narrazioni mediatiche spesso disumanizzanti. Le immagini create dai bambini non sono semplici rappresentazioni visive, ma evocano emozioni profonde e stimolano una riflessione critica tra gli spettatori. In linea con le teorie di Paulo Freire sulla coscientizzazione, il progetto "Through Our Eyes" non si limita a documentare la realtà, ma la trasforma, permettendo ai bambini rifugiati di diventare protagonisti attivi delle loro storie. Questo approccio dimostra il potenziale della fotografia come mezzo di empowerment e di trasformazione sociale, offrendo una prospettiva unica e autentica sulla vita nei campi profughi e sfidando le rappresentazioni mediatiche spesso disumanizzanti.

### **Criticità:**

L'analisi del progetto "Attraverso i nostri occhi" presenta alcune criticità che meritano attenzione per una valutazione completa e rigorosa dell'iniziativa. Di seguito vengono espone e approfondite le principali aree di criticità riscontrate.

**Accesso Limitato al Database delle Fotografie:** l'accesso completo al database delle fotografie scattate dai bambini non è stato possibile. Questo limita la capacità di valutare tutte le immagini e i temi che emergono. La selezione delle fotografie presentate nel libro potrebbe essere stata influenzata significativamente dai criteri di curatela, influenzando così i temi e le

narrazioni rappresentate. La mancanza di accesso a tutte le fotografie limita la comprensione della varietà e della totalità delle esperienze catturate dai bambini. Questo comporta una visione parziale delle loro storie e delle condizioni di vita nei campi profughi, potenzialmente influenzando le conclusioni dell'analisi.

**Impossibilità di Partecipare ai Laboratori Fotografici:** l'assenza di partecipazione diretta ai laboratori fotografici impedisce di osservare lo sviluppo delle attività educative e creative. La metodologia di elaborazione delle didascalie non è stata esplicitata dettagliatamente, creando una zona grigia nel processo di creazione delle narrazioni visive. Partecipare direttamente ai laboratori avrebbe fornito una comprensione più approfondita dei processi educativi e creativi. Senza questa esperienza, l'analisi delle didascalie risulta incompleta, poiché non si conoscono le modalità di supporto e guida offerte ai bambini nella stesura dei testi accompagnatori alle fotografie.

**Mancanza di Misurazione degli Effetti a Lungo Termine:** gli effetti a lungo termine del progetto non sono stati misurati, rendendo difficile valutare l'impatto duraturo dell'iniziativa. Il progetto appare utile per la narrazione immediata, ma manca un'integrazione con altre iniziative visuali partecipative che monitorino gli sviluppi nel tempo. La valutazione dell'impatto a lungo termine è cruciale per comprendere se il progetto ha avuto effetti sostenibili sulla vita dei partecipanti e delle comunità coinvolte. Studi longitudinali potrebbero fornire dati preziosi sul miglioramento del benessere psicologico, delle competenze acquisite e delle opportunità future per i bambini coinvolti.

**Impossibilità di Partecipare alle Mostre:** Non è stata possibile la partecipazione alle mostre né l'accesso a materiali fruibili online che documentino tali eventi. Di conseguenza, non è possibile valutare le reazioni del pubblico, sia all'interno della comunità originaria che fuori, né misurare l'impatto economico derivante dalle mostre. Partecipare alle mostre avrebbe permesso di osservare direttamente l'interazione del pubblico con le fotografie e di raccogliere feedback qualitativi sulle loro reazioni emotive e cognitive. Inoltre, la valutazione dell'impatto economico delle mostre è fondamentale per capire come il progetto contribuisce al sostentamento delle ONG e alla realizzazione di ulteriori scuole.

**Assenza di Strumenti di Valutazione:** Non esistono strumenti di valutazione né documenti ufficiali che delineino gli intenti e i risultati del progetto. Questa mancanza rende difficile misurare l'efficacia e l'efficienza dell'iniziativa. La disponibilità di strumenti di valutazione formali, come questionari, interviste e report di monitoraggio, è essenziale per un'analisi approfondita e oggettiva del progetto. Questi strumenti permetterebbero di raccogliere dati

quantitativi e qualitativi sui progressi e sugli esiti del progetto, fornendo una base solida per miglioramenti futuri e per replicare l'iniziativa in altri contesti.

In sintesi, sebbene il progetto "Attraverso i nostri occhi" rappresenti un'importante iniziativa di auto narrazione e sensibilizzazione, le criticità evidenziate richiedono un'attenzione particolare per garantire una valutazione completa e accurata. Migliorare l'accesso ai dati, la trasparenza nei metodi utilizzati e l'implementazione di strumenti di valutazione robusti potrebbe amplificare l'impatto positivo e fornire un modello replicabile per altre iniziative simili.

### **Possibili soluzioni:**

Una delle principali criticità riscontrate riguarda l'accesso limitato al database delle fotografie scattate dai ragazzi, potrebbe essere utile creare un archivio digitale accessibile, che includa descrizioni dettagliate, garantendo la trasparenza e permettendo un'analisi approfondita delle immagini e dei temi che emergono. Inoltre, potrebbe essere utile fornire accesso selettivo a ricercatori e professionisti del settore per approfondire lo studio e l'interpretazione delle fotografie. Inoltre, potrebbe essere di estrema utilità la documentazione del processo dei laboratori, di potrebbero utilizzare video, interviste e osservazioni partecipate; il che richiederebbe un gruppo multidisciplinare. Inoltre, si potrebbe includere nella fase di progettazione la formazione di facilitatori locali, in modo da garantire continuità e adattabilità del progetto alle specifiche esigenze culturali e sociali. Uno dei principali punti di debolezza è l'impossibilità di misurare effetti a lungo termine. Si potrebbero raccogliere dei dati tramite interviste e osservazioni sul campo, implementando strumenti di valutazione strutturati, come questionari pre e post progetto, interviste con i partecipanti e report di monitoraggio periodici. Questi strumenti dovrebbero essere standardizzati per consentire un'analisi comparativa e una valutazione continua del progetto.

Infine, la mancanza di trasparenza nei metodi utilizzati per la creazione delle narrazioni visive è una criticità che può essere migliorata fornendo una descrizione dettagliata del processo di creazione delle narrazioni visive. Questo dovrebbe includere i metodi di selezione delle fotografie, l'elaborazione delle didascalie e il supporto fornito ai bambini. Questa descrizione dovrebbe essere inclusa nei report del progetto e resa disponibile al pubblico per garantire una maggiore comprensione del lavoro svolto e dei risultati ottenuti.

## **Conclusioni:**

La fotografia, come mezzo di documentazione, espressione artistica e narrazione, ha dimostrato di possedere un potenziale trasformativo significativo, capace di influenzare le percezioni e promuovere cambiamenti sociali. Attraverso il progetto “Through Our Eyes” della ONG Still I Rise, abbiamo esplorato come la fotografia possa essere utilizzata come strumento di auto-narrazione ed empowerment, soprattutto in contesti di emergenza e a contatto con soggetti fragili. Le immagini catturate nel 2015 dagli studenti del campo di Samos in Grecia raccontano le loro esperienze e condizioni, ma diventano anche veicoli potenti per comunicare con il mondo esterno, sfidando le narrazioni mediatiche spesso disumanizzanti che li raccontano senza empatia e senza un approccio critico consapevole.

La fotografia emerge come una piattaforma di espressione e favorisce uno scambio dialogico aperto, stimolando dibattiti e interpretazioni. Tuttavia, affinché questo dialogo sia efficace, deve essere sostenuto da un pubblico in grado di ascoltare attivamente. Il punto centrale dei progetti partecipativi è quello di dare voce ai partecipanti, ma se le loro voci sono già flebili nel contesto globale, è doveroso ampliare e lavorare sulle capacità recettive dell'uomo. Susan Bickford sottolinea la “negligenza teorica dell'ascolto”, indicando che la cultura politica tende a privilegiare l'eloquenza e la capacità di esprimere opinioni forti e persuasive, piuttosto che l'ascolto attivo. Per superare questo squilibrio, è necessario impiegare risorse verso una società che si fondi sull'ascolto. Per essere efficiente, non basta sentire o vedere; è necessario farlo attivamente, accogliendo l'altro nelle proprie narrazioni e vedendo oltre la singola immagine. Ad esempio, uno dei temi emersi dalle analisi delle fotografie del progetto Still I Rise che mi ha fortemente colpito è quello della resilienza: la capacità dell'uomo di reinventarsi e il radicato desiderio di costruire una comunità in cui riconoscersi e raccontare il proprio passato, presente e futuro. Le fotografie dei mercati e delle scuole improvvisate illustrano come, indipendentemente da dove si proviene, le speranze e i desideri che ti hanno portato fino a qui siano ciò che conta.

Inoltre, dal punto di vista progettuale, nel secondo capitolo abbiamo esplorato diversi progetti che inseriscono la fotografia al centro delle loro sperimentazioni, tuttavia; sia nel caso del Photovoice che nel progetto Still I Rise, sono presenti molti punti di debolezza, molti dei quali riguardano principalmente una scarsità degli strumenti di valutazioni e la difficoltà a misurare gli effetti a lungo termine e questo soprattutto per quanto riguarda questo genere di progetti nei contesti di crisi umanitaria in cui i prodotti dei laboratori diventano spesso un luogo per finanziare fondi all'organizzazione, come nel caso Still I Rise, che grazie ai fondi è riuscita ad

aprire una scuola in Siria negli anni successivi. Sarebbe utile riuscire a collaborare in maniera multidisciplinare con tutti gli attori che stanno utilizzando la fotografia per sensibilizzare, per stimolare e promuovere empowerment. Guardando al futuro, è essenziale che la fotografia mantenga il suo ruolo di mezzo critico e riflessivo, capace di stimolare il dibattito e promuovere la giustizia sociale.

## **Bibliografia:**

Aldana, Adriana, Katie Richards-Schuster, and Barry Checkoway. "Down Woodward: A Case Study of Empowering Youth to See and Disrupt Segregation Using Photovoice Methods." *Journal of Adolescent Research*, vol. 36, no. 1, 2021, pp. 3-123.

Arendt, Hannah. *Le origini del totalitarismo*. Harcourt, Brace & Company, 1951.

Arendt, Hannah. *Vita Activa. La condizione umana*. Bompiani, 2017.

Azoulay, Ariella, Rela Mazali, and Ruvik Danieli. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2021.

Azoulay, Ariella. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Verso Books, 2012.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Jonathan Cape, 1981.

Berger, John. *Understanding a Photograph*. Edited by Geoff Dyer, Aperture, 2013.

Bickford, Susan. *The Dissonance of Democracy: Listening, Conflict, and Citizenship*. Cornell University Press, 1996.

Bleiker, Roland, et al. "The Visual Dehumanisation of Refugees." *Australian Journal of Political Science*, vol. 48, no. 4, 2013, pp. 398-416.

Bogre, Michelle. *Documentary Photography Reconsidered: History, Theory and Practice*. Taylor & Francis, 2019.

Clarke, Graham. *The Photograph*. Oxford University Press, 1997.

Couldry, Nick. *Why Voice Matters: Culture and Politics After Neoliberalism*. SAGE Publications, 2010.

D'Haenens, Leen, and Willem Joris. "Images of Immigrants and Refugees in Western Europe: Media Representations, Public Opinion and Refugees' Experiences." Edited by Leen d'Haenens et al., Leuven University Press, 2019.

Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Bompiani, 2014.

Fairey, Tiffany. "Whose Photo? Whose Voice? Who Listens? 'Giving,' Silencing and Listening to Voice in Participatory Visual Projects." *Visual Studies*, vol. 33, no. 2, 2018, pp. 111-126.

Falcinelli, Riccardo. *Cromorama: Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*. Einaudi, 2017.

Fiorentino, Giovanni. *Il Flâneur e lo spettatore: La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*. FrancoAngeli, 2014.

Fontcuberta, Joan. *La Furia Delle Immagini*. Einaudi, 2018.

Freire, Paulo. *La pedagogia degli oppressi*. Translated by Linda Bimbi, EGA-Edizioni Gruppo Abele, 2022.

Grespi, Barbara, and Luca Malavasi. *Dalla parte delle immagini: Temi di cultura visuale*. McGraw-Hill, 2022.

Hannavy, John. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Routledge, 2008.

Heifermann, Marvin. *La fotografia cambia tutto: Come il mezzo fotografico cambia la nostra vista*. Contrasto, 2013.

Heinich, Natalie. *Il paradigma dell'arte contemporanea: Strutture di una rivoluzione artistica*. JOHAN & LEVI Editore, 2022.

hooks, bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. South End Press, 1984.

Jenkins, Henry. *La cultura convergente*. Apogeo Education, 2014.

Kjeldsen, Jens E. "La retorica della rappresentazione spessa: Come le immagini rendono saliente l'importanza e la forza di un argomento." *Springer Science+Business Media Dordrecht*, 2014.

McAuliffe, Marie, and Binod Khadria. *World Migration Report 2020*. International Organization for Migration (IOM), 2019.

McLuhan, Marshall. *Gli strumenti del comunicare*. Translated by Mario Ricciardi, Laterza, 2010.

Montani, Pietro, and Massimo Carboni. *Lo Stato dell'arte*. Laterza, 2014.

Ricoeur, Paul. *La memoria. La Storia. L'oblio*. Translated by Davide Tarizzo, Raffaello Cortina, 2003.

Sontag, Susan. *On Photography*. RosettaBooks, 2005.

Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. Longman, Brown, Green, and Longmans, 1844.

Zeki, Semir. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press, 1999.

## Sitografia

1. August Sander: *Citizens of the Twentieth Century*.  
<https://archive.org/details/augustsander0000sand/page/n3/mode/2up> Consultato il 20 giugno 2024.
2. “Five Things to Know About August Sander.”  
<https://www.tate.org.uk/art/artists/august-sander-5319/five-things-know-august-sander>  
Consultato il 20 giugno 2024.
3. Fairey, Tiffany. *Visual Studies*. <https://www.unicef.org/lebanon/media/3381/file>  
Consultato il 20 giugno 2024.
4. Medicine Sans Frontiere. “Constructing Crisis at Europe’s Borders.”  
<https://www.msf.org/eu-plan-intensify-dangerous-hotspot-approach-greek-islands>  
Consultato il 20 giugno 2024.
5. “2015: L’anno della Crisi dei Rifugiati in Europa.” <https://www.unhcr.org/it/notizie-storie/storie/2015-lanno-della-crisi-dei-rifugiati-in-europa/> Consultato il 20 giugno 2024.
6. *Enciclopedia Treccani Online*. “Memoria.”  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/memoria\\_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/memoria_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/)  
Consultato il 20 giugno 2024.
7. Fontcuberta, Joan. *Cultura di polvere*. Intervista a cura di Francesca Fabiani, 2022-2023. [https://www.youtube.com/watch?v=SxepNrw3UA8&ab\\_channel=ICCD](https://www.youtube.com/watch?v=SxepNrw3UA8&ab_channel=ICCD)  
Consultato il 20 giugno 2024.
8. “Inside Out Project | Episode 1 - Artocracy in Tunisia.”  
[https://www.youtube.com/watch?v=LRFib5UPZOU&ab\\_channel=JR](https://www.youtube.com/watch?v=LRFib5UPZOU&ab_channel=JR) Consultato il 20 giugno 2024.
9. Riis, Jacob A. *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. Charles Scribner’s Sons, 1890. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19355-4> Consultato il 20 giugno 2024.
10. Wages and the Fair Labor Standards Act. <https://www.dol.gov/agencies/whd/flsa>  
Consultato il 20 giugno 2024.
11. Torres e Associati. <https://www.torresieassociati.it/consulenza-proprietaria-industriale/fotografia/> Consultato il 20 giugno 2024.
12. Bleiker, Roland et al. *The Visual Dehumanisation of Refugees*.  
<http://dx.doi.org/10.1080/10361146.2013.840769> Consultato il 20 giugno 2024.
13. *Covid-19: Enciclopedia Treccani Online*. <https://treccani.it/enciclopedia/coronavirus/>  
Consultato il 20 giugno 2024.

14. Betts, Alexander, Louise Bloom, Josiah Kaplan, and Naohiko Omata. *Refugee Economies: Forced Displacement and Development*.

[https://global.oup.com/academic/product/refugee-economies-](https://global.oup.com/academic/product/refugee-economies-9780198795681?cc=us&lang=en&)

[9780198795681?cc=us&lang=en&](https://global.oup.com/academic/product/refugee-economies-9780198795681?cc=us&lang=en&) Consultato il 20 giugno 2024.