



**ENZO CEI**

Il Violinista  
della  
Fotografia

Emanuela A. Colazzo

**ENZO CEI**

Il Violinista  
della  
Fotografia

Emanuela A. Colazzo

Seminario di Cultura digitale  
2015/2016

Università di Pisa

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica  
Corso di Laurea magistrale in Informatica Umanistica



# Indice

|                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Premessa</i>                                                  | 5  |
| <b>Introduzione</b>                                              | 6  |
| <b>Un fotografo violinista</b>                                   | 8  |
| ■ Il negativo come spartito musicale                             | 9  |
| ■ Il rumore e il tempo visibile dell'umanità                     | 10 |
| <b>Fotografie e storie</b>                                       | 11 |
| ■ Da Dorothea Lange ad Annibale Carracci, una radice concettuale | 11 |
| ■ Gli occhi di Arianna                                           | 16 |
| ■ Spoerri in assenza                                             | 20 |
| <b>La fotografia e il mondo del web</b>                          | 24 |
| <b>Bibliografia</b>                                              | 30 |
| <b>Sitografia</b>                                                | 31 |



## **Premessa**

Questo scritto nasce in seguito ad un incontro avvenuto tra Enzo Cei e gli studenti della laurea magistrale in Informatica Umanistica dell'Università di Pisa, nell'ambito del corso di Seminari di Cultura digitale diretti dalla professoressa Salvatori e dalla professoressa Simi.

In una prima parte introduttiva ho ritenuto necessario ripercorrere brevemente il modo in cui, a partire dagli anni Cinquanta, la fotografia si è imposta come opera e non è stata più relegata a mero prodotto meccanico.

Successivamente sono riportate alcune fasi dell'incontro, a cui segue un'analisi critica di alcune opere del fotografo. Questa analisi parte dalla descrizione delle opere fornita da Enzo Cei, allargandosi poi verso un più ampio confronto con opere pittoriche e fotografiche di altri artisti, seguendo un percorso di interpretazione personale in base ai miei studi e alle mie conoscenze.

L'obiettivo finale è cercare di individuare eventuali artisti a cui Enzo Cei, più o meno consapevolmente, possa essersi ispirato durante il suo percorso e il modo in cui abbia poi sviluppato una propria poetica indipendente. Ogni artista assorbe a suo modo un numero incredibilmente ampio di dati, spesso senza nemmeno rendersene conto, camminando per strada, guardando le persone, svogliando un libro, parlando con qualcuno. Una mole di informazioni che va a riempire quella che potrei definire la parte più feconda dell'anima di chi crea. Molto spesso l'accesso a questi dati non avviene in modo consapevole ma semplicemente avviene nel momento dell'atto creativo, non è un processo guidato o voluto ma naturale, istintivo. In questo senso ogni riferimento viene illustrato con l'intento di render visibili, per quanto sia possibile in questo scritto, le numerose fila che possono celarsi dietro il pensiero e la tecnica di un fotografo come Enzo Cei.

Nella parte finale, ho scelto di approfondire i cambiamenti degli ultimi decenni che hanno interessato la diffusione sul web delle opere fotografiche, per cercare di mettere in luce eventuali pro e contro che possono derivare dalla diffusione online di opere che altrimenti sarebbero fruibili esclusivamente nei musei o sui libri.

## Introduzione

Il grande pregio della fotografia, che in qualche modo può costituirne il limite, è quello di essere sia strumento di ricostruzione simbolica, secondo il modello pittorico, sia forma di prelievo e presentazione del reale.<sup>1)</sup>

Questa "duplice natura" ha portato avanti negli anni varie filosofie di pensiero. Fino agli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento fondamentalmente i fotografi-puri si contrapponevano agli artisti. I primi utilizzavano la macchina fotografica con grandi accorgimenti tecnici e prediligevano il mezzo fotografico come unico ed esclusivo strumento. I secondi invece utilizzavano la fotografia assieme ad altri strumenti, dimostrando un disinteresse verso la componente tecnica e un'attenzione maggiore verso quella poetica e concettuale.

Questa contrapposizione però comincia a diventare man mano più sfumata (in seno alle rivoluzioni portate avanti dalla *Pop Art*), e cominciano ad apparire le prime opere fotografiche curate artisticamente e tecnicamente. Sarà soprattutto a partire dagli anni Ottanta che si potrà assistere alla fusione delle due tendenze, fra fotografi-puri e fotografi-artisti. Il motivo è da ricercare in quella che dalla fine degli anni Settanta potremmo definire "l'apertura totale dell'esplorazione della pratica artistica". Grande era la consapevolezza di poter spingersi oltre ogni limite, che fosse usare il proprio corpo (*body art*), l'ambiente (*land art*), o riscoprire una manualità pittorica ormai dimenticata e il gusto per il decorativismo.

Un altro motivo fu l'evoluzione tecnologica, oltre ai primi effetti computerizzati, divenne possibile stampare a colori in alta qualità opere di grandi dimensioni. Inoltre i musei cominciarono ad accogliere nelle proprie collezioni i lavori di molti fotografi, non più considerati semplici mezzi documentaristici, innescando una rivoluzione che da questo momento in poi cambierà per sempre il mondo delle arti visive.

Particolarmente importante fu la presenza femminile nel panorama dell'arte fotografica degli anni Ottanta (*Cindy Sherman, Candida Höfer*), mentre in Italia un'esperienza significativa è rappresentata da alcuni fotografi come Luigi Ghirri, Giovanni Chiaramonte, Gabriele Basilico. Tema comune a questi autori era un paesaggio visto con sguardo nuovo e in contrasto con quello tipicamente da cartolina che fino a quel momento aveva regnato incontrastato. In particolar modo indagarono tutte quelle situazioni in cui il vecchio si sovrapponeva al nuovo, l'artificio al naturale, tra nuovi riti di massa e tradizioni.<sup>2)</sup>

---

1 F. POLI a cura di, *Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, p. 251, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2003

2 *ivi*, pp. 268-272

La fotografia che nell'Ottocento era vista in netta contrapposizione alla pittura, come genere non artistico, come prodotto meccanico e automatizzato, assurge ora a rango di opera d'arte entrando di diritto nell'olimpo delle arti visuali.

Tuttavia con il progredire tecnologico del mezzo, con il diffondersi delle conoscenze tecniche e con la grande diffusione commerciale delle macchine fotografiche degli ultimi anni, sembra che si stia andando verso una svalutazione della fusione che vi fu tra fotografi-puri e fotografi-artistici.

Si tende ormai sempre più a cercare un prodotto artistico vendibile. Le molte pratiche mercificatrici dell'arte degli ultimi anni, hanno danneggiato la pratica e la tecnica artistica, finendo per impoverire irrimediabilmente il panorama culturale, ricco ormai più di prodotti-copia e di merci che di opere d'arte.

Purtroppo con questo "avvelenamento visivo" si è svalutata anche la critica d'arte e la letteratura artistica, che cerca di rispondere ai bisogni di un pubblico compratore piuttosto che prendere una posizione decisa in netto contrasto con questa tendenza. Non è raro dover ricorrere a volumi di cinquant'anni fa per cercare di costruire un discorso coerentemente artistico, e questo seppur obbligatorio e necessario per lo studioso d'arte che deve sempre conoscere e approfondire le sue conoscenze, risulta essere tedioso oltre che inutile per il neofita che tende ad avvicinarsi allo studio dell'arte in ogni sua forma. Inoltre la produzione artistica degli ultimi anni, con l'avvento del digitale ha avuto un'enorme crescita, di fatto però la letteratura artistica in merito risulta essere piuttosto arida e in attesa di contributi validi e importanti, che possano in qualche modo imporsi come strumenti validi per la reale valutazione dei prodotti artistici degli ultimi cinquant'anni.



## Un fotografo violinista

L'incontro con Enzo Cei comincia in modo schietto e diretto. Parlo di incontro e non di seminario di proposito, si pone immediatamente di fronte agli studenti, guardandoli dritti negli occhi uno per uno, non è una sfida ma il primo momento di quello che sta per trasformarsi nel racconto appassionato di un fotografo sulla sua vita e i suoi pensieri, che altro non sono che la sua arte.

Una delle prime parole, che poi ripeterà più volte, è passione. La passione come lume onnipresente, una spinta quasi primordiale che lo ha guidato fin dall'inizio e che lo guida ancora oggi nel creare un'arte, che come lui specifica, *si rivolge all'umanità che soffre e spera*.

Enzo Cei racconta la sua infanzia nella campagna pisana, una famiglia semplice, una realtà contadina, la realtà "della terra". Una realtà d'origine in lui ben radicata e alla quale si rivolge costantemente, interpretando il suo lavoro come vero e proprio riscatto verso una civiltà ormai quasi estinta. Non avere immediatamente a disposizione i mezzi culturali di cui aveva bisogno lo ha spinto a creare e cercare da solo i propri mezzi, i propri percorsi, spingendo sé stesso al di là di ciò che gli era stato dato, in un costante tentativo di difendersi dalla mancanza di conoscenza. Parla del suo lavoro senza presunzione ma nemmeno con finta modestia, è un uomo ben consapevole della strada compiuta, dei modi in cui ha intrapreso il suo percorso e lo racconta con assoluta verità senza fronzoli o poetiche digressioni. Sa perfettamente di essere al di fuori di una certa pratica che negli ultimi decenni ha fatto delle opere d'arte contemporanea semplici merci, beni di lusso, temi di discussione in salotti d'élite, e ci tiene a specificarlo per far capire immediatamente quale sia il suo pensiero in merito.

Come detto l'intento di questo breve scritto è proseguire verso un'analisi storico artistica di alcune fotografie da me personalmente scelte, per fare ciò è necessario partire dal primo passo di Enzo Cei e questo primo passo non poteva che essere il negativo.

## Il negativo come spartito musicale

Enzo Cei comincia la sua carriera da autodidatta installando la camera oscura e avvicinandosi fin da subito al negativo. Il negativo è per lui come lo spartito per il violinista, lo interpreta, lo fa suo in modo mentale e fisico, il risultato finale è il frutto necessario di questa interpretazione, di questo contatto diretto con la materia. Un'interpolazione manuale paragonabile ai colori macinati a mano dal pittore, al primo tocco di scalpello sul blocco di marmo dello scultore. Cei sottolinea come la fotografia analogica sia per lui un'origine necessaria, una radice, una base fondante, solo conoscendo le origini si è in grado poi di non farsi sommergere da nuove tecniche, come il digitale. *Quello che le mie mani riuscivano ad imprimere sul negativo, sono il bene più prezioso che mi porto dietro.* Ecco perché oggi pur lavorando in digitale per alcuni progetti, sceglie comunque di adoperare una rigida selezione dei molti strumenti di cui potrebbe usufruire. Questo bene prezioso che si porta dietro altro non è che una scelta tecnica ponderata, un processo mentale che diventa materiale nell'evitare consapevolmente una strada che il digitale invita tutti a percorrere a tutta velocità: quella che viene definita post-produzione, ma che spesso è completamente distante dalle origini della fotografia. Così distante da creare un prodotto che spesso si rivela essere addirittura completamente diverso dall'idea di partenza. Ecco che ritorna il concetto di passione e conoscenza, la passione per la tecnica madre e la conoscenza di questa e di quelle più moderne, solo attraverso questi due passaggi si può essere in grado di difendersi e reagire, di creare un proprio percorso senza arrancare dietro percorsi altrui.

Dico ciò perché il fotografo racconta di come da giovane per imparare, guardasse ai fotografi più bravi, a coloro che vedeva artisticamente superiori. Ma ritengo che questo guardare, non sia mai stato un seguire ciecamente il lavoro o le tecniche altrui, non sia stato un rifarsi al lavoro d'altri per mancanza di ispirazione, ma piuttosto un lungo processo di assorbimento tecnico grazie al quale si è sviluppato il suo personale modo di fare e pensare alla fotografia. Ogni grande artista ha cominciato guardando ai grandi, anzi questo "sguardo" era considerato passaggio imprescindibile per ogni giovane che volesse avvicinarsi alla pratica artistica. Basti pensare alla storiografia artistica, già nel 1330 Cennino Cennini considerava imprescindibile lo studio attento e costante dei più grandi maestri,<sup>1)</sup> e nel Seicento una lunga pratica di studio e l'osservazione delle opere degli antichi che avevano selezionato e corretto i caratteri imperfetti della Natura, fu il concetto fondante del pensiero del Bellori.<sup>2)</sup>

---

1 C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Neri Pozza, collana I colibrì, 2009

2 O. BONFAIT, A. L. DESMAS, *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Atti

## Il rumore e il tempo visibile dell'umanità

Enzo Cei definisce la sua fotografia monotematica, poiché ritrae l'umanità. Il tema ricorrente sembra essere quello di una sofferenza disvelata nei suoi tratti più veri, quelli della vita che scorre inesorabile, affrontata con estremo coraggio nonostante le molte difficoltà. Vi sono però altri due soggetti fondanti e impliciti, **il rumore e il tempo**.

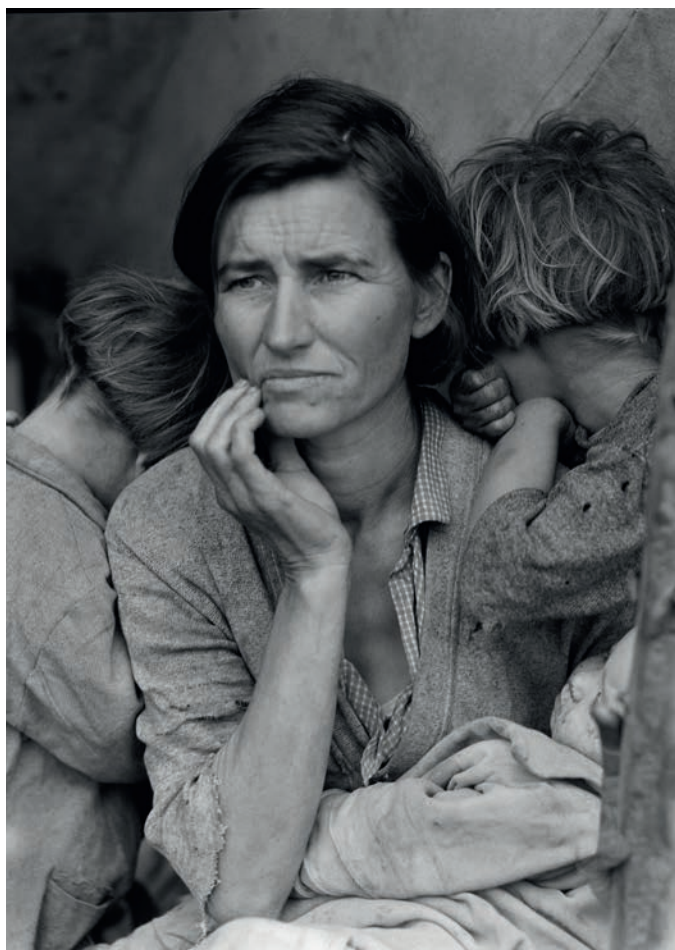
Senza questi il risultato sarebbe probabilmente un insieme di ritratti diversi, fini a sé stessi. *Chi mi sta di fronte lo scelgo io, cerco di restituire l'umanità delle persone che mi sono di fronte, perché una persona è sempre depositaria dell'umanità.*

Ciò che Enzo Cei fotografa è un'umanità intenta a far qualcosa, il chirurgo, lo scienziato, lo spazzino, una famiglia. Anche nell'attesa c'è sempre un'azione che traspare, una voce chiara che emerge anche dalle fotografie dove sembra non si muova nulla, si è in grado di sentire tutto il rumore di ciò che c'è intorno, dei pensieri di chi è davanti alla macchina fotografica, questo rumore è ripreso e non è ripreso allo stesso tempo, è soggetto e non oggetto. È qualcosa che in alcune fotografie si percepisce subito, colpisce gli occhi e il cervello istintivamente crea dei suoni, risate, pianti, il fruscio del vento, un sussurro. Questa percezione, questa ricerca attenta del momento, questa attesa, passano tutte da quello che il fotografo definisce il vero meccanismo del linguaggio della fotografia: l'otturatore.

L'unico modo per intervenire sulla realtà, per plasmare il tempo dei fenomeni. Una pratica istintiva per il fotografo che conosce bene gli strumenti del suo mezzo. L'otturatore diventa unico tramite necessario tra l'idea mentale e la sintesi visiva, andando a coprire quella distanza che può esserci tra pensiero e risultato artistico e unificandoli.

Ecco dunque il secondo elemento, il tempo sembra essere ciò a cui Enzo Cei affida tutte le sue volontà artistiche, il tempo passato ad osservare i suoi soggetti, quello per conoscerli intimamente, il tempo che passa prima dello scatto, e infine il tempo in cui la lente si apre per far entrare la luce, poi il tempo si ferma e ricomincia un nuovo percorso, un nuovo progetto. Il tempo per ogni foto diventa unico e irripetibile. Siamo davanti a un modo di lavorare dove la fase di manipolazione del negativo o del file digitale, è una fase necessaria, perché rappresenta le origini, quello che è stato il primo approccio alla fotografia da parte del fotografo.

Essendo stata dunque questa la prima fase nella sua personale crescita artistica e non l'ultima, possiamo definirla come mentalmente non successiva allo scatto, non c'è un dopo lo scatto nella sua pratica artistica, solo un prima e un durante ecco perché ho precedentemente detto che l'interpolazione manuale è paragonabile ai colori macinati a mano dal pittore o al primo tocco di scalpello dello scultore. A questo punto ci possiamo spostare sul piano del risultato artistico e per fare ciò si può iniziare dalla fase dell'interpretazione.



## Fotografie e storie

### Da Dorothea Lange ad Annibale Carracci, una radice concettuale

Il lavoro di Enzo Cei mi ha subito riportato alla mente Dorothea Lange e le sue opere del periodo della depressione americana. Potrebbe sembrare strano dato il grande divario di base che c'è tra questi due artisti, lì dove Enzo Cei passa del tempo a conoscere i suoi soggetti, la Lange lo passava a cercarne diversi, lì dove Cei lavora principalmente per uno scopo personale rivolto all'umanità, la Lange guardava sì all'umanità ma in particolar modo a quell'umanità che interessava il Federal Art Project.

Tuttavia sono in particolar modo due le foto che mi sono apparse in mente mentre Cei mostrava i suoi lavori, mi riferisco a **Madre senza Patria** e **Giovane madre migrante**, due fotografie in cui lo sguardo non pietoso ma di testimonianza, è reso grazie all'essenzialità dei volti e del taglio fotografico.

La Giovane madre migrante guarda verso il fotografo, uno sguardo consapevole e presente ma velatamente distante.

Così come molti dei soggetti di Enzo Cei,



**Fig. 1.** Dorothea Lange, **Madre senza patria**, California, 1936, Collezione Gruber

**Fig. 2.** Dorothea Lange, **Giovane madre migrante**, California, 1940



guarda verso la camera con naturalezza e una certa fierezza, sa di essere fotografata e lo accetta, non sembra essere in posa ma semplicemente ferma nel farsi vedere per come è.

Queste sono alcune delle caratteristiche che ritroviamo anche nei soggetti ripresi da Enzo Cei, c'è una fierezza in loro che li rende personaggi eterni, stabili, e quella foto diventa un monumento alla loro persona, a ciò che sono in quel momento.

La cosa che più colpisce è l'estrema naturalezza di alcuni soggetti, in particolar modo di alcuni bambini, che posano con una calma quasi eterea. Nonostante ci sia necessariamente lo sguardo del fotografo su di loro, il suo punto di vista, sembra che l'intento di chi si fa ritrarre sia esattamente in sintonia con la volontà di chi ritrae. Osservando le varie collezioni di ritratti di Enzo Cei, è quasi impossibile non pensare alla grande ritrattistica del Seicento.

Il Seicento fu il secolo in cui cominciò ad essere scardinata la piramide dei generi pittorici, nonostante paradossalmente con la Controriforma si andassero a rinforzare alcuni concetti estetici sulle opere a tema religioso. In particolar modo il paesaggio e il ritratto avevano da sempre occupato il gradino più basso della piramide.

Gli unici ritratti degni di realizzazione rap-



**Fig. 3.** Philippe de Champagne, **Luigi XIII incoronato dalla pace**, 1628, Parigi; Musée du Louvre



**Fig. 4.** Philippe de Champagne, **Il cardinale Richelieu**, 1640 c.a., Parigi, Musée du Louvre



presentavano sovrani, dignitari di corte, famiglie reali o personaggi della curia, e anche in questi casi le pose dovevano essere collegate alla mitologia o simboleggiare la posizione sociale del personaggio ritratto.

A questo proposito basti pensare ai ritratti di Philippe de Champagne, dove la grande fissità ieratica dei suoi personaggi si sposa con una semplificazione rigorosa dell'impianto compositivo. Opere come **Luigi XIII incoronato dalla pace**, che mostra il re indossare un'armatura da palazzo, (una finta armatura da battaglia, il cui scopo era semplicemente simbolico), oppure i vari ritratti del **cardinale Richelieu** sono opere emblematiche di questa tendenza a realizzare ritratti idealizzati. Tuttavia cominciò anche ad imporsi un reale interesse verso i ritratti della gente comune, contadini, mercanti, mendicanti, imbrogliatori, giocatori di carte. Fu un genere questo fecondissimo, grazie al quale abbiamo le più importanti testimonianze dei mestieri dell'epoca. In Italia tra i primi ad operare questa rivoluzione, già alla fine del Cinquecento, vi furono i **Carracci**. In grado di rivolgersi ad un pubblico composito (religioso, politico, popolare), riuscirono a realizzare opere eccelse dove anche i temi religiosi erano trattati con uno sguardo verso il quotidiano.

Basti pensare alle opere dedicate ai macellai, per ritrovare l'iniziale discorso che Enzo Cei fa sulle sue origini: questa necessità di riscatto è la stessa che ritroviamo alla base dei quadri di Annibale e Ludovico Carracci, che in alcune opere rappresentano l'interno di quella che probabilmente fu la macelleria dello zio di Ludovico. Vi è in queste opere una chiara presa di posizione in difesa della pittura, si vuole combattere il pregiudizio legato alla loro famiglia: pur essendo di origini umili potevano essere grandi pittori.



**Fig. 5.** Annibale Carracci, **La Macelleria**, 1582-1583, Oxford, Christ Church Gallery



**Fig. 6.** Annibale Carracci, **Il mangiafagioli**, 1582-1583, Roma, Galleria Colonna



**Fig. 7.** Enzo Cej, **Antonio**, da Cavatori, Biblos 1993

C'è però un rimando ancora più preciso ad Annibale Carracci e per l'esattezza all'opera del **Mangiafagioli**, in riferimento ad una foto presente nel volume dei Cavatori,<sup>1)</sup> e che rappresenta il ritratto di un operaio, **Antonio**.

Nell'opera pittorica siamo davanti ad una pennellata tramata che crea lo sfumato, il colore e la sua applicazione non risultano essere particolarmente raffinati, questo perché si vuole restituire l'osservazione della realtà senza abbellimenti. L'utilizzo di questa tecnica mirava ad un confronto immediato con il soggetto, in questo caso per far sentire in qualche modo lo spettatore un intruso.<sup>2)</sup> Risulta evidente che Annibale non sia interessato alla piramide dei generi, ciò che a lui interessa è cogliere un momento, quell'attimo verso cui si focalizza la sua attenzione, esattamente come ad Enzo Cej interessa una fotografia il più vera possibile. Carracci non si preoccupa affatto di rappresentare una bella persona, i lineamenti sono rozzi, i vestiti sdruciti e consunti, le mani sporche del lavoro compiuto nei campi. Siamo davanti ad un ritratto che rappresenta un contadino senza alcun abbellimento, ce lo presenta esattamente così com'era.

Questa sincerità è la stessa che ritroviamo nella foto di Antonio, l'uomo appare co-

1 E. CEI, *Cavatori*, Biblos, 1993

2 S. J. FREEDBERG, *Circa 1600, Annibale Carracci, Caravaggio, Ludovico Carracci, Una rivoluzione stilistica nella pittura italiana*, p. 20, Bologna, Nuova Alfa Editore, 1984.



sparso dalla polvere di marmo, il berretto calcato in testa e la pelle scurita dal sole. Lo sguardo interrogativo, sembra derivare dalla stessa sorpresa che ci mostra il Mangiafagioli. Entrambi quasi ci chiedono perché siamo così interessati ad osservarli, l'uno mentre mangia la sua cena dopo una giornata di lavoro, l'altro mentre presumibilmente fa una pausa dal lavoro sfiancate nelle cave di marmo. Lì dove nell'opera pittorica viene utilizzata una pennellata grezza, e il contadino viene mostrato su un fondo scuro per portarlo il più possibile vicino allo spettatore, nella fotografia c'è un chiaro gioco di contrasti tra le ombre portate del sole, la carnagione bruciata e secca e il fondo chiaro su cui si staglia netta la figura. C'è in queste due opere lo stesso intento di rappresentare una scena nel modo più veritiero possibile e con una tecnica chiara ed evidente.

Enzo Cei racconta di aver cominciato a lavorare con i cavatori perché tra loro ha ritrovato quella civiltà contadina da cui proviene. Sono trentacinque anni che ritrae il lavoro di questi uomini. Li segue costantemente durante le loro giornate, ne osserva i caratteri, i gesti, le abitudini. Ha imparato a carpirne il modo di pensare, quali sono le loro aspettative.

C'è una frase che il fotografo dirà durante l'incontro, riferendosi ai cavatori: *"Ti guardano, di squadrano e ti giudicano come uomo e tu cerchi di essere all'altezza di quel ruolo"*. Questa frase penso possa ritenersi emblematica di quanto c'è in comune tra l'intento del fotografo e quello del pittore, probabilmente le sensazioni di uno davanti al contadino e dell'altro davanti all'operaio devono essere state quasi le stesse, la consapevolezza di essere osservati e giudicati, che poi è la stessa che sono riusciti a riversare sullo spettatore.

Nonostante Enzo Cei dichiari di sentirsi a casa quando si trova nelle cave, e nonostante sicuramente anche per Annibale Carracci non dovesse essere particolarmente strano trovarsi davanti a un contadino, vi è comunque nelle opere un senso di estraneità da quel mondo. Questa estraneità da parte degli autori emerge in tutta la sua potenza nello sguardo dei due soggetti ritratti, una sorta di confine che definisce chiaramente i ruoli, d'altronde senza tale confine non potremmo avere né la fotografia di Cei né il quadro del Carracci.



## Gli occhi di Arianna

La fotografia di **Arianna** è una di quelle che mi ha colpito di più. Ho passato molto tempo a guardare questa foto, a guardare quegli occhi così neri e profondi. Ho pensato alle opere dei fratelli Le Nain, che così spesso hanno ritratto la campagna francese piena di bambini e donne anziane nei periodi di guerra. Bambini ritratti quasi sempre in un'atmosfera sospesa a guardare verso il pittore.

Ho pensato al **Pescatorello** di Vincenzo Gemito, così preso dal suo pesce appena catturato, ritratto in una posa poetica e verissima. Naturale è stato pensare proprio alle origini di Gemito, un popolano senza alcuna formazione classica, un vero scugnizzo napoletano, che seppe appropriarsi di tutto ciò che gli offriva la vita di strada trasformandolo in opere di naturale immediatezza grazie alle quali fu unico rappresentante in Italia del verismo nella scultura. Una posa quella del Pescatorello che non ha nulla di artificioso, così come quella di Arianna, *-si è messa in questa posizione da sola, non le ho detto io di mettersi così-* racconta Enzo Cei.

Poi è stato naturale portare la mente ai



**Fig. 8.** Enzo Cei, **Arianna**, 2013, da *Fiori. La vita che vince, 14 storie di figli*

**Fig. 9.** Fratelli Le Nain, **La carretta**, 1640 c.a.

molti ritratti di bambini di **Sebastião Salgado**, in particolar modo i bambini di *Ritratti di bambini in cammino*,<sup>1)</sup> una raccolta dedicata alle migrazioni, dove ogni bambino ha scelto di farsi fotografare e come, non sono artificiosamente messi in posa, ma ritratti in tutta la loro spontaneità, con la sofferenza e la malinconia che traspare anche dai sorrisi più dolci.<sup>2)</sup>

C'è una profondità nello sguardo di Arianna e una dignità nel modo in cui sostiene con naturalezza la sua stomia che spingono con forza l'adulto a guardarla in tutta la sua sofferenza di bambina. Passa un tempo indefinito mentre si guardano i suoi occhi, è un tempo carico di domande che si zittiscono nell'estrema fierezza di questa bambina che ci osserva con delicata fermezza.

La cicatrice che le corre lungo il fianco sinistro sembra quasi un ramoscello che si apre in una grande foglia bianca sul petto. Si è portati a guardare questa foto con rispettoso stupore perché se da una parte lo spettatore adulto pensa alla tristezza di ciò che può esser accaduto nella vita di Arianna, dall'altra la foto ci spinge ad andare oltre. I suoi occhi indicano il percorso, ci spingono a guardarla senza farsi prendere dal dolore, perché lei il suo dolore lo tiene in mano semplicemente, come fosse un passerotto.

Il volto in parte in ombra crea due distinte zone, nella parte illuminata si notano l'occhio destro leggermente più piccolo del sinistro e alcune fossette, sembra quasi che la parte del volto illuminata esprima ciò che è stato, la sofferenza passata e presente, come fosse direttamente collegata con la stomia che regge in mano. La parte del viso in ombra appare invece quasi maestosa, lo sguardo ipnotico come una moderna Kore e quel braccio portato dietro la testa sembra quasi sottolineare la sua regalità scultorea pur se inconsapevole, come se ci stesse mostrando un'ala invisibile.

Nel continuare ad osservare questi due occhi neri, mi è apparsa in mente un'opera di Manet, **Le Petit Lange**. Siamo davanti agli stessi occhi intensi di Arianna, in questo caso in realtà sembrano leggermente lucidi di pianto, ma c'è esattamente la stessa fermezza, una delicata prepotenza che sembra dire "io sono qua e sono così".

Il bambino, figlio di amici di Manet, all'epoca doveva avere circa cinque anni, regge in mano un giochino e in posa ieratica guarda lo spettatore, ha un'espressione malinconica e la testa leggermente spostata verso la sua destra. C'è una grazia in questo ritratto che sembra essersi trasferita intatta in quello di Arianna.

---

1 S. SALGADO, *Ritratti di bambini in cammino*, Edizioni Contrasto, 2001

2 L'opera di Salgado è tra le più importanti del secolo a livello mondiale, il suo lavoro stupefacente ha acceso le luci su persone dimenticate e abbandonate in molte parti del mondo, dando vita a reportage dal grande impatto sociale.





**Fig. 10.** sopra, Sebastião Salgado, **Bambina migrante**, 2001, da *Ritratti di Bambini in cammino*



**Fig. 11.** sopra a destra, Édouard Manet, **Le petit Lange**, 1861, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Nonostante la diversità delle opere esaminate, notiamo un impianto compositivo molto simile. Ciò che attrae immediatamente sono gli occhi, lo sguardo poi rimbalza sulle mani dei bambini e si allarga all'intera opera.

La fotografia fa parte della collezione *Fiori. La vita che vince, 14 storie di figli.*<sup>3)</sup>

La spinta a realizzare questa collezione è la stessa che lo ha portato a seguire il lavoro dei cavatori. Ossia un modo per mostrare a tutti cosa ci sia dietro i manufatti di marmo che ogni giorno sono sotto i nostri occhi: uomini che lavorano al sole, sudore, bestemmie, sorrisi, speranze. Il lavoro con questi bambini risponde in qualche modo alla stessa necessità, mostrare cosa vi è dietro la loro malattia, le speranze e le paure, il coraggio, la famiglia che li circonda, la vita che continua e va avanti nonostante i sassi enormi lungo il percorso.

3 E. CEI, *Fiori. La vita che vince, 14 storie di figli*, Pisa, Pacini Editore, 2013



**Fig. 12.** Vincenzo Gemito, **Il Pescatorello**, prima del 1877, Napoli, Comune di Napoli





**Fig. 13.** Daniel Spoerri, *Tableau Piège*, 1960

## Spoerri in assenza

Parlando delle fotografie di Enzo Cei azzardare un paragone con Daniel Spoerri potrebbe sembrare quasi una follia. Eppure c'è una foto mostrata durante l'incontro (nella pagina accanto), che ha generato in me un pensiero particolare, e non solo per l'ovvio richiamo compositivo della tavola apparecchiata, ma anche e soprattutto per una ragione di carattere teorico. Daniel Spoerri emerge nel periodo degli anni Sessanta del Novecento, all'interno del *Nouveau Réalisme* europeo che si sviluppa contemporaneamente al Neodadaismo in America. L'intento dei *Nouveaux Réalistes* era fare in modo che qualcosa di appartenente alla nuova società del consumismo, qualsiasi cosa che tendesse a essere dimenticata negli anni, riuscisse a sopravvivere al suo scopo (esser comprata, usata e buttata), diventando un simbolo per il futuro.

Alla fine degli anni Cinquanta compaiono improvvisamente nella società tonnellate di spazzatura che sono destinate a mutare per sempre non solo l'impianto urbanistico delle città ma anche e soprattutto lo stile e le abitudini di vita. Un mutamento di questa portata sia sul piano sociale che ambientale, non poteva non essere assorbito dagli artisti del tempo, che infatti cominciarono a compattare rifiuti e ferraglia abbandonata (Arman e César) per esporle come moderne "sculture-specchio" del cambiamento in atto. In questa corrente Spoerri cominciò a lavorare sulle tavole apparecchiata dopo che vi era stato consumato il pasto, creando i "quadri trappola". Tutti gli oggetti e gli alimenti rimasti venivano incollati al tavolo e poi inseriti dentro teche di plexiglas.



**Fig. 14.** Enzo Cej, immagine tratta da Fiori. *La vita che vince, 14 storie di figli*, 2013

L'intento era quello di cristallizzare un'abitudine, e di far improvvisamente e ironicamente diventare importante ciò che non lo era.<sup>1)</sup> In questo modo la metafora di una vita effimera, votata al consumismo in cui tutto è destinato prima o poi a diventare rifiuto, entra nelle gallerie d'arte e si mostra come rivelatrice della società che sarà. Dunque il pasto consumato, i resti di cibo, le stoviglie sporche assumono in qualche modo una connotazione negativa, l'opera diventa un commento alla società del consumismo che tutto divora e distrugge, dimenticandosi del tempo e del valore di ogni singolo gesto.

Osservando la fotografia di Enzo Cej siamo davanti al ribaltamento di questa rappresentazione, possiamo dire anzi che questa si colloca esattamente all'opposto dell'opera di Spoerri. Notiamo infatti una tavola perfetta, immacolata, le stoviglie pulite e allineate. Vi è un candore sprigionato da piatti e tessuti che va ad illuminare il viso della bambina che ci guarda con aria così incerta.

Il pane sembra esser stato appena messo in tavola, è ancora intatto e pronto ad essere consumato. È l'unico cibo presente nella scena, non ci sono resti o avanzi. Il tempo non è passato inutile, anzi in questa foto il tempo sembra aver rallentato quella corsa frenetica, cristallizzata nei quadri trappola di Spoerri.

Le stoviglie sporche, inutili e abbandonate sono qui lucide e brillanti. La fretta è abolita nella composizione, c'è solo questo momento fermato, che non si protende verso catastrofiche conseguenze consumiste, ma piuttosto lascia intendere un momento piacevole che verrà, quello del pranzo di una famiglia.

1 F. POLI a cura di, op. cit., p. 20

In questo senso questa foto potrebbe appartenere a qualsiasi epoca, potremmo immaginare un grammofofono che suona in sottofondo o la radio, non c'è nulla di prettamente riconoscibile come appartenente a un determinato periodo, anche i vestiti della bambina sono semplici, senza alcun orpello. Se leggendo le opere di Spoerri ciò che prevale è una sensazione di ansia e perdita, leggendo questa fotografia prevale la calma e la tranquillità.

Il volto buffo della bambina che sembra un po' domandare e un po' sorridere, contribuisce a creare quest'atmosfera sospesa. Colpisce inoltre che la bambina sembri seduta su una sedia che ha lo schienale più alto rispetto alle altre due sedie (in realtà è un effetto dovuto alla prospettiva, è evidente che le altre due sedie sono accostate al tavolo); nella sua posizione leggermente decentrata, seduta da sola, mentre osserva il misterioso ospite che la fotografa, sembra essere un personaggio uscito direttamente dai quadri fiabeschi di Chagall.

Se concentriamo l'attenzione solo su di lei sembra quasi che si trovi lì per caso, o che sia stata fatta accomodare per sbaglio, proprio come fosse improvvisamente uscita fuori da un libro di fiabe e spaesata non sapesse bene cosa fare e si interrogasse su chi ha davanti. Il volto asimmetrico la caratterizza in dolcezza e anche i suoi capelli sembrano voler rispettare questo aspetto sbarazzino e particolare, più gonfi da un lato e più raccolti dall'altro. Penso che questo sia un ritratto prezioso per questa bambina, in quanto pur essendo stata ritratta perché ha sofferto a causa della malattia, ciò che di lei emerge è il fiabesco e l'innocenza, è molto facile immaginarla sorridere prima o dopo questo scatto. Questa foto potrebbe in futuro essere per lei qualcosa di molto prezioso capace di ricordarle che nonostante tutto non ha perso il suo incanto e ha conservato intatta la sua essenza delicata e onirica come un sogno di Chagall.



**Fig. 15.** Marc Chagall, **Le paysage bleu**, 1949, Wuppertal, Von der Heydt Museum

**Fig. 16.** *pagina accanto*, Marc Chagall, **Blue Circus**, 1950-1952







## La fotografia e il mondo del web

Nell'introduzione a questo scritto si è parlato dei grandi mutamenti sociali che dagli anni Cinquanta in poi hanno portato alla ribalta la fotografia, intesa come opera d'arte. Ciò che fino a pochi decenni prima non era stato considerato degno di particolare attenzione, viene improvvisamente riscoperto e rivalutato, entrando di diritto nei musei, nelle gallerie d'arte e nelle collezioni private.

Negli ultimi anni stiamo assistendo a rapidissimi cambiamenti, portati avanti dal mondo del web, che hanno rivoluzionato i luoghi e le modalità della fruizione artistica. In particolar modo la fotografia sembra essere diventata il mezzo democraticamente disponibile ad ogni scopo e funzione. Questo ha fatto sì che nascesse un nuovo "luogo non luogo", quello nel web appunto, che di fatto molto spesso assurge al ruolo dei luoghi reali di raccolta di contenuti artistici.

Sarebbe impossibile negare il grande cambiamento che negli ultimi anni sta stravolgendo le modalità di accesso alle opere d'arte. Un esempio su tutti è rappresentato dal Google Arts & Culture<sup>1</sup>). Un luogo virtuale dove è possibile visitare le gallerie e i musei più importanti al mondo, o dedicarsi all'osservazione dei particolari di diverse opere pittoriche, osservandone la pennellata, i pigmenti, fino a riuscire a visualizzare chiaramente la trama della tela, (per capire l'importanza di un'osservazione di questo tipo basti pensare alla possibilità di visualizzare in altissima qualità la pennellata direzionale di Van Gogh).

Grazie al web dunque, l'arte diventa realmente di tutti, anche di chi non può permettersi di girare il mondo per scoprire i capolavori artistici. Tuttavia però è anche vero che se da una parte ci sono iniziative molto valide, dall'altra è come se il web rappresentasse l'enorme vaso di Pandora, in cui tutto fluisce mischiandosi e confondendosi assieme. Spesso diventa difficile orientarsi, soprattutto mancando una reale guida in grado di far capire all'utente cosa stia osservando e perché, basti pensare alla difficoltà di allestire un percorso museale vincente, immaginiamo allora la difficoltà di un'esplorazione dove tale percorso sia assolutamente assente perché costituito semplicemente da link che rimandano da una pagina all'altra. Il risultato è che ci si ritrova imprigionati in un'enorme ragnatela di cui è impossibile conoscerne la struttura, la conseguenza più grave di ciò è che l'utente si sta ormai abituando a questa mancanza di indicazioni, facendo di questa condizione una normalità.

Contribuiscono all'aggravarsi della situazione i molti musei che se da un lato non ri-

---

<sup>1</sup> Il Google Arts & Culture offre contenuti provenienti da archivi e musei che hanno collaborato con il Google Cultural Institute, link: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/>

escono a valorizzare i loro percorsi in loco, dall'altro non sono nemmeno in grado di utilizzare il web come strumento non sostitutivo alla conoscenza diretta delle opere d'arte.

Focalizzandoci sulla fotografia, c'è un altro dato molto importante che ha contribuito negli ultimi anni al disperdersi dell'importanza di una fruizione diretta, oltre al fatto che questa già per sua natura tenda a una riproducibilità frequente su vari supporti e attraverso vari mezzi. Questo dato ulteriore è rappresentato dalla facilità di scattare fotografie in qualunque momento e luogo e dalla sua facilità di diffusione. Nell'epoca dei cellulari ultra tecnologici e delle piattaforme social, la fotografia è diventata strumento continuo di documentazione delle proprie abitudini di vita. Non più espressione artistica o strumento documentaristico, ma feticcio culturale. Che esprima le tendenze socio-culturali di intere generazioni è indubbio, ma è necessario indagare le motivazioni di questa espressione.

Le piattaforme social hanno sdoganato il concetto di privacy, rivoluzionando completamente ciò che fino a poco tempo fa era considerato privato e personale. Se da un lato Facebook dispone di un algoritmo in grado di riconoscere, dai lineamenti della persona ritratta, il suo probabile stato d'animo in quel momento, dall'altra Instagram offre una sterminata collezione di pranzi, banchetti, feste, ragazze che mostrano il loro outfit giornaliero, gambe al mare, tramonti, albe, vacanze in montagna e su questa scia si potrebbe continuare all'infinito. Ci sono poi piattaforme come Pinterest meno social dal punto di vista personale, nel senso che il "*pin*"<sup>2)</sup> avviene per un interesse verso la foto in sé piuttosto che verso chi l'ha postata.

"Se prima la fotografia era la vita quando assume un forte significato emotivo e simbolico. Ora la foto diventa qualcosa che prende significato in quanto condivisione, e non come scatto in sé".<sup>3)</sup> La condivisione assidua sul web di fotografie personali, ha trasformato tutti in novelli Narciso, nella strenua ricerca di accettazione sociale, la condivisione della propria privacy è diventata pratica giornaliera insostituibile. La fotografia è diventata l'oggetto feticcio grazie al quale ricordiamo costantemente agli altri e a noi stessi chi siamo, come siamo fatti e cosa stiamo facendo.

---

2 il *pin* equivale all'opzione di condivisione su Facebook, in questo caso però si può salvare l'immagine su cui si è fatto il *pin* in un album personale privato o pubblico, anche su Pinterest si possono seguire i vari utenti, in modo da essere sempre aggiornati sulle nuove immagini che arricchiscono la collezione di un utente che seguiamo. In generale Pinterest è una piattaforma su cui si possono trovare poche foto personali (a meno che queste non siano inerenti a lavori manuali ad esempio gioielli fai da te, riciclo, etc.), e molte immagini di illustrazioni, opere d'arte, fotografie di vario genere.

3 R. COTRONEO, *Fotografia e web*, in *Blowin in the web*, (pubblicato anche in *Sette del Corriere della Sera*), dal sito: Roberto Cotroneo, 20/07/2012, link: <https://robertocotroneo.me/2012/07/20/fotografia-e-web/> (consultato in data 14/06/2016)

In questo panorama come può collocarsi la fotografia d'autore?

Un primo problema fondamentale risulta essere la qualità dell'immagine. La foto sul web avrà sempre e comunque una risoluzione più bassa rispetto al suo originale. Tuttavia questo dato non sempre viene percepito perché il gusto estetico è influenzato dalle migliaia di fotografie che ogni giorno siamo portati a visualizzare sul web. In qualche modo dunque si finisce per "accontentarsi" di ciò che si vede, una bella foto d'autore vista sul web, potrebbe essere condivisa ed apprezzata esattamente nelle stesse modalità di una foto di un bel piatto di pasta postato su Instagram.

Questo di per sé potrebbe anche non risultare completamente sbagliato, perché la diffusione di un'opera d'arte è sempre arricchimento culturale in un modo o nell'altro, ma il pericolo evidente di questa tendenza è che si vada verso un completo appiattimento del senso critico, e verso una sempre più ampia omologazione del gusto estetico. Dunque risulta evidente che un'iniziativa come quella del Google Arts & Culture sia fondamentale perché costituisce un esempio di quello che Alessia Glaviano definisce "aggregatore autorevole di contenuti".<sup>4)</sup>

Allo stesso tempo è però necessario che anche gli artisti si rendano conto di questa situazione e della necessità di non affidare inconsapevolmente al web il loro lavoro. È indispensabile anzi che proprio gli artisti in primis prendano una posizione in merito, da una parte curando in senso critico i propri siti web, fornendo la giusta prospettiva e specificando la necessità di una fruizione delle loro opere che vada oltre il web (ovviamente le eccezioni in questo caso sono per la digital art o per quei prodotti nati esclusivamente per la fruizione online). Dall'altra è necessario che questi artisti siano in grado di aggregarsi in eventuali piattaforme che possano riconoscerne il loro valore, con contributi critici da parte di storici ed esperti del settore, con collegamenti ai poli museali e dando l'opportunità agli utenti di sapersi orientare e capire ciò che stanno guardando e leggendo. Il paradosso infatti a cui si è giunti è che cercando di raggiungere una visibilità sempre più globale, dove sempre più utenti possano conoscere il lavoro di un artista, ciò che prevale non è la conoscenza acquisita dall'utente ma il percorso virtuale del dato.

In ultima analisi vorrei soffermarmi sull'uso della definizione **fotografia digitale**.

Questa definizione viene utilizzata indistintamente sia per indicare fotografie ottenute tramite macchine fotografiche digitali e poi migliorate (o meno) attraverso l'uso di software di fotoritocco, sia per indicare il *prodotto* ottenuto partendo da una fotogra-

---

4 A. GLAVIANO, *Fotografia e onestà di rappresentazione nell'epoca dei nuovi media*, in Focus OTM, behind the scenes, da Cortona on the move, fotografia in viaggio, link: <http://www.cortonaonthemove.com/it/focus-glaviano> (consultato in data 13/06/2016)





**Fig. 17.** Erik Johansson, **Endless reflection**, 2015

fia digitale e intervenendo poi su di essa con numerosi strumenti offerti da software appositi, ossia il "lavoro pesante" di post-produzione.

Ho scelto di usare il termine *prodotto* non a caso, e non perché io non voglia riconoscere dignità creativa ai numerosi esempi di fotografie digitali ritoccate artisticamente tramite Photoshop o altri software, ma semplicemente perché credo sia impossibile unire terminologicamente sia una fotografia di **Salgado** sia una fotografia di **Erik Johansson**. Il termine fotografia digitale inizialmente indicava semplicemente una fotografia che seppur non ottenuta tramite pellicola, veniva manipolata in digitale in modo molto simile alla manipolazione del negativo. Potremmo dire che si interveniva tecnicamente più che creativamente, perché l'atto creativo in sé era già avvenuto e il fotografo si apprestava a fare in modo che la sua idea iniziale rispondesse al risultato.

Con il fotoritocco creativo invece vi sono due distinti momenti dell'atto creativo uno che riguarda l'ideazione e lo scatto (come per il fotografo "classico"), l'altro invece riguarda la manipolazione digitale delle fotografie, una manipolazione che va ben oltre il miglioramento della foto (ad esempio di ombre, luci e contrasto). È questo un lavoro che molto spesso richiede ore, anche giorni, infinita conoscenza dei numerosi tool disponibili nei vari software e un intervento digitale in alcun modo paragonabile a una foto di cui sono state migliorate ombre e luci.

I così detti "esperti di Photoshop", sono spesso veri e propri maghi in grado di creare



**Fig. 18.** Erik Johansson, **Dreamwalking**, 2014

fotografie e illustrazioni incredibili attraverso il digitale, nessuno esclude che possano essere anche dei bravissimi fotografi ma certamente la loro ricchezza più grande è saper usare creativamente un mezzo (software) come nessun altro. Perché dunque si continua a voler usare la definizione di fotografia digitale anche per questi lavori? Soprattutto dal momento che si parla di fotografia digitale per riferirsi a due opere completamente diverse tra loro, sarebbe saggio scegliere un altro termine.

Certamente non credo che si possa usare il termine *prodotto*, che ho utilizzato inizialmente solo per cercare di illustrare nel modo più chiaro possibile questo concetto, ma con molta semplicità potrebbe essere usata la definizione di arte digitale. Ritengo che sia necessario operare una distinzione in questo senso per non svalutare e svilire il lavoro di un creativo digitale e quello di un fotografo digitale. La confusione terminologica induce anche ad una confusione di fruizione e in un momento così delicato come quello che stiamo vivendo dal punto di vista dell'arte, tale confusione risulta essere oltremodo dannosa per un approccio culturale onesto al mondo delle opere d'arte contemporanea.

## Bibliografia

- O. BONFAIT, A. L. DESMAS, *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Atti del convegno di Storia dell'Arte "Il Bello Ideale e le Accademie. Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'età del Bellori" (Roma, Villa Medici, 7-9 giugno 2000), pubblicati sotto la direzione di Olivier Bonfait, Coedizione Somogy/ Académie de France à Rome, 2002
  
- C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Neri Pozza, collana I colibrì, 2009
  
- E. CEI, *Fiori. La vita che vince, 14 storie di figli*, Pisa, Pacini Editore, 2013
  
- E. CEI, *Cavatori*, Biblos, 1993
  
- G. DORFLES, A. VETTESE, *Storia dell'arte, Novecento e oltre*, vol. 4, Bergamo, Istituto Edizioni Atlas, 2014
  
- S. J. FREEDBERG, *Circa 1600, Annibale Carracci, Caravaggio, Ludovico Carracci, Una rivoluzione stilistica nella pittura italiana*, p. 20, Bologna, Nuova Alfa Editore, 1984.
  
- F. POLI a cura di, *Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, p. 251, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2003
  
- S. SALGADO, *Ritratti di bambini in cammino*, Edizioni Contrasto, 2001

## Sitografia

- E. CEI, link: <http://www.enzocei.com/> (ultima consultazione 09/06/2015)
- R. COTRONEO, *Fotografia e web*, in Blowin in the web, (pubblicato anche in Sette del Corriere della Sera), dal sito: Roberto Cotroneo, 20/07/2012, link: <https://robertocotroneo.me/2012/07/20/fotografia-e-web/> (consultato in data 14/06/2016)
- A. GLAVIANO, *Fotografia e onestà di rappresentazione nell'epoca dei nuovi media*, in Focus OTM, behind the scenes, da Cortona on the move, fotografia in viaggio, link: <http://www.cortonaonthemove.com/it/focus-glaviano> (consultato in data 13/06/2016)
- E. JOHANSSON, link: <http://www.erikjohanssonphoto.com/> (consultato in data 14/06/2015)
- D. SPOERRI, link: <http://www.danielspoerri.org/> (consultato in data 13/06/2015)