



Comunità straniere
Operatori sanitari (medici di base, pediatri, ginecologi infermieri,
assistenti
sanitari, ostetriche, psichiatri...)
Mediatori interculturali
Centri di accoglienza
Servizi sociali
Volontariato
Operatori della pubblica sicurezza
Educatori
Scuole di ogni ordine e grado - CPIA
Scuole di italiano per stranieri
Consulenti legali
Commissioni territoriali
Procura
Istituzioni
Ordini professionali/Società Scientifiche...

Dall'assistenza sanitaria alla presa in carico complessiva



**NON SOLO
ASSISTERE E
SUPPORTARE
Ma
PREVENIRE E FAR
EMERGERE**

COMPLESSITA' DI APPROCCIO E INTERVENTO

Nell'intervento di contrasto alle MGF un linguaggio basato esclusivamente sul diritto e sulla tutela integrità del corpo rischia di non cogliere che la bambina che vi si sottraesse potrebbe avere conseguenze negative, sul piano psicologico e sociale, che possono essere percepite dalle stesse come non inferiori a quelle fisiche e psicologiche derivanti dal sottoporvisi.

Rischia di non cogliere che molte donne e ragazze non agiscono con intenzione violenta e non lo reputano atto violento ma anzi necessario per il benessere.

Rischia di colpevolizzare, etnicizzare, senza comprendere e sostenere un percorso di superamento della pratica



BIBLIOGRAFIA

- Associazione Parsec, Coop. Parsec, Università di Milano Bicocca, A.O. San Camillo-Forlanini, Nosotras Onlus, Associazione Trama di Terre (a cura di). Linee Guida per il Riconoscimento Precoce delle vittime di Mutilazioni Genitali Femminili o altre pratiche dannose (2018).
- EIGE (2018). Mutilazioni genitali femminili. Quante ragazze sono a rischio in Italia?
- Farina P et al. (2019). STIMA DEL NUMERO DI DONNE PORTATRICI DI MUTILAZIONI GENITALI IN TUTTO IL TERRITORIO NAZIONALE NONCHÉ DEL NUMERO DELLE BAMBINE A RISCHIO E DELL'ATTITUDINE NEI CONFRONTI DELLA PRATICA.
- Farina P, Ortensi LE. The mother to daughter transmission of Female Genital Cutting in emigration as evidenced by Italian survey data. *Genus*. 2014; 2-3: 111-137.
- Farina P, Ortensi LE, Menonna A. Estimating the number of foreign women with female genital mutilation/cutting in Italy. *Eur J Public Health*. 2016;26:656–661.
- Farina P.,Ortensi LE, Pettinato T. (2020). Le mutiazioni genitali femminili in Italia: un aggiornamento. <https://www.neodemos.info/articoli/le-mutilazioni-genitali-femminili-in-italia-un-aggiornamento/>
- Guida Multisetoriale di Formazione Accademica sulle Mutilazioni/Escissioni Genitali Femminili, 2017. <https://mapfgm.eu/wp-content/uploads/2017/04/Guia-Italiano-1.pdf>
- Ministero della Salute. Linee guida destinate alle figure professionali sanitarie nonché ad altre figure professionali che operano con le comunità di immigrati provenienti da paesi dove sono effettuate le pratiche di mutilazione genitale femminile per realizzare una attività di prevenzione, assistenza e riabilitazione delle donne e delle bambine già sottoposte a tali pratiche (2007).
- Pasquinelli C., (a cura di), 2000, Antropologia delle mutilazioni dei genitali femminili. Una ricerca in Italia, Associazione Italiana Donne per lo Sviluppo <https://aidos.it/wp-content/uploads/2009/01/Ricerca-pasquinelli-completa.pdf>

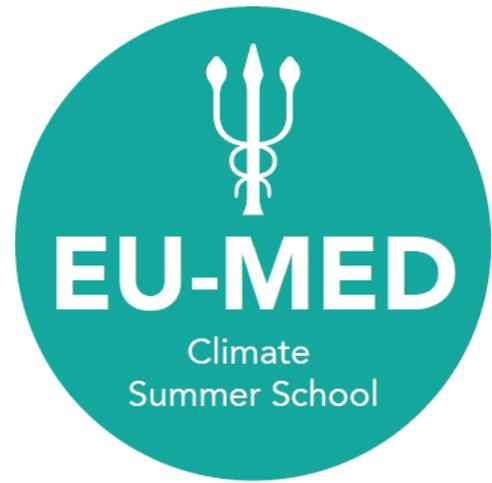
PER APPROFONDIRE: <https://www.amref.it/mutilazioni-genitali-femminili-italia/>



PERCHÉ LA GUERRA?

DANIELE BALICCO - UNIVERSITÀ DI ROMATRE

26 GIUGNO 2024



Summer School 3° Edizione
24 giugno – 5 luglio 2024

Perché la guerra?



Vedran Smailović tra le rovine, Biblioteca di Sarajevo 1992 (foto: Mikhail Evstafiev)





2003



2008



2011



2013



PICCOLA BIBLIOTECA MORALE

L'altro Risorgimento

Carlo Pisacane

Con uno scritto di Nello Rosselli
e *La spigolatrice di Sapri* di Luigi Mercantini

a cura e con un saggio
di Alessandro Leogrande



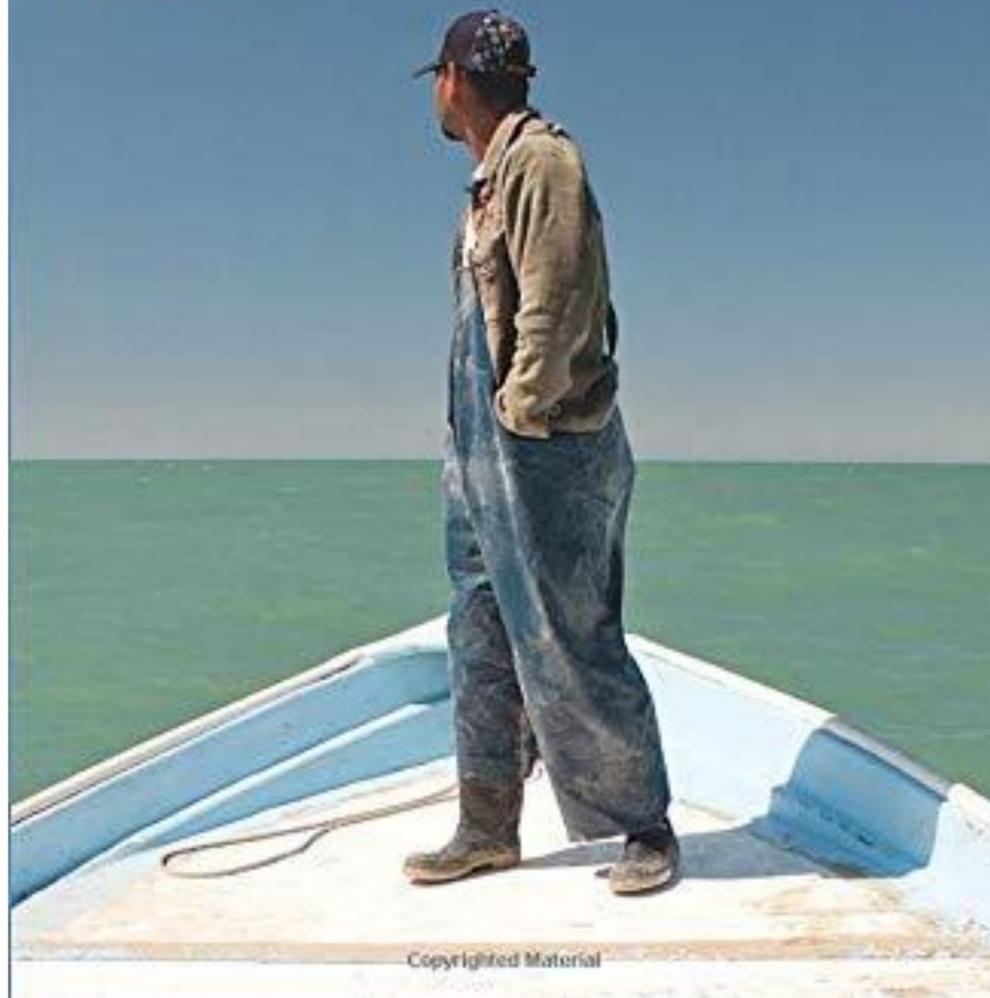
edizioni dell'asino

Il processo di unità (che è processo di giustizia e di libertà, non solo di indipendenza e di liberazione) deve riguardare tutti. Tutta l'Italia, e non solo una sua parte. Soprattutto le classi meno abbienti, e non solo le élite. Va conseguito dal basso, senza l'aiuto di sovrani e potenze straniere, né favorendo l'estensione di un solo regno (il Piemonte) a discapito degli altri, né mettendo in campo una semplice riedizione della Rivoluzione francese (che ha tolto il potere all'aristocrazia per darlo alla borghesia, non risolvendo il problema della miseria). La rivoluzione italiana sarà diversa: "schiavitù o socialismo, altra alternativa non v'è". Vicino all'anarchismo proudhoniano, per Pisacane l'Italia unita sarebbe dovuta essere una federazione di comuni autonomi, in cui i consiglieri sarebbero stati eletti con il suffragio universale. Che cosa rimane, oggi, di tutte queste idee? Probabilmente niente, probabilmente sono pura archeologia del paese e delle tensioni che lo hanno agitato. Ma è importante rivangarle, per almeno tre motivi. Il primo è che testimoniano la vitalità e l'esuberanza dell'altro Risorgimento, quello ritenuto velleitario e uscito sconfitto dal confronto con la linea moderata monarchico-sabauda. Il secondo è che senza queste idee, pur uscite sconfitte, probabilmente l'unità d'Italia non ci sarebbe mai stata: sarebbe arrivata molto dopo il 1860, o forse si sarebbe arrestata, come nelle intenzioni di Cavour, al solo Centro-Nord. Il terzo motivo, come già anticipato, è che la riflessione di Pisacane non riguarda solo quel pugno di anni che hanno fatto l'unità, ma i nodi dell'azione politica di più generazioni europee e non solo europee. E questo lo rende un pensatore ancora interessante.

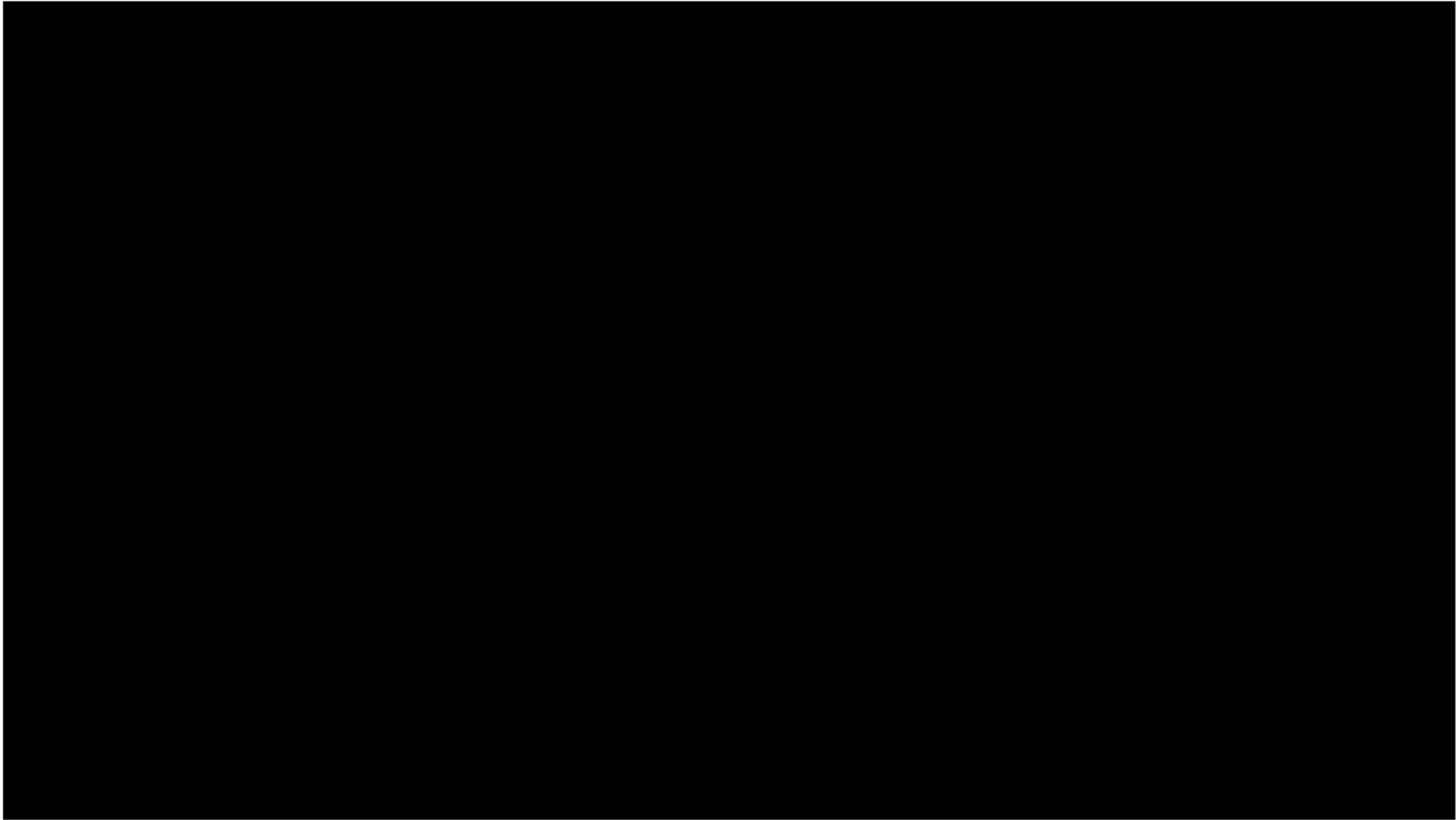
2015

ALESSANDRO
LEOGRANDE
La frontiera

UNIVERSALE
ECONOMICA
FELTRINELLI



Copyrighted Material



Halabja

Si chiamava Shorsh, e l'ho conosciuto alla fine degli anni novanta. Sarà stato il 1998 o il 1999, al tempo della prima ondata di profughi curdi verso l'Italia, un fiume di uomini e donne, in gran parte giovani, in fuga dalla follia omicida di Saddam Hussein. Una sera, nella casa di studenti dove vivevo, dalle parti di Ponte Milvio, Shorsh ci fece vedere una videocassetta. La conservava nella tasca del giaccone, tra fogli spiegazzati, fitti di appunti in varie lingue, scontrini, una piantina di Roma con alcune strade cerchiare a penna. La vhs era senza custodia. Quando la inserì nel videoregistratore, ci disse solo che riguardava i curdi. "Riguarda noi." Gliel'aveva data un amico a Termini, nel piazzale davanti alla stazione, la sera prima. Poi le immagini partirono, e di colpo il tempo si fermò. **Non avevo mai visto niente di simile.** Il cameraman si aggirava tra le case basse di un villaggio di campagna, avanzando lungo strade prive di asfalto. Non una parola di commento, non un rumore di sottofondo, a parte quello cadenzato delle scarpe sulla terra. Poi all'improvviso, due corpi accasciati, immobili, il volto congestionato, davanti alla porta di legno scuro di una casa

Non erano gli unici cadaveri: una selva di corpi, ora seduti ora stesi, era riversa nelle strade, tra la polvere. Anche quando l'uomo con la telecamera in spalla entrava senza fiatare in una delle case basse, la situazione non variava. Negli spazi angusti, tra tavoli, sedie, i pochi tappeti, altri corpi erano ammucchiati a terra. Quelle scarne immagini ritraevano **il massacro di Halabja**, una cittadina curda dell'Iraq fatta gasare nel marzo del 1988, ai tempi della guerra con l'Iran. Non lo sterminio nel suo compiersi, ma la quiete dopo la furia, la fine della vita dopo la furia. Ritraevano la morte nella sua oscenità. Più tardi, nei processi contro i vertici dell'esercito iracheno sarebbe stato definito un atto di genocidio, in cui avevano perso la vita cinquemila persone. Cinquemila uomini, donne, vecchi, bambini, assieme ai loro animali, vacche, asini, cani, cavalli, che nel video apparivano numerosi, riversi per terra proprio come gli esseri umani al loro fianco. L'uomo con la telecamera sembrava indugiare soprattutto sui cavalli, i denti spalancati, le mosche intorno alle narici ormai secche, le gambe piegate come fossero di gomma. In quel momento, dalle parti di Ponte Milvio, quelle crude immagini che ci piovevano addosso senza il minimo commento, senza una spiegazione, mi sembravano del tutto prive di pudore, infinitamente sgraziate, incomprensibili al di là del dato evidente della morte di massa, del perpetuarsi di una carneficina talmente assoluta da apparire lontana dal nostro orizzonte. Quanto meno da quello di un gruppo di studenti italiani, raccolti in una casa romana, sul finire del Novecento. Mi accorsi, di colpo, **che le stavo osservando senza essere in grado di interpretarle**. Eppure quelle immagini per Shorsh erano tutto. Non erano un prodotto della Storia, erano il suo presente. Non erano una riflessione teorica, erano carne viva.

Spiegavano nel dettaglio i motivi della sua fuga in Italia, svelavano un passato di violenze inenarrabili a cui aveva assistito da vicino, a cui parenti o amici avevano assistito, quando non ne erano stati vittima. La vhs che le custodiva era uno scrigno sacro; e il suo nastro, che a un certo punto Shorsh fissò come una reliquia, prima di soffiarcì sopra per liberarlo di ogni minimo granello di polvere, era prezioso più dell'oro. Dalla sera prima, non l'aveva più tirata fuori dalla tasca del giaccone. A notte inoltrata togliemmo la custodia di plastica dura a uno dei tanti film che avevamo in casa e la regalammo a Shorsh. Avrebbe potuto preservare quell'unico filo che ancora lo legava al suo mondo.

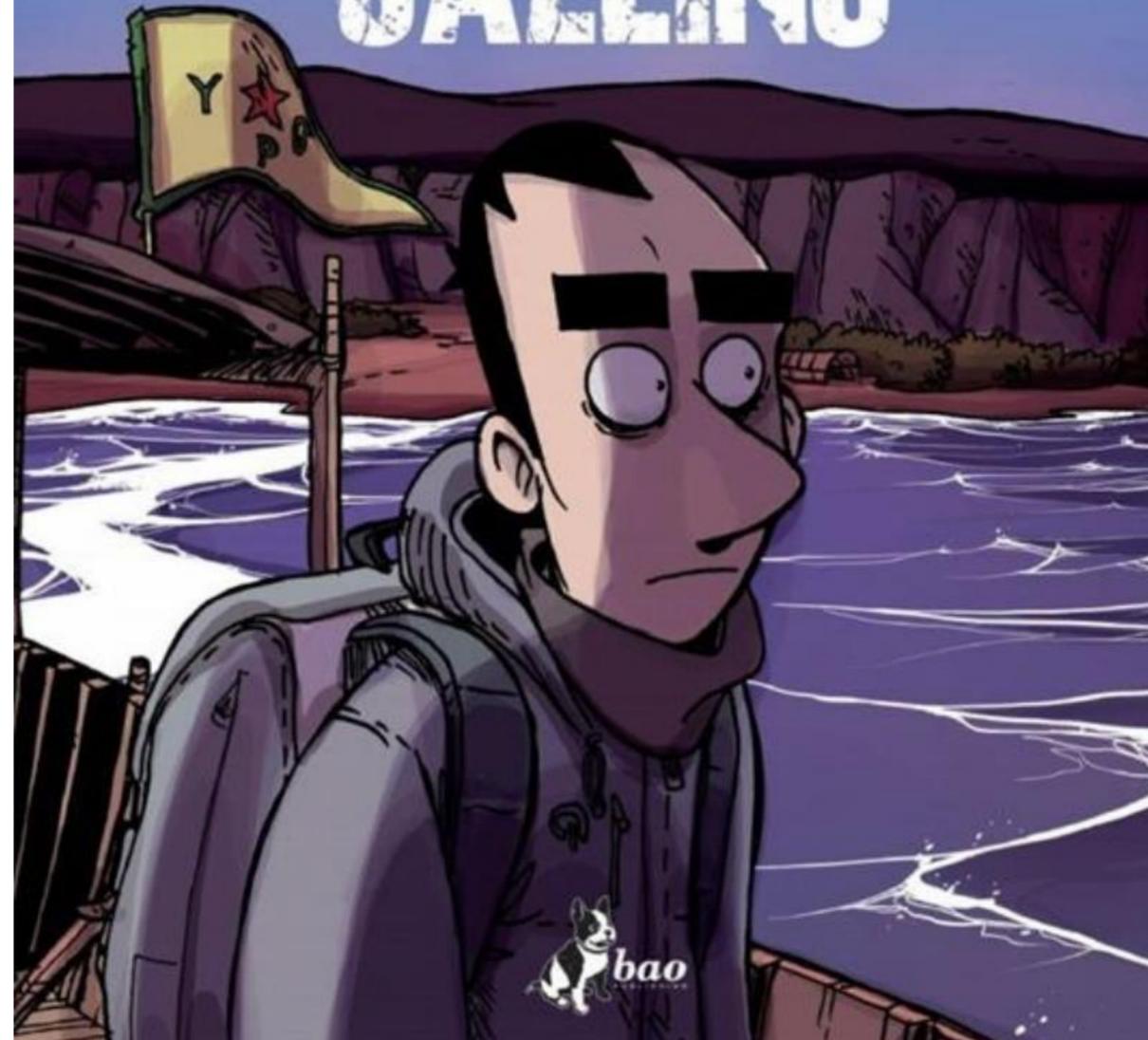
Ho impiegato molto tempo per comprendere il potere di quelle immagini. Ma questa difficoltà a parlarne non riguarda solo la violenza di quel giorno preciso, di quel momento. Riguarda anche il viaggio di Shorsh verso la placida Europa, la sua condizione di profugo negli anni successivi, e quella serata a Ponte Milvio.

Per la prima volta, quella sera, ebbi la sensazione di quanto fosse difficile capire la vita prima del viaggio, l'ammasso di eventi che precede ogni partenza, per decine, centinaia di migliaia di migranti che si riversano ai confini della frontiera europea. Eppure nessuno inizia a vivere nel momento in cui l'imbarcazione che lo trasporta appare davanti alle nostre coste: il viaggio ha avuto inizio prima, anche anni prima, e i motivi che l'hanno determinato sono spesso complicati. Non sono tanto le motivazioni individuali ad apparire incomprensibili. Chiunque parta lo fa per scappare da una situazione divenuta insopportabile, o per migliorare la propria vita, per dare un futuro dignitoso alla moglie o ai figli, o semplicemente perché attratto dalle luci della città, dal desiderio di cambiare aria. No, non è questo ad apparire incomprensibile. Ad apparirci spesso incomprensibili sono i frammenti di Storia, gli sconquassi sociali, le fratture globali che avvolgono le motivazioni individuali, fino a stritolarle. Incomprensibili perché provengono letteralmente "da un altro mondo". Quella sera, **la violenza sui curdi di Halabja mi appariva quasi pornografica nella lenta successione di corpi inermi di uomini e animali, perché nulla sapevo della loro storia, nulla sapevo degli omicidi di massa perpetuati dal regime di Baghdad.** O meglio non ne sapevo abbastanza. **Non abbastanza per poter decifrare quei fotogrammi.** Credo che sia questo uno dei principali motivi per cui ci è difficile comprendere il "popolo dei barconi" che giunge sulle coste europee. **Ci è facile utilizzare la categoria di "vittima", almeno quando ci liberiamo dell'ossessione di essere invasi.** Ma quella categoria, a sua volta, appare indistinta, quasi priva di carne e storia, proprio come le immagini di Halabja che scorrevano senza commento davanti ai miei occhi in una sera apparentemente simile a tante altre.

È così che ho sviluppato questa ossessione. **Provare a rendere quel nulla un po' meno nulla.** Provare a **oltrepassare la categoria di “vittima”**, che non spiega niente della complessa vita degli esseri umani. Provare a dipanare i fili di eventi che a prima vista paiono incomprensibili nel loro ginepraio di violenza, lutti, oppressione, che pure determina la vita di tanti. Sono passati più di quindici anni da quella sera a Ponte Milvio. Proprio frequentando Shorsh e alcuni curdi arrivati a Roma negli stessi mesi, ho avuto la percezione che l'attraversamento della frontiera europea stesse diventando un fatto globale. Che a bordo dei barconi che allora si riversavano sulle coste pugliesi, così come in seguito si sono riversati su Lampedusa e sulle coste siciliane, non c'erano solo i profughi dei Balcani, o gli albanesi in fuga dal crollo di una dittatura claustrofobica, ma gente che veniva da un Oriente più lontano. C'era un Est molto più a est dei Balcani. E c'era un Sud molto più a sud del Maghreb. La lontananza di quei paesi e la scarsa conoscenza che ne avevamo spesso sconfinavano colpevolmente nell'esotismo. Il business degli scafisti si è fatto imponente proprio allora: quando le coste italiane sono diventate la porta per accedere all'Europa, e l'Europa ha provato a erigere una serie di muri davanti alle proprie frontiere. In questi anni ho conosciuto tantissimi uomini e donne come Shorsh. Di molti ho perso le tracce. Tanti sono ripiombati nel nulla prima che potessi saperne di più. Alcuni sono morti proprio quando pensavano di avercela fatta a lasciarsi la Storia alle spalle.

ZEROCALCARE

KOBANE
GALLING





La frontiera

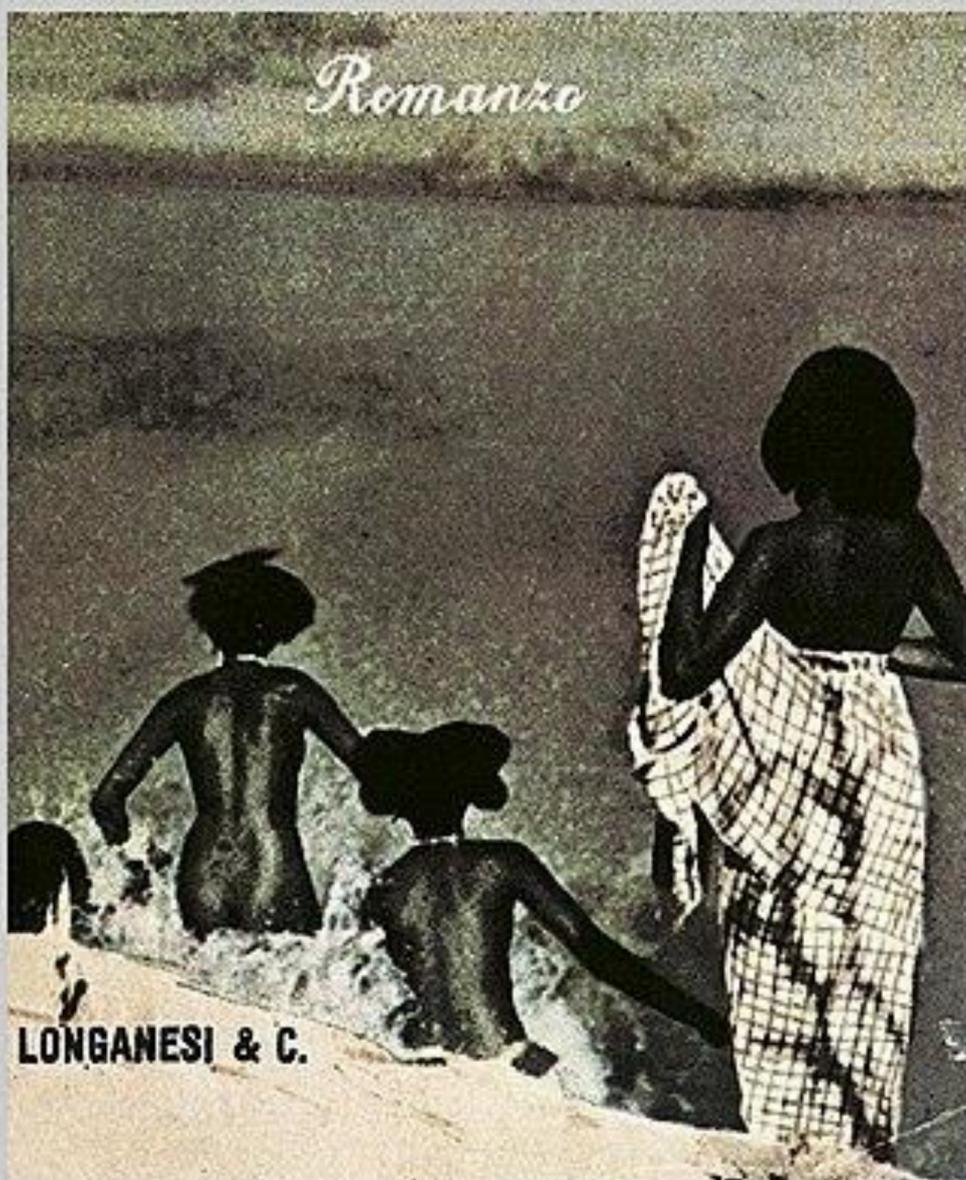
Tornando a casa in metro dalla scuola mi sono chiesto se storie come quella di Hamid facciano davvero parte del nostro orizzonte mentale, qui, in Europa. È in fondo la stessa cosa che mi sono chiesto a proposito di Shorsh e del massacro di Halabja. Mentre il treno lascia la fermata Garbatella e si infila nelle viscere calde di Roma, tra i corpi accalcati, le suonerie dei cellulari che squillano all'improvviso, le risate e le conversazioni appena abbozzate, i volti stanchi dopo ore di lavoro, la voce asettica dell'altoparlante che annuncia in italiano e in inglese ogni fermata, la gente che sale e che scende, e ancora le suonerie che continuano a riprodurre i motivetti più fastidiosi, realizzo che la storia di Hamid è una nebulosa lontanissima. Per quanto l'abbia lasciato da neanche mezz'ora, tra il suo mondo e quello che ora mi avvolge c'è una fitta foresta di segni, pensieri, vite, preoccupazioni che rende il dramma del fratello e i viaggi picareschi appena percepibili. Appena distinguibili nel frastuono che mi circonda. Appena comunicabili a chi parla al telefono accanto a me. **Non è solo una questione di parole. Non riguarda solo i termini giusti da trovare per descrivere ciò che avviene ai bordi dell'Europa. È come se la consapevolezza del sommovimento del mondo vada scemando a mano a mano che ci si allontana da quei bordi e si penetra nel cuore dell'Occidente.** Accade a Roma, Milano, Parigi, Francoforte. E invece c'è una faglia sotterranea che taglia in due il Mediterraneo da est a ovest. Dal Vicino Oriente fino a Gibilterra. Una linea fatta di infiniti punti, infiniti nodi, infiniti attraversamenti. Ogni punto una storia, ogni nodo un pugno di esistenze. Ogni attraversamento una crepa che si apre. È la Frontiera. Non è un luogo preciso, piuttosto la moltiplicazione di una serie di luoghi in perenne mutamento, che coincidono con la possibilità di finire da una parte o rimanere nell'altra. Dopo la caduta del Muro di Berlino, il confine principale tra il mondo di qua e il mondo di là cade proprio tra le onde di quello che, fin dall'antichità, è stato chiamato Mare di mezzo.



ENNIO FLAIANO

TEMPO DI UCCIDERE

Romanzo



LONGANESI & C.





L'eccidio di Dogali

La dimenticanza dell'Africa orientale italiana, del colonialismo e dei crimini del fascismo, dei massacri perpetrati in Somalia, Etiopia ed Eritrea, oltre che in Libia, è alla base del mito posticcio degli "italiani brava gente". Come se solo gli italiani, a differenza degli altri popoli occidentali, non si fossero mai macchiati di efferatezze, stragi, torture... Il paradosso è che la rimozione del passato coloniale riguarda esattamente quelle aree che a un certo punto hanno cominciato a rovesciare i propri figli verso l'Occidente. Sono le nostre ex colonie uno dei principali ventri aperti dell'Africa contemporanea. I luoghi di partenza di molti viaggi della speranza sono stati un tempo cantati ed esaltati come suolo italiano, sulle cui zolle far sorgere l'alba di un nuovo impero.

Così, un pomeriggio d'agosto, mi ritrovo davanti alla stele di Dogali, a cui Igiaba dedica diverse pagine del suo libro. Sono curioso di vederla per la prima volta con i miei occhi. Fa caldo, l'asfalto delle strade è una melma incandescente. Roma appare svuotata, come se gli unici abitanti che si aggirano fra i palazzi, le fontane e le piazze fossero i turisti accaldati e gli immigrati che sostano nelle strade intorno alla stazione. Fa caldo anche sotto il monumento costruito per commemorare l'eccidio di Dogali, una sorta di Little Big Horn italiana avvenuta in Eritrea il 26 gennaio 1887, quando una colonna di circa cinquecento soldati, con ascari al seguito, fu assaltata e sterminata dalle forze etiopiche. L'eccidio fu causato da un misto di pressapochismo, supponenza, impreparazione, cialtroneria, caratteristico dell'occupazione italiana del Corno d'Africa. I vertici militari non avevano dato il giusto peso alle forze locali, e queste colpirono, non appena ebbero l'occasione, un reparto distaccato guidato dal tenente colonnello Tommaso De Cristoforis che provava a raggiungere il forte italiano di Saati, già attaccato il giorno precedente. I soldati cercarono una via di fuga su una collina a venti chilometri da Massaua. Ma, asserragliati da tutti i lati, finirono presto le munizioni e vennero sterminati. Dopo l'eccidio di Dogali, lo shock collettivo fu enorme. L'Italia trasformò quella brutta pagina di disorganizzazione politica e militare in un momento di alto eroismo nazionale, il lutto in revanscismo, e affidò al monumento che ora sorge in via delle Terme di Diocleziano il suo ricordo

Il legame tra Roma e l'Eritrea, tra l'Italia e l'Eritrea nasce molto prima della strage del 3 ottobre 2013. Ma pochi, nel frastuono di parole e immagini, interviste e notizie, hanno stabilito il nesso tra ieri e oggi, tra ex colonie e immigrazione recente, tra i mille volti dell'Africa italiana, di ciò che si pensava e raccontava come Africa italiana e in parte serba ancora il ricordo del passaggio dei colonizzatori, e i figli della lunga stagione del post-colonialismo. Ora, davanti ai miei occhi, la rimozione oscilla tra un monumento sinistro di cui pochissimi intendono il significato e l'indolente frenesia che prende Roma ai fianchi. Ma forse è meglio così. A volte è meglio così, ripeto tra me e me, mentre il sole feroce d'agosto infuoca le macchine, l'asfalto, le bancarelle, il bianco sporco della facciata della stazione. Roma è talmente carica di cose, persone, fiumi e rigagnoli del proprio passato da assorbire e anestetizzare ogni trauma. Anche le pagine nere della sua storia. L'oblio è un brutto virus. Ma a volte è meglio l'oblio generato da questo limbo in cui si mescolano cinismo e innocenza che il ritorno della vecchia retorica e delle vecchie canzoni che celebrano la conquista di un posto al sole..



sessismo & razzismo



Rino Bianchi | Igiaba Scego

Roma negata

Percorsi postcoloniali nella città





Donaci il tuo 5x1000, CLICCA QUI!

NEWS



BIBLIOTALK_Lit eracy Act

Iniziano I PERCORSI CON LE MAMME



Le Nostre Scuole Di Italiano Riaprono



I Funamboli



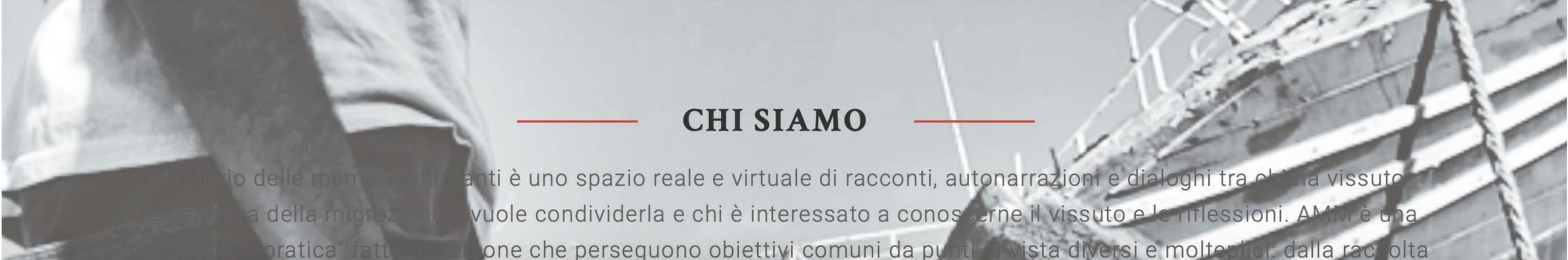
ISCRIVITI ALLA NEWSLETTER

fondazione sanzeno





ARCHIVIO DELLE MEMORIE MIGRANTI



CHI SIAMO

L'Archivio delle Memorie Migranti è uno spazio reale e virtuale di racconti, autonarrazioni e dialoghi tra chi ha vissuto la esperienza della migrazione e vuole condividerla e chi è interessato a conoscerne il vissuto e le riflessioni. AMM è una "comunità pratica" fatta di persone che perseguono obiettivi comuni da punti di vista diversi e molteplici: dalla raccolta



Guarda i film
www.zalabview.org



- CHI SIAMO
- PRODUZIONI
- DISTRIBUZIONE
- VIDEO PARTECIPATIVO
- FORMAZIONE
- NEWS
- SHOP



IN EVIDENZA / NEWS

RACCONTARE Genova 2001

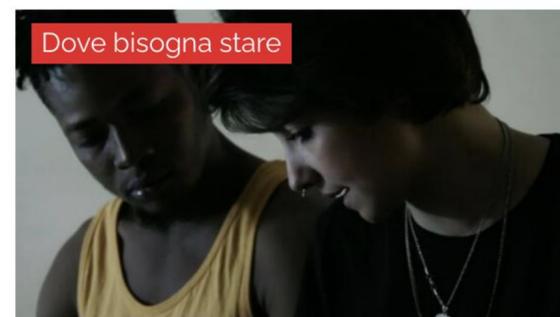
Ci sono storie su Genova 2001 che non ci siamo mai raccontati, per i motivi più diversi. Spesso, perché queste...



di Michele Aiello



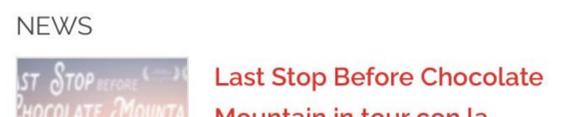
di Davide Crudetti e Paola Di Mitri



di Daniele Gaglianone e Stefano Collizzolli



Molecole



NEWS
Last Stop Before Chocolate Mountain in tour con la



Un Giorno la Notte



Dal 2003 Italia ed Europa chiedono alla Libia di fermare i migranti africani. Ma cosa fa realmente la polizia libica?
Cosa subiscono migliaia di uomini e donne africane? E perché tutti fingono di non saperlo?
Since 2003 Italy and Europe have been asking to Libya to stop Africans migrants. But what does really do the Libyan police?
What do suffer thousands of African men and women? And what is the reason why everybody pretend not to know it?



alessandro triulzi, marco carsetti (asinitas onlus) e andrea segre (zalab) present / presentano

come un uomo sulla terra

(like a man on earth)

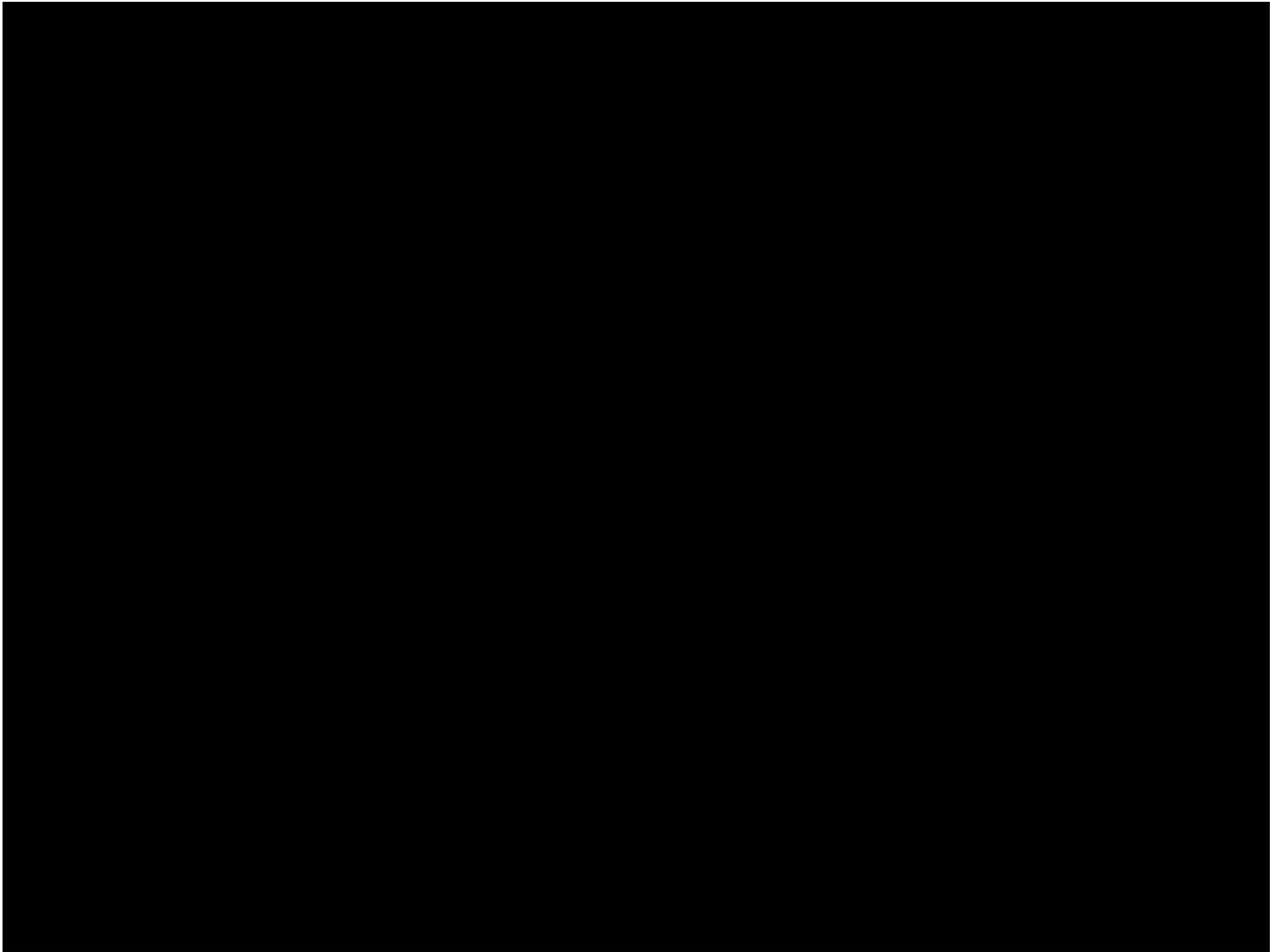
a documentary by / un documentario di **riccardo biadene, andrea segre, dagmawi yimer**
directed by / regia di **andrea segre, dagmawi yimer** in collaboration with / in collaborazione con **riccardo biadene**

with / con:

**fikirte inghida, dawit seyum, senait tesfaye, tighist wolde, tsegaye netda,
damallash amtataw, johannes eyob, tsegaye tadesse, negga demitse**



contacts / contatti: comeunuomosullaterra@zalab.org - <http://comeunuomosullaterra.blogspot.com>



Lampedusa, 3 ottobre 2012

Il grande naufragio è stato un colpo durissimo per l'immagine del dittatore Afewerki. Per la generazione di Syoum ha voluto dire la presa di coscienza di come ci sia un intero popolo, il proprio, che cerca disperatamente la fuga. Da mesi o da anni. Con ogni mezzo. Erano quasi tutti eritrei, il 3 ottobre. **Su 366 vittime ufficialmente accertate, 360 provenivano dall'Eritrea**, gli altri sei erano etiopi. E sono quasi tutti eritrei i superstiti.

Isaias Afewerki
(1946)



Gabriel Tzeggai



Così ho impiegato del tempo per conoscere **Gabriel Tzeggai**, uno dei pochi che mi abbia detto: il mio nome puoi scriverlo tranquillamente, non me ne frega niente di loro. Gabriel vive in Italia da molti anni. Abita a Sassari, in Sardegna, dopo essere stato a lungo a Roma. I capelli bianchi ricci, quasi crespi, formano una criniera leonina sul volto magro, le guance scavate, la pelle liscia, i baffi appena accennati. È uno di quei volti di cui ti risulta impossibile stabilire l'età a prima vista. Ho conosciuto Gabriel tramite l'Archivio delle memorie migranti, un'associazione con cui collabora assiduamente, promossa da un nostro comune amico: lo storico dell'Africa Alessandro Triulzi, uno dei massimi esperti dei rivolgimenti che hanno segnato l'Etiopia e l'Eritrea nell'ultimo secolo.

Mi ha colpito un suo testo uscito in un libro a più voci. Gabriel parla del “sapore della libertà”, come recita il titolo del suo saggio, e della degenerazione delle condizioni sociali e civili in Eritrea. Ma, più che le cose narrate, a colpirmi è stato il suo punto di vista: non quello di un rifugiato approdato in Italia dopo lunghe peripezie in tutto e per tutto simili a quelle di decine di migliaia di altre persone, ma quello di un ex militante del Fronte popolare di liberazione eritreo, che ha attraversato in prima linea la guerra con l’Etiopia e il dopoguerra, prima che il paese ripiombasse in uno stato indecifrabile di guerra-nonguerra. Insomma, più che un rifugiato, Gabriel Tzeggai è un esule politico, un uomo che ha vissuto sulla propria pelle la stagione del marxismo africano – quel composito impasto di ideali socialisti, anticolonialismo e lotta nazionale – e poi ha assistito alla degenerazione del gruppo politico al quale ha dedicato la propria vita. Molti anni prima, come tanti, Gabriel aveva deciso di sacrificare la propria sfera individuale, i propri studi, i propri affetti, in nome di una lotta giusta e irrinunciabile, soprattutto perché condotta insieme ad altri uomini e altre donne a cui aveva dato il nome di “compagni”. Un bel giorno percepisci la somma ingiustizia dell’oppressione militare, decidi di partecipare alla guerra di liberazione, passi degli anni al fronte, vedi tanta gente morire attorno a te. E poi – una volta liberato il paese – assisti al tradimento del Caro Leader, alla nascita di una nuova burocrazia, alla creazione dei tribunali speciali contro i nemici del popolo. In poche parole: alla nascita di un nuovo sistema oppressivo, pronto a mutuare le forme del precedente.

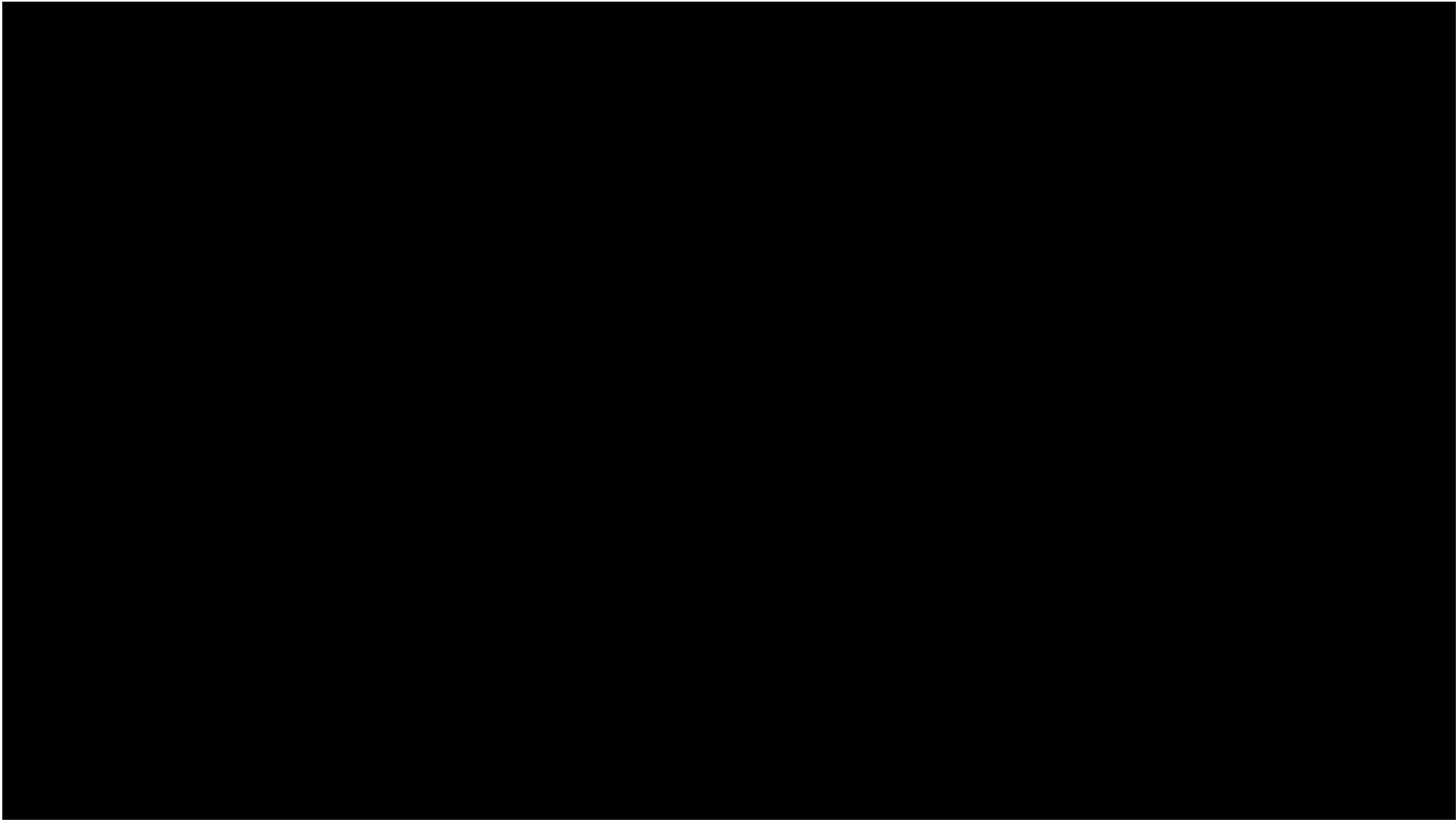
The Human Trafficking Cycle: *Sinai and Beyond*

Mirjam van Reisen
Meron Estefanos
Conny Rijken



Don Mussie Zerai

Don Mussie è un punto di riferimento per tantissimi eritrei, somali, etiopi che partono dal Corno d’Africa e cercano di raggiungere l’Italia dalla Libia sui barconi. Responsabile della pastorale per gli etiopi e gli eritrei in Italia e Svizzera, don Mussie è un’antenna sensibilissima delle continue e repentine trasformazioni dei flussi. Il suo numero di telefono è scritto sui muri delle prigioni libiche, nei capannoni dei trafficanti, sulle pareti dei cassoni dei camion che attraversano in lungo e in largo il deserto. C’è il suo numero, e accanto a esso – nelle lingue più svariate – il suggerimento di chiamarlo in caso di problemi. (...) Don Mussie accorre subito a Lampedusa dopo il naufragio del 3 ottobre e segue tutte le fasi successive, fino al trasferimento delle bare sulla terraferma, quando nessuno dei sopravvissuti o dei familiari arrivato nell’isola è informato dalle autorità italiane sul modo in cui intendono procedere con le tumulazioni. **È tra i primi a capire che tra i sopravvissuti ci sono anche alcuni ex ostaggi del Sinai.** Quella storia, la storia di Behran e di tanti come lui, la conosce da tempo. E da tempo ha deciso di impiegare gran parte delle proprie energie a denunciarla su un blog da lui fondato, zeppo di notizie, fonti, informazioni. Questa finestra su un mondo nascosto si chiama “Habeshia”, ed è tra le migliori agenzie di stampa nate intorno ai flussi migratori.





Agenzia Habeshia per la Cooperazione allo Sviluppo. E-mail: agenzia_habeshia@yahoo.it
<http://twitter.com/#!/AgenziaH>

martedì 15 febbraio 2022

Date degna sepoltura. La pietas che fine ha fatto ?

Sig.ra Luciana Lamorgese

Ministro dell'Interno

La scrivo come presidente dell'Agenzia Habeshia, che si occupa, come forse saprà, della sorte dei profughi/migranti, dei loro familiari e, più in generale, del difficile problema dell'emigrazione.

Sono passati più di due anni dal naufragio di una barca di migranti avvenuto nel dicembre del 2019 in prossimità di Lampedusa, lo stesso mare della strage del 3 ottobre 2013, con ben 266 vittime, quasi a segnare una continuità con quella tragedia che ha sconvolto le coscienze di tutta Europa. Una continuità che nasce in particolare dal dolore per il destino di migliaia di profughi e migranti inghiottiti dal mare sulla faticosa via dell'esilio. Anche in quel dicembre 2019 ci furono numerose vittime. A rilanciare ora la ferita di quel secondo naufragio di Lampedusa è la notizia, diffusa ampiamente dai giornali siciliani, di quanto si sta verificando nel cimitero di Piano Gatta ad Agrigento.

In questo luogo di meditazione e preghiera, come forse le è stato riferito, accade che nel deposito sono conservate numerose bare in attesa di sepoltura. Un'attesa lunghissima (dovuta a questioni amministrative e contese legali sulla costruzione di nuovi loculi e la gestione in generale, nelle quali ovviamente non vogliamo entrare) che ha avuto effetti devastanti. Secondo quanto scrivono le cronache, infatti, numerose bare sono esplose, con tutte le conseguenze che può ben immaginare.

I familiari dei defunti si sono appellati alle autorità locali per chiedere quanto prima un intervento risolutivo, obbedendo alla sollecitudine e alla delicatezza che richiede una situazione come questa. Ecco, mi rivolgo a lei pensando a sei



Translate This Page

Translate

Sosteneteci con il Vostro Contributo

Per il versamento:

Banca Popolare Etica

IBAN:

IT4800501803200000012357372

BIC Swift: CCRTIT2184D

Agenzia Habeshia:

- [Home page](#)
- [Project Scholarship](#)
- [About Us](#)
- [Link](#)
- [Libri](#)
- [Viaggi Effettuati](#)

Archivio blog

▼ 2022 (1)

▼ febbraio (1)

[Date degna sepoltura. La pietas che fine ha fatto ?](#)

▶ 2021 (6)

▶ 2020 (19)

▶ 2019 (22)

▶ 2018 (50)

▶ 2017 (54)

▶ 2016 (46)

▶ 2015 (74)

▶ 2014 (72)

▶ 2013 (125)

▶ 2012 (193)

Alganesh Fessaha

Dalla pianura infuocata, battuta dal vento e dalla polvere, si ergono due pagode cinesi. I tetti rossi a punta, le pareti concave conficcate nel cielo sembrano il frutto di un'allucinazione, quanto di più lontano possa esserci da questo angolo di deserto. Eppure, quei tetti orientali, in cima a un'abitazione di due piani dalle mura bianche, sono uno status symbol preciso. Così costruiscono le proprie case i trafficanti di uomini. Le pagode sono il simbolo del loro potere, l'emblema del loro gusto estetico. Negli scantinati è tenuta la merce in ostaggio. I ragazzi come Behran. Le ragazze stuprate. Le famiglie smembrate. I carcerieri, fucile in spalla, li sorvegliano. Seguono dei turni regolari, si danno il cambio a orari precisi. Non si sente fiatare nessuno. Da sotto la pagoda possono controllare la terra brulla circostante per chilometri e chilometri: almeno di giorno, neanche il minimo movimento di uomini, macchine o animali sfugge al loro sguardo. Ma di notte si apre un varco. Il controllo si attenua. Il buio rende indistinti i movimenti. La luce dei potenti fari piazzati sotto il tetto giunge solo fino a un certo punto. E allora si può agire, si può intervenire. Proprio allora, in quel momento, calano sulle pagode coloro i quali provano a liberare gli ostaggi. **Li guida una donna minuta.** Un velo nero, lungo e spesso, le copre la testa e il volto. Scende sulle spalle, lungo tutto il corpo fino a nascondere la tunica verde che indossa. A stento le si vedono gli occhi e la pelle scura che li circonda. Con lei ci sono diversi uomini, tutti giovani, alcuni dei quali armati. Ce n'è anche uno più alto degli altri. Sembra essere il capo. Magrissimo nella tunica bianca che arriva fino alle scarpe, la barba arricciata sul collo, una kefiah bianca e rossa sul capo, li guida con cenni veloci. È un imam.

Negli istanti che precedono l'aurora, quando sotto le pagode regna il silenzio, e il caldo della giornata precedente è ormai solo un ricordo, la donna pronuncia due, tre frasi in tigrino. È il segnale che i torturati attendono. Lo attendono da giorni, settimane, mesi. La donna parla e loro balzano verso l'uscita. Vengono raccolti dagli uomini in armi e fatti salire sui loro pick-up che immediatamente si lanciano nel deserto. A quel punto i carcerieri non possono fare più niente. Provano a fermarne qualcuno, sparano in aria, inveiscono contro la donna, vorrebbero ucciderla proprio là, davanti ai loro occhi. Ma non fanno niente. L'imam vestito di bianco li osserva. Contro di lui e i suoi protetti non possono alzare un dito. I loro capi erano stati avvertiti di finirla con il traffico, ora devono lasciare andar via la merce mentre l'aurora getta la sua luce sulla terra riarsa del Sinai, gli arbusti, le moschee, le pagode. L'imam, in silenzio, segue con gli occhi la loro fuga, ormai indifferente alla rabbia degli ex torturatori. La donna col velo nero gli è accanto. La donna minuta che libera gli ostaggi si chiama Alganesh Fessaha. È stato don Mussie a consigliarmi di incontrarla.

Anche lei, come don Mussie Zerai, conserva le foto dei corpi torturati, dei piedi scorticati, delle braccia spezzate, delle schiene vergate dalle frustate, delle dita senza unghie, degli occhi tumefatti... Conserva anche quelle dei cadaveri abbandonati nel deserto, spesso a pochi chilometri dalle pagode cinesi che si ergono dalla terra brulla, e stranamente tagliati, incisi e poi malamente ricuciti. **Alganesh è convinta che il Sinai sia diventato l'epicentro di un vasto traffico di organi e che i corpi non reclamati da nessuno siano la materia prima di questo traffico.** Lo testimoniano non solo le foto che ha raccolto, ma anche i racconti di alcuni ostaggi liberati.



Gandhi Charity



GANDHI CHARITY
Gandhi nasce nel 2003 con lo scopo di aiutare bambini abbandonati, adolescenti, donne con gravi disagi e vittime di violenza in diversi paesi africani.



10.500

PROFUGHI SALVATI



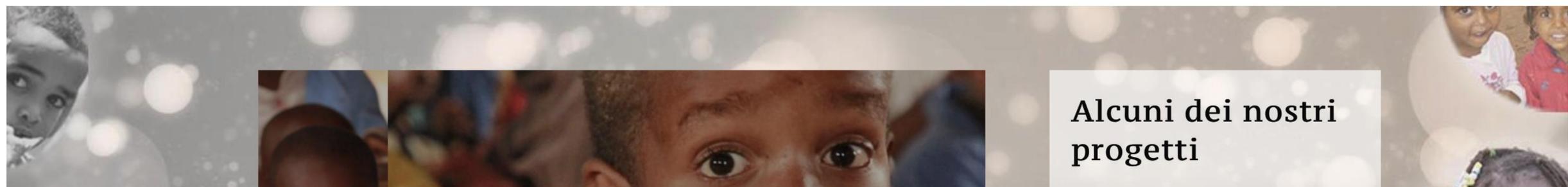
750

PRIGIONIERI LIBERATI



950

BAMBINI ASSISTITI



Alcuni dei nostri progetti



Omissione di soccorso

Ho ricevuto ora una testimonianza da un ragazzo eritreo a dir poco agghiacciante. Questo ragazzo, insieme ad altri centodieci africani, di cui quattro eritrei, è partito a bordo di un gommone il 20 settembre. Era notte fonda. Dopo quattro ore di viaggio hanno un problema. Il gommone comincia a sgonfiarsi, ma continuano il loro viaggio. Lanciano un SOS, gli dicono tra poco veniamo, ma non arriva nessuno. Il 21 settembre, intorno alle 14, vedono una grande nave con la scritta Malta. Dapprima la superano, vanno oltre, poi visto il rischio concreto di affondare tornano indietro. Tra le 15 e le 16, dalla nave gli dicono di avvicinarsi, così accostano. Qualcuno dalla nave getta una corda, ma nel tentativo di prenderla il gommone si rovescia, anche a causa delle onde che produce la nave in movimento. Tutti finiscono in acqua. Il personale della nave maltese resta a guardare e a fotografare la scena senza intervenire per circa un'ora e mezza. In questo lasso di tempo muoiono cinquantacinque persone tra cui uno dei quattro eritrei. Dopodiché il personale a bordo decide di trarre in salvo quelli che sono riusciti a resistere, mettendo giù delle scialuppe con motore veloce. Hanno raccolto i superstiti, solo cinquantacinque persone, quindi la metà sono morti sotto gli occhi di tutti.

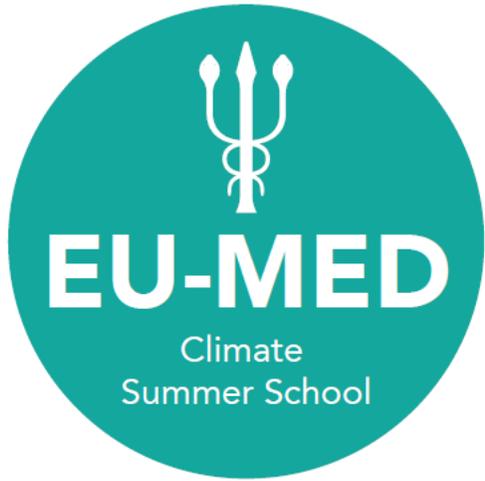
Su questa nave c'erano molte persone in divisa rossa, una specie di camice da medico, ma rosso. Uno dei superstiti è il fratello dell'unico ragazzo eritreo morto di questo gruppo. Con lui ci chiediamo perché il personale a bordo ha voluto mettere in pericolo la vita di queste persone chiedendo di avvicinarsi alla nave, pur sapendo che l'onda provocata avrebbe ribaltato il gommone. Avevano delle scialuppe ben equipaggiate: perché non le hanno mandate subito a soccorrere le persone? Perché, una volta che il gommone si è rovesciato, hanno atteso un'ora e mezza prima di intervenire e si sono limitati a guardare chi riusciva a stare a galla o a fare foto? Bisogna chiedere spiegazioni alle autorità maltesi, chissà quanti altri casi simili ci sono stati nel Mediterraneo. Questa è omissione di soccorso. Cinquantacinque persone morte perché qualcuno ha preferito stare a guardare per un'ora e mezza mentre i poveri annegavano. Il testimone di questa tragica vicenda ora è in Germania. Cercherà di rintracciare anche gli altri due eritrei sopravvissuti, perché diano la loro testimonianza.





Nell'intreccio di sguardi che tiene insieme il quadro, ci sono innanzitutto gli occhi della vittima e del carnefice, incrociati tra loro e immensamente diversi. E, in secondo luogo, quelli di ripulsa, panico, indifferenza inebetita di tutti gli astanti, che convergono verso il centro, tanto quanto le onde della violenza esplodono verso l'esterno. Ma poi ci sono anche gli occhi di un uomo con la barba. È alle spalle del sicario. Si trova alla sua destra, qualche metro più indietro. Guarda Matteo a terra, e anche lui sa perfettamente cosa sta per accadere. Quell'uomo, come dicono tutti i testi critici sul dipinto, è Caravaggio. La porzione in cui compare il volto barbuto è un autoritratto. Eppure, più che un'immagine di sé da consegnare ai posteri, nella penombra della chiesa rotta dai faretto quella porzione di tela mi sembra un manifesto. **Una riflessione incandescente sulla violenza del mondo, e sul rapporto che instaura con essa chi la osserva.** C'è un dolore misto a commiserazione nel suo sguardo: un'infinita tristezza. A differenza degli altri spettatori Caravaggio **non fugge, guarda la vittima perché non può fare altro che stare dalla sua parte** e vedere come va a finire ciò che si sta per compiere. Ha già intuito tutto, ma non interviene. Sa di non poter intervenire, di non poter fermare quella spada. La sua commiserazione è ancora più dolorosa perché totalmente impotente. La lucida interpretazione dei fatti, e ancor di più il genio dell'arte, non arresteranno il massacro. Può solo provare pietà. Dipingendo il proprio sguardo, **Caravaggio definisce l'unico modo di poter guardare all'orrore del mondo.** Stabilisce geometricamente **la giusta distanza** a cui collocarsi per fissare la bestia. **Dentro la tela, manifestamente accanto alle cose, non fuori con il pennello in mano.** Eppure sa anche che tale sguardo è inefficace, non cambierà il corso delle cose. Non impedirà l'omicidio di quell'uomo anziano caduto per terra, mentre prova a parare i colpi della lama a mani nude.

Ora mi chiedo se lo sguardo di Caravaggio non sia anche il nostro sguardo nei confronti dei naufragi, dei viaggi dei migranti e soprattutto della violenza politica o economica che li genera. Nella migliore delle ipotesi, ovviamente. Quando cioè quello sguardo non è inquinato dall'apatia, dall'indifferenza, dallo stesso fastidio per l'oscenità della morte. Quando quello sguardo non è già, fin dal principio, connivente con la lama dell'aguzzino. Non appena osserviamo il mondo con gli stessi occhi di Caravaggio, esso si rivela come un universo di violenza ferina. Tuttavia, non è la violenza a sgomentarci. **Ma il fatto che, anche quando comprendiamo pienamente le sue leggi, non riusciamo ad arrestarle.** Si può ridurre il male? Si possono creare delle zone libere all'interno delle quali il suo impatto sia meno devastante? È possibile risolvere le cause che generano la fuga in massa di interi popoli? Riusciamo a dare a quelle cause il nome di stermini silenziosi? **E, soprattutto, riusciamo a capire che i viaggi vengono dopo tutto questo?**



Summer School 3° Edizione
24 giugno – 5 luglio 2024

**LE ARTI POSTCOLONIALI E LE SFIDE
MEDITERRANEE**

IAIN CHAMBERS

5 LUGLIO 2024

Le arti postcoloniali e le sfide mediterranee

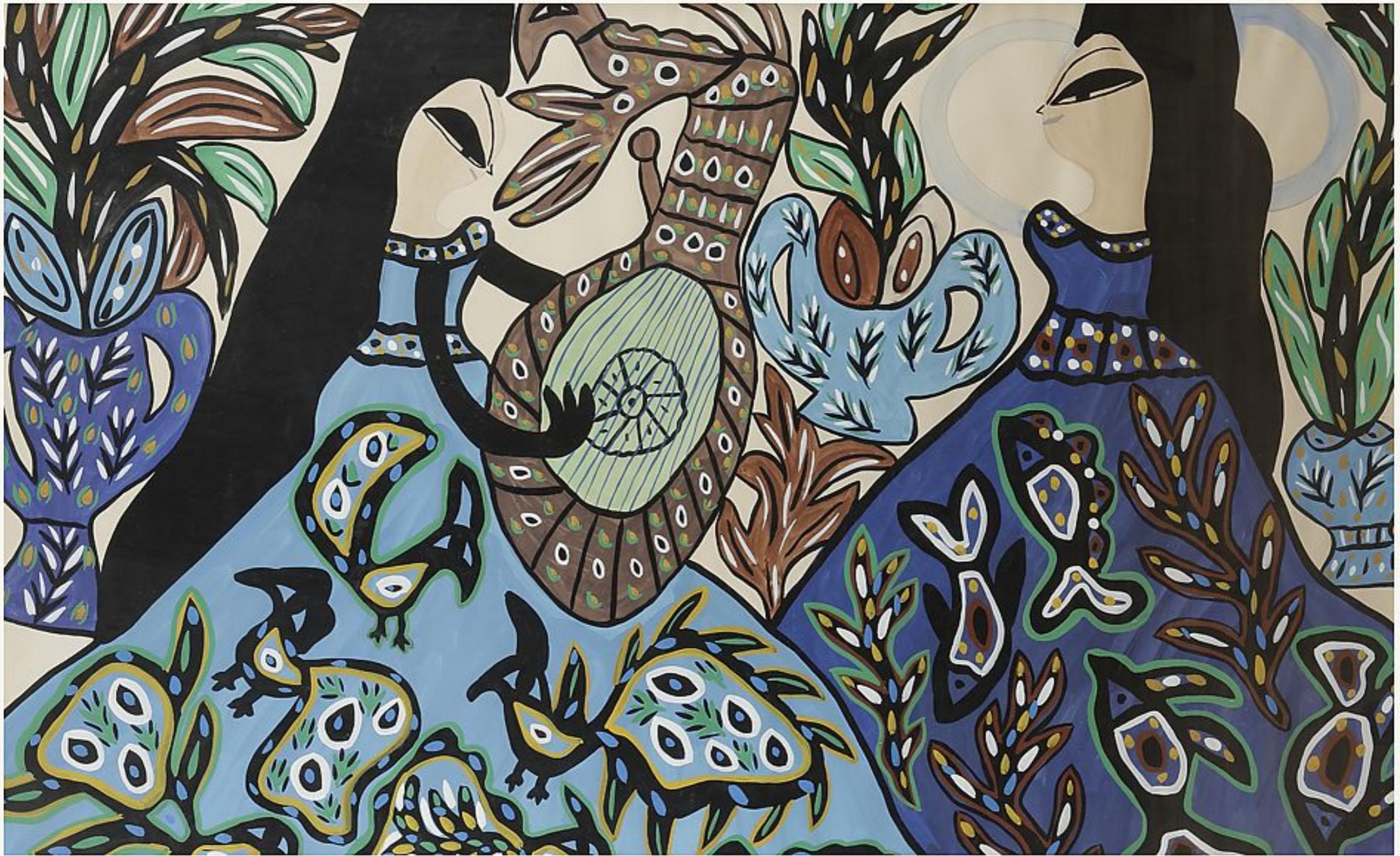
In an in dialogue between two
people and two languages
"S
A silent prayer before the inky
blackness grabs my throat and I
breathe"
A stained sky
Soft winds across my lips
Will the same ray touch your lips?
Lick
them, swallow
Even tastes travel in this moment
And in between?
Everything waits with bated breath
And after?

Iain Chambers

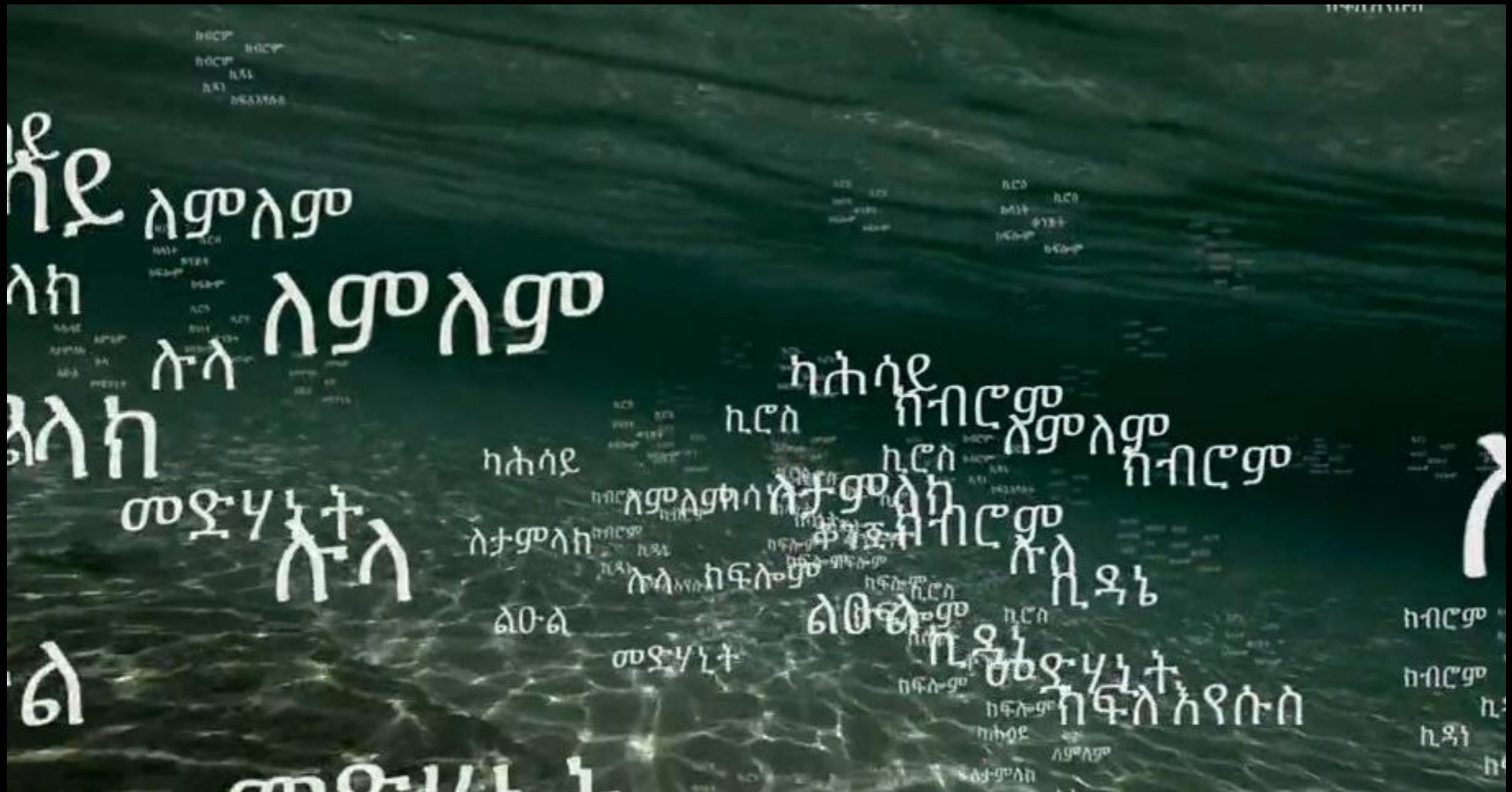
میں نے
آکھوں سے اوجھل ایک مکالمہ
دو لوگوں کے درمیان
"شام سے، ڈھلنا ہوا سورج
اس سے پہلے کے
ایک داغدار آسمان
میرے موشوں کو بچھوٹی موش
نرم ہوا میں
کیا یہ بھی کیرن تمہارے موشوں
کو بھی بچھوٹے گئی؟
چھوٹے انہیں، گھونٹ
میرا دم گھونٹے،
ایک خاموش دعا
اور میری سانس لوٹ آئے ہے
"اور اس دوران؟"
میرے سانس مقامے گھونٹ
فلک تنگ ف سدا میں - مجھے
"اور پھر؟"
اس گھونٹی تو چاشنی ہے
کر سکتے ہے۔



Mona Hatoum, *Hot Spot* (2006)

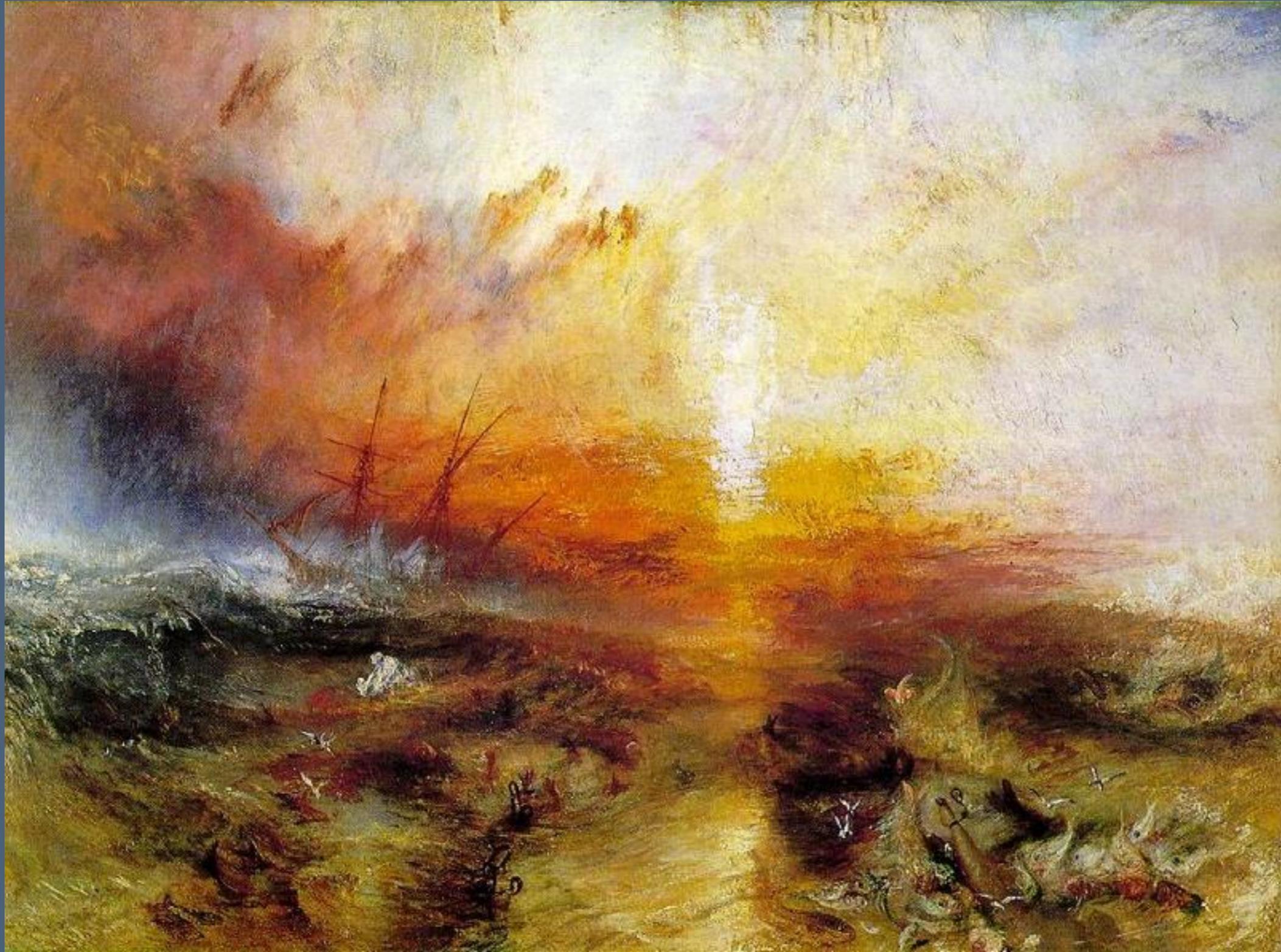


Baya Mahieddine (1931-1988)



Dagmawi Yimer, *Asmat* _ Nomi per tutte le vittime in mare (2013)

Joseph Mallord William Turner, *Slavers throwing overboard the Dead and Dying - Typhoon coming on ("The Slave Ship")*,
1840





Kara Walker, *Terrible Vacation*, 2014





Eugène Delacroix, *Femmes D'Alger dans leur apartments*
(1834)

Le
Livre
de
Poche

Assia Djebar
Femmes d'Alger
dans leur appartement



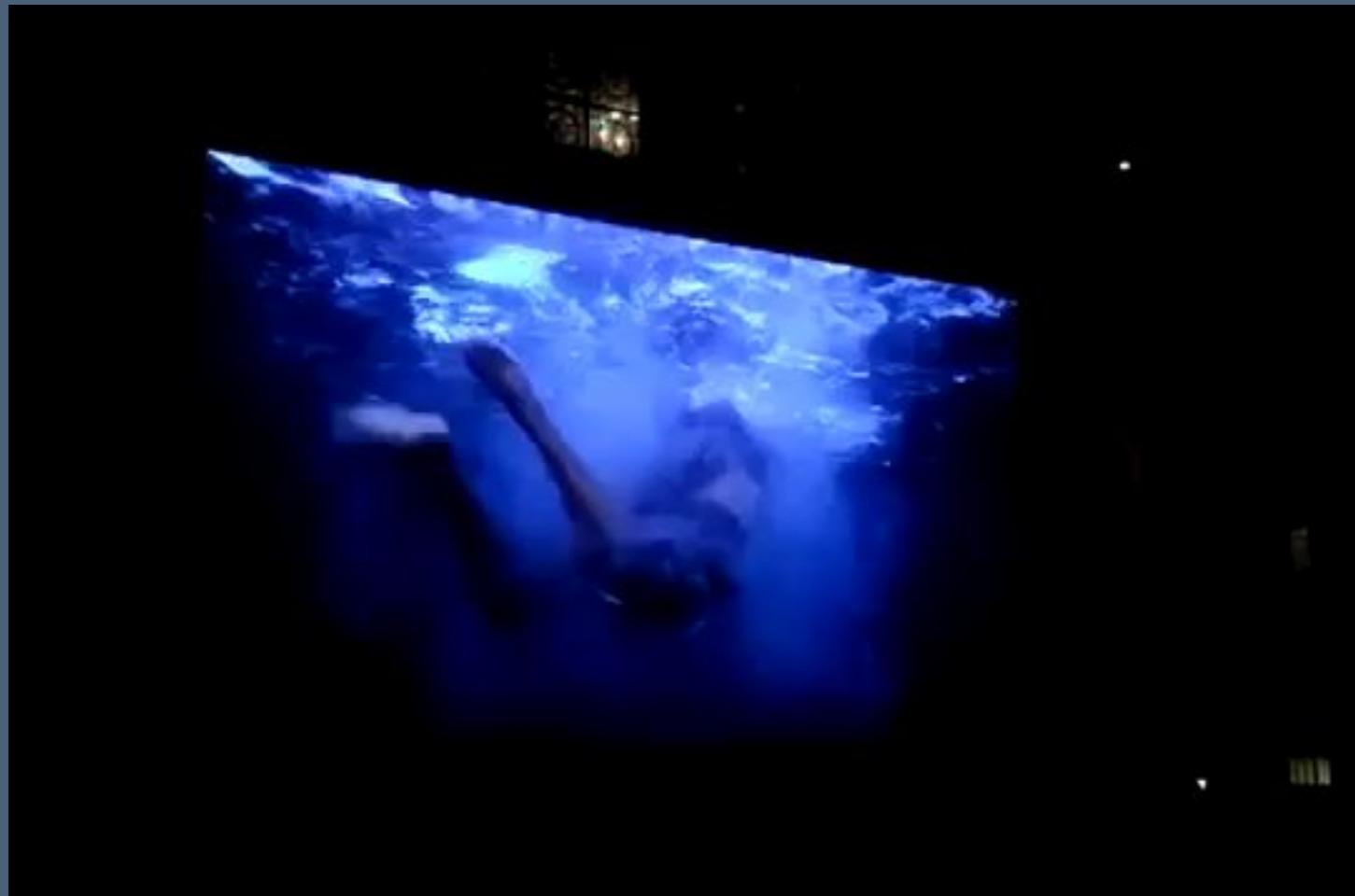
Picasso, *Femmes D'Alger*, 1955



Houria Niati, *No to Torture*, 1982



Luchino Visconti/Isaac Julien

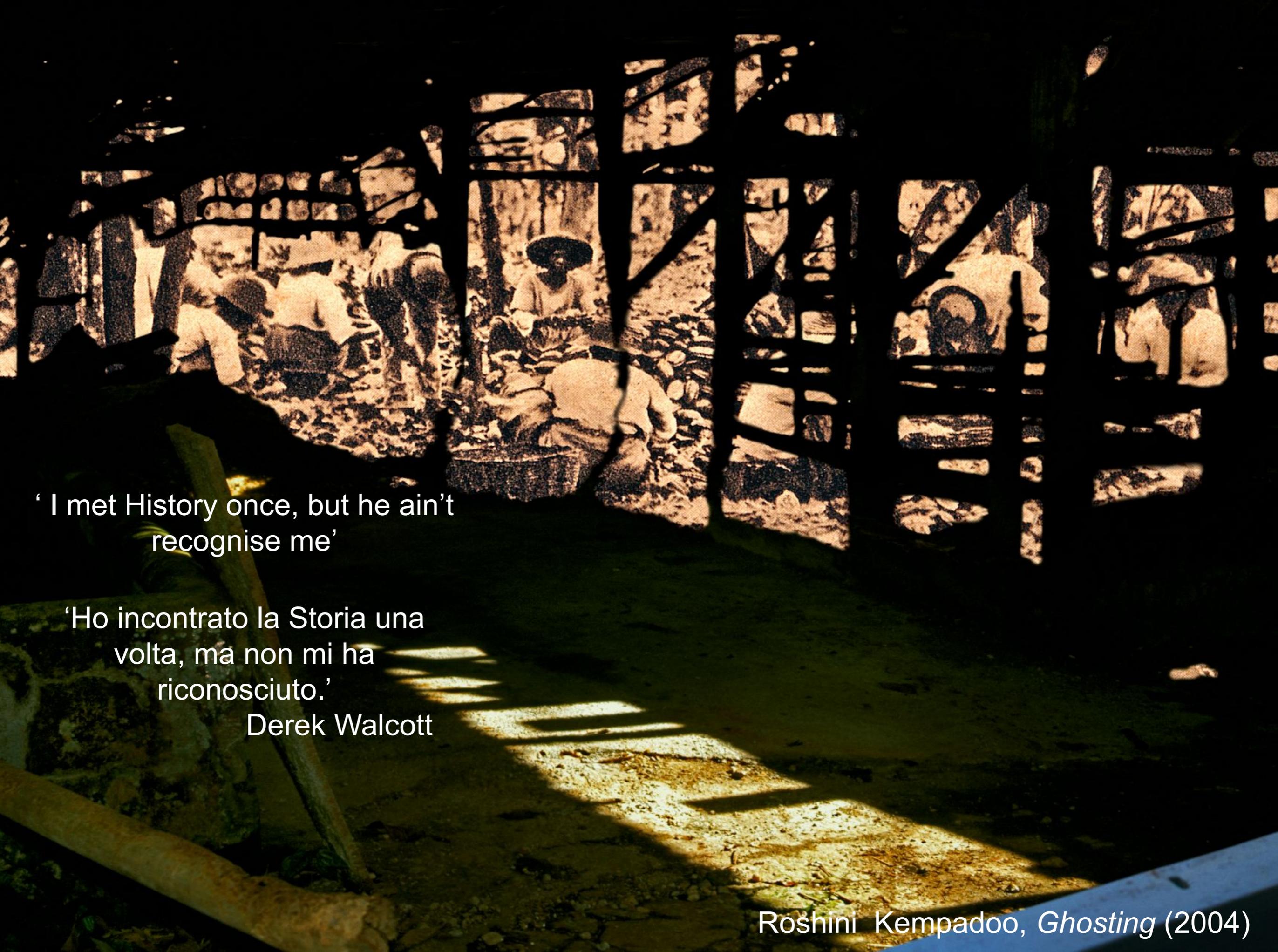




Eitiqua, Mohammed al Hawajiri, *Harvesters Resting* - Jean Francois Millet (1865),
2010-2013. Digital Image 62,5 x 150 cm



Eitiqua, Mohammed al Hawajiri, *The Harvest - Vincent Van Gogh (1888)*, 2010-2013. Digital Image 62,5 x 150 cm



‘ I met History once, but he ain’t
recognise me’

‘Ho incontrato la Storia una
volta, ma non mi ha
riconosciuto.’
Derek Walcott



Zineb Sedira, *Haunted House* (2006)

THE RUINED ARCHIVE

How does the modern museum respond to the movement, migrations and mobilities of the modern world that exceed its practices and premises? The essays in this volume circulate in the constellation of cultural, postcolonial and museum studies to propose a series of intersecting perspectives promoting critical responses to this ongoing interrogation. Memory, the archive, and the politics of display, are unwound from their institutional moorings and allowed to drift into other, frequently non-authorised, accounts of time and space. Called upon to negotiate unplanned encounters with unsuspected actors and the obscured sides of modernity, the museum becomes an experimental space, a laboratory for a cultural democracy yet to come.

With contributions by: Fernanda Albuquerque, Chiara Baravalle, Giuseppe Biscottini, Francisco Cabanzo, Iain Chambers, Maria Inigo Clavo, Lidia Curti, Alessandra De Angelis, Beatrice Ferrara, Jessica Fiala, Giulia Grechi, Celeste Ianniciello, Jan-Erik Lundström, Olga Fernández López, Mark Nash, Mariangela Orabona, Claire Pajaczkowska, Michaela Quadraro, Elizabeth Stanton.

EDITORS

Iain Chambers teaches Cultural, Postcolonial and Mediterranean Studies at the University of Naples "L'Orientale". Giulia Grechi is a curator and teaches Visual Anthropology and Contemporary Art at the Fine Art School of Brera in Milan. Mark Nash is a curator and teaches at Birkbeck College, London and in the Whitney Independent Study programme, New York.

COVER IMAGE — Zineb Sedira, *Haunted House*, 2006 (courtesy the artist)

MeLa—European Museums in an age of migrations

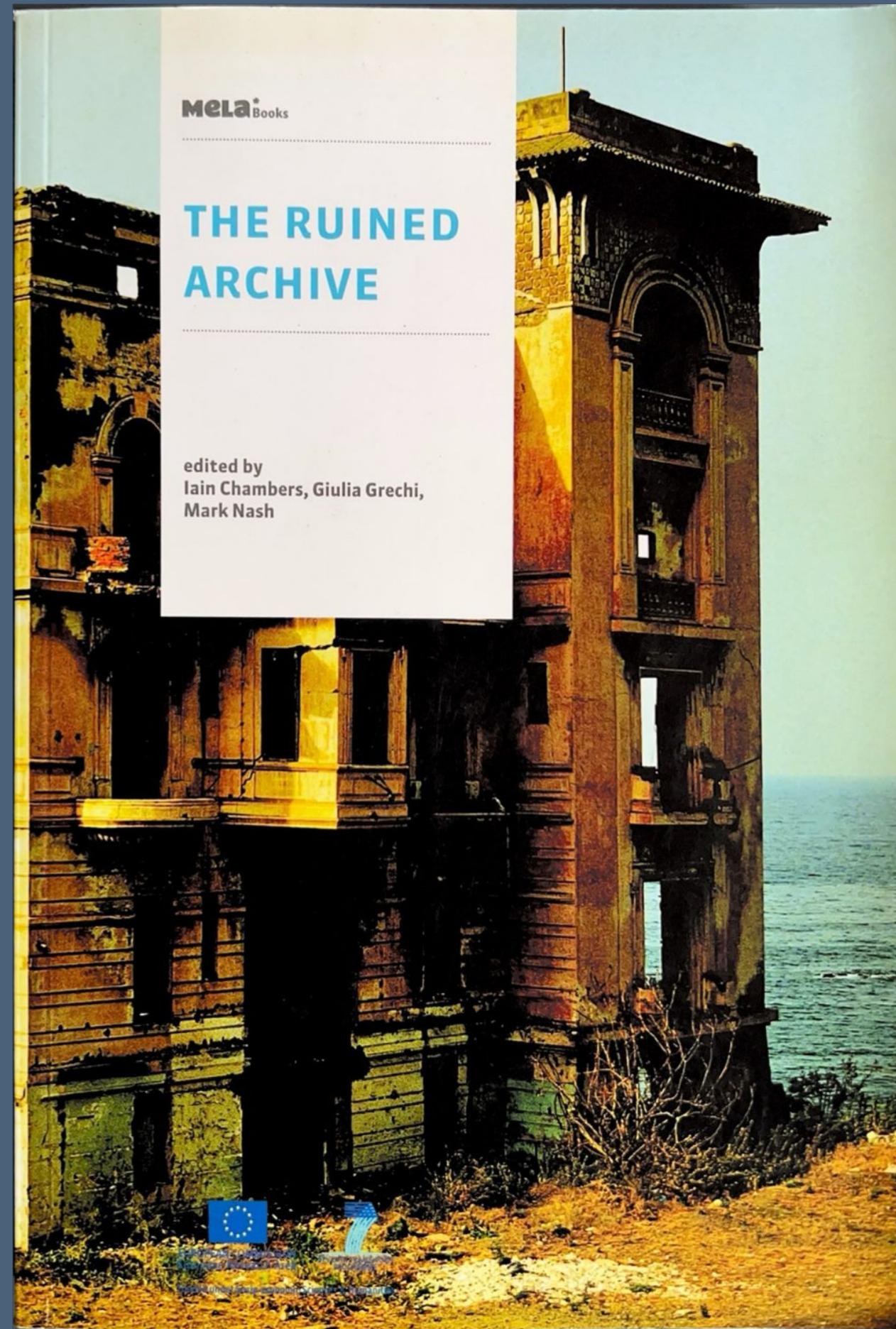


ISBN 978-88-95194-38-7

Mela Books

THE RUINED ARCHIVE

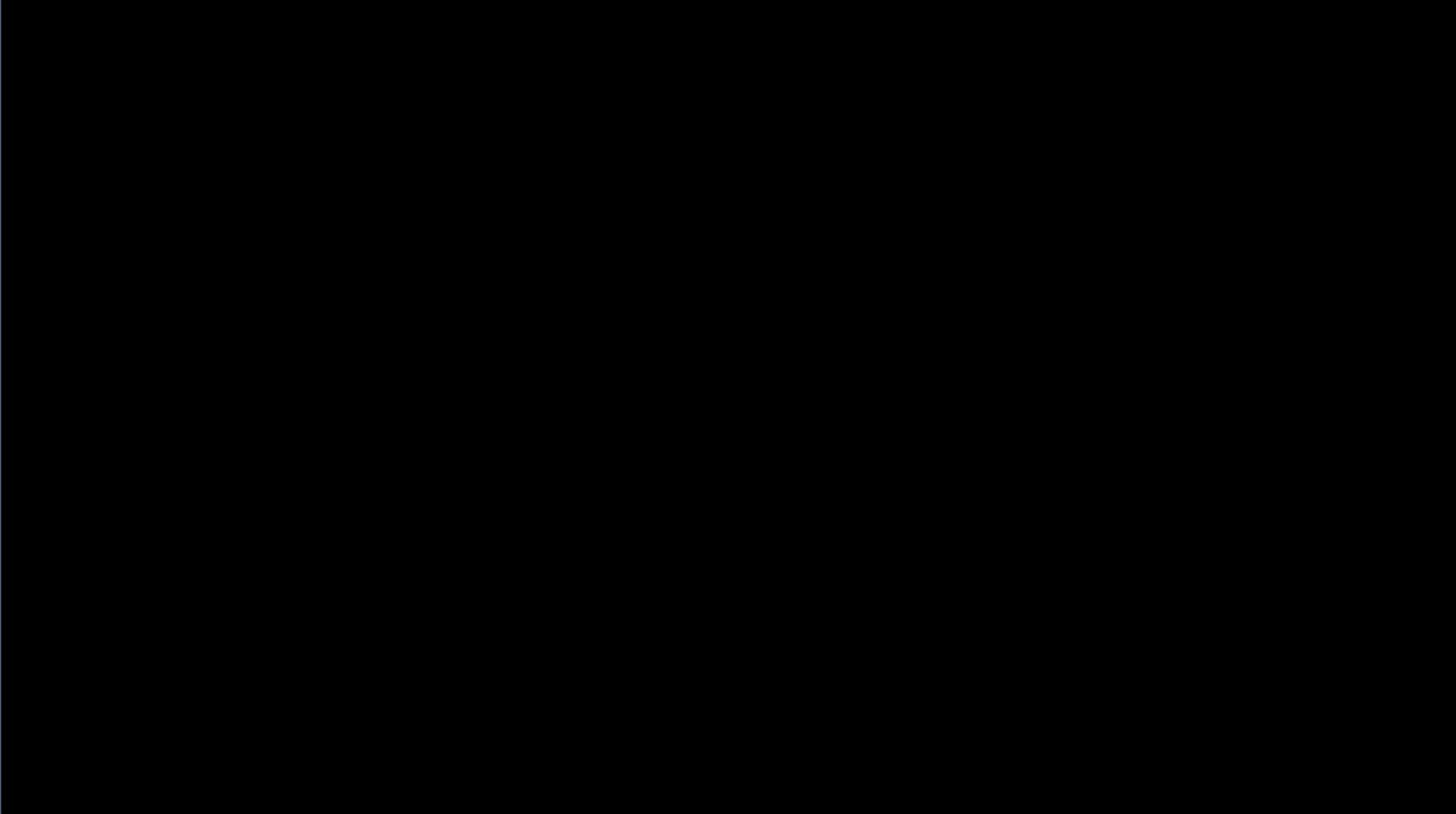
edited by
Iain Chambers, Giulia Grechi,
Mark Nash





عبدالله
مرز





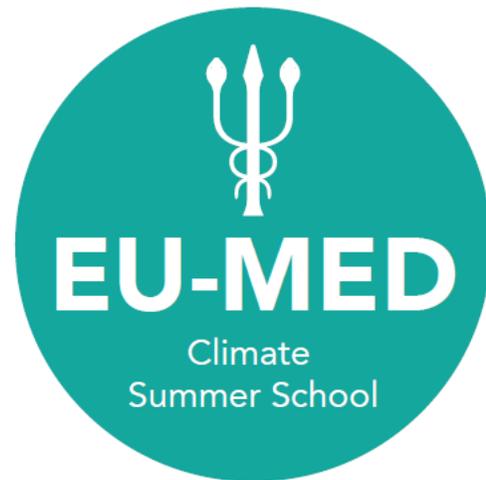
Kamilya Jubran, *Lam*



PHOTOVOICE

SIMONE PADOVANI

WORKSHOP 1-5 LUGLIO 2024



Summer School 3° Edizione
24 giugno – 5 luglio 2024

LA NARRAZIONE FOTOGRAFICA



awa
ken
ing

IL PROCESSO FOTOGRAFICO



IDEAZIONE

REALIZZAZIONE

POSTPRODUZIONE

PUBBLICAZIONE

IDEAZIONE



Per un vero fotografo una storia non è un indirizzo a cui recarsi con delle macchine sofisticate e filtri giusti. Una storia vuol dire leggere, studiare, prepararsi. Fotografare vuol dire cercare nelle cose quel che uno ha capito con la testa. La grande foto è l'immagine di un'idea.

Tiziano Terzani

REALIZZAZIONE



La macchina fotografica può rivelare i segreti che l'occhio nudo o la mente non colgono, sparisce tutto tranne quello che viene messo a fuoco con l'obiettivo. La fotografia è un esercizio d'osservazione.

Isabel Allende

POSTPRODUZIONE



Mi raccomando non mi tolga le rughe,
ci ho messo 50 anni per averle!

Anna Magnani (rivolta al fotografo)

PUBBLICAZIONE

Io penso che l'apparecchio fotografico sia un mezzo per allargare i propri orizzonti, per esplorare i fatti e le emozioni, per mostrare come la gente vive e ciò che sente. Un apparecchio fotografico è una responsabilità, specialmente nelle mani di coloro che lo usano per fare fotografie destinate alla pubblicazione. Giustamente la fotografia è stata chiamata un linguaggio di immagini: se non rappresenta la realtà in modo veritiero, se falsifica i fatti e induce il pubblico a formarsi opinioni sbagliate, diventa pericolosa. Un apparecchio fotografico, nelle mani di un fotografo che non abbia rispetto per la verità e per la realtà, è come un'arma da fuoco nelle mani di un irresponsabile. Tutti si rendono conto della pericolosità di un'arma da fuoco, ma pochi fotografi si rendono conto del danno che può arrecare l'uso irresponsabile di un apparecchio fotografico. Ciò vale soprattutto per la fotografia giornalistica, ma, in misura minore, anche per le fotografie inflitte al pubblico dalle riviste fotografiche e nelle mostre. Molti giovani credono che queste fotografie, per il solo fatto di essere state scelte per essere stampate o esposte, devono essere necessariamente « buone »; e perciò le prendono a modello per il loro lavoro. Fotografie di questo genere hanno ritardato lo sviluppo di molti fotografi dilettanti ed hanno loro impedito di realizzare le grandi possibilità del « mezzo » fotografico. Presi nel giro vizioso di quella società di mutua ammirazione che è il « circolo fotografico », essi non si preoccupano di guardarsi intorno per cercare altri stimoli e altri esempi.

I TRE STADI

UNA « FILOSOFIA DELLA FOTOGRAFIA »

Nella formazione di un fotografo ci sono tre stadi. Alcuni passano gradualmente dal primo al secondo, e quindi al terzo; altri non superano il secondo, e talvolta nemmeno il primo; altri ancora saltano il primo. I « fotografi nati », poi, cominciano addirittura dal terzo.

Primo stadio. In questa fase il fotografo è soltanto un collezionista, un appassionato di strumenti e di oggetti, il cui interesse si concentra sugli apparecchi, sugli obiettivi, sulla meccanica della fotografia. Possiede di solito i migliori apparecchi, i più aggiornati strumenti e una serie completa di accessori. Il fotografo che si trova in questa fase costituisce la delizia dei neopiacenti di articoli fotografici perchè non conosce un apparecchio più di qualche settimana o di qualche mese. Torna continuamente a cambiarlo con uno più recente, « prova » instancabilmente macchine e obiettivi, ma non fa mai una vera fotografia.

Secondo stadio. In questa fase l'interesse del fotografo si rivolge soprattutto alla « qualità » delle copie positive. Anche questo tipo di fotografo possiede una vasta e ottima attrezzatura, ma, a differenza del precedente, se ne serve per fare foto-

grafie. Quando fa fotografie, però, non presta la minima attenzione al soggetto. La sua esaltazione è di ottenere un « positivo perfetto ». Discute appassionatamente di grana della pellicola, gradazione dei negativi, gamma, inerzia, mancanza di reciprocità e spazialità; si precipita ad acquistare ogni tipo di soluzione « a grana fine » appena spunta sul mercato, sperando sempre di imbattersi quella perfetta: una soluzione che gli permetta di stampare un ingrandimento in formato 36 x 48, del tutto privo di grana, da un negativo Leica, con una copia a contatto incollata nell'angolo a sinistra in basso.

Terzo stadio. In questa fase il fotografo è come un pittore o un romanziere animato dall'ispirazione. Non gli importa che tipo di apparecchio usa, ma la fotografia che può ottenere. Potete vedergli tra le mani una Leica modello 1953, sconosciuta e sconquassata, ma le sue fotografie finiscono esposte nelle sale del Museo di Arte Moderna di New York. La sua « tecnica » può essere talvolta discutibile, la sua sincerità mai. Se un fotografo sa ciò che vuole, anche se non è padrone della tecnica, troverà sempre il modo, con lo studio e con l'invenzione personale, di esprimersi chiaramente sulla pellicola e sulla carta sensibile in modo da comunicare agli altri le sue esperienze e le sue sensazioni.

LA COMPOSIZIONE

“Comporre” è dare forma combinando insieme.

Significa dare forma alle idee e alle intenzioni del fotografo che deve combinare insieme i fattori che compongono la fotografia: sfondo e primo piano, luci e ombre, colori e tonalità, contorni e forme etc



LA COMPOSIZIONE

E' importante che un fotografo si sforzi sin dall'inizio di organizzare gli elementi che compongono il soggetto in una forma compositiva ben definita: statica, dinamica, centrale, diagonale e così via.

Anche se sarà impossibile raggiungere il risultato compositivo perfetto, una composizione ben definita produrrà un'impressione più forte.



SCOPO DELLA COMPOSIZIONE

Una fotografia composta bene è più efficace di una fotografia composta male.

Seguendo questo filo logico possiamo dedurre che lo scopo della composizione è intensificare l'effetto di una fotografia.

L'importanza della composizione è testimoniata dal fatto che sia in fotografia che in pittura esistono forme grafiche basate esclusivamente sulla composizione: le nature morte e le composizioni astratte.



QUALITA' DELLA COMPOSIZIONE

Per avere una buona composizione sono necessarie due qualità: la capacità di avere un approccio globale al soggetto e la capacità di vedere la realtà in termini fotografici. Analizziamo queste due qualità:

1. approccio globale al soggetto: la composizione fotografica non è un procedimento graduale. Il fotografo deve quindi prendere in considerazione simultaneamente tutti gli aspetti dell'immagine, perchè essi sono legati indissolubilmente l'uno all'altro. Se, per esempio, il fotografo studia solamente il soggetto principale senza prendere in considerazione lo sfondo, capiterà molto spesso che quest'ultimo non sia all'altezza (pensiamo solamente a quante volte i fili elettrici siano entrati senza che ce ne accorgessimo nei nostri scatti).

E' necessario considerare tutti questi fattori: sfondo e primo piano, distribuzione e direzione della luce, collocazione ed estensione delle zone d'ombra, colori e gradi di contrasto, prospettive etc etc...



LA QUALITA' DELLA COMPOSIZIONE

2. Vedere la realtà in termini fotografici: la macchina fotografica non vede come l'occhio. Mancano infatti 2 (3) caratteristiche principali della visione umana: la profondità (la fotografia è a 2 dimensioni), il movimento (a fotografia è statica) - e il colore (se, come l'autore, utilizziamo il bianco e nero).

Togliendo queste qualità ci spieghiamo come molto spesso le nostre fotografie risultino deludenti rispetto a ciò che vediamo.

Come si può ovviare a questi problemi? Bisogna ricorrere a simboli grafici che ce ne diano l'illusione (ad esempio, il senso della profondità può essere dato dall'apparente convergenza

di linee che sono in realtà parallele, il senso del movimento con un panning, etc etc...). Per l'utilizzo appropriato di questi simboli, il fotografo deve conoscere le differenze di "visione" tra occhio e macchina fotografica.



DIFFERENZE TRA OCCHIO E MACCHINA FOTOGRAFICA

1. L'occhio vede soggettivamente, cioè in maniera selettiva: pone quindi attenzione sugli aspetti interessanti e trascura il resto. La macchina fotografica vede invece oggettivamente. Per questo molte fotografie sono piene di dettagli superflui che distolgono l'attenzione dagli aspetti interessanti del soggetto (per esempio i paesaggi corrotti da fili elettrici). La soluzione a questo problema è di allenarci a vedere coscientemente tutti gli elementi della scena, fino al minimo dettaglio e correggere ed eliminare i dettagli indesiderati. Concepire la foto prima di scattarla distingue il fotografo professionista dal dilettante.

2. L'uomo vede in forma stereoscopica, la macchina fotografica vede con un "occhio solo". Dove l'uomo vede la profondità, l'apparecchio fotografico registra in maniera "piatta". La soluzione è quella di dare l'illusione della profondità con simboli grafici (per esempio con luci ed ombre appropriate oppure utilizzando la profondità di campo in maniera opportuna).



DIFFERENZE TRA OCCHIO E MACCHINA FOTOGRAFICA

3. L'uomo vede in maniera contestualizzata, la macchina fotografica lo decontestualizza ponendolo all'interno di una cornice. E' per questo motivo che a volte la fotografia è meno interessante della realtà fotografata: noi infatti vediamo il soggetto senza i confini imposti dalla cornice fotografica e inoltre l'impressione che riceviamo dal nostro soggetto è rafforzata dagli altri sensi. Per questo l'autore suggerisce di metterci nei panni della macchina fotografica: nella prossima puntata vedremo come.

4. L'occhio inganna nella valutazione dei colori; questo a causa del fatto che l'occhio si adatta automaticamente e in breve tempo a cambiamenti della luce incidente. Il sensore (o la pellicola) della fotocamera, al contrario sono molto sensibili a questi cambiamenti: per questo molto spesso vediamo colori che sulle foto non rendono giustizia al soggetto. Soluzioni a questi problemi sono il bilanciamento del bianco e l'uso dei filtri. Particolare attenzione poi viene posta sul bianco e nero. Nella fotografia in bianco e nero si deve simboleggiare il colore tramite il contrasto. Il contrasto però deve avvenire sulla brillantezza, non sul colore (verde e rosso, 2 colori molto contrastati nella realtà, risultano poco contrastati se fotografati in bianco e nero). Quando non è possibile intervenire sulla brillantezza dei colori, possiamo utilizzare un filtro: il filtro, infatti, rende sempre il suo colore come una sfumatura di grigio più chiara, mentre il suo complementare come una sfumatura più scura.



INCASTRI



CHE COS'E' LA NARRAZIONE VISIVA



La narrazione è senza tempo. Gli esseri umani hanno raccontato storie per molto tempo. Diciamo storie per condividere memorie, per preservare la nostra storia, per promuovere idee e per essere intrattenuti. In passato, le persone si sarebbero raccolte intorno al fuoco o sedute sui portici anteriori che raccontano oralmente le storie.

Oggi molti di noi raccontano le nostre storie attraverso la fotografia, distribuite su Internet o più direttamente ai nostri amici tramite Facebook, Instagram o altri siti di condivisione dei social media.

CHE COS'E' LA NARRAZIONE VISIVA



Essere un buon fotografo non si traduce necessariamente nell'essere un buon narratore. Il primo passo per diventare un grande narratore visivo è quello di **capire quale tipo di storia si desidera raccontare**. Che tipo di storie ti piacciono?

- Preferisci il fatto o la finzione?
- Storie brevi o lunghi romanzi?
- Memorie o biografie?
- Scrittura tradizionale o un più avanguardista?

Proprio come è possibile scegliere quale tipo di storia da leggere, hai lo stessa scelta nel decidere quale tipo di storia fotografica desideri raccontare.

Indipendentemente dallo stile, lo scopo di ogni storia è di **interessare, divertire o istruire il pubblico**.

CHE COSA GENERA UNA BUONA STORIA



- Una grande storia colpisce il suo pubblico con le passioni e le sensazioni del narratore. Per raccontare una storia approfondita, **la ricerca è fondamentale**. Quanto più sai di un soggetto, tanto più appassionato diventi e tanto la tua storia diventa più interessante.
- Una buona storia ha un **inizio** (questa fotografia deve portare i lettori dentro la storia, quindi assicuratevi che sia forte), una **parte centrale** (questo è dove si usano la maggior parte delle immagini) e una **fine** (l'immagine che risuona).
- Si può anche pensare alla tua storia in termini di cinque "W" che ogni studente di giornalismo apprende: **chi, cosa, dove, quando e perché**. Non includete tutte i cinque "W" in ogni immagine, perché diventerebbe caotico e confuso, ma dovresti tenerle in mente quando si scatta e quando si modifica la storia.

COME CREARE UNA STORIA



- Pensa e rifletti sul tuo processo. Come funziona meglio? Sei analitico? Intuitivo? Lineare? **Il modo in cui ci si avvicina alla vita è probabilmente anche il modo in cui si scatta**, e capire questo aiuta a creare il tuo processo di narrazione.
- Uno dei modi utili per iniziare un progetto, è creare una **lista di scatti**. Questo processo è simile a quello della creazione di una storyboard nel cinema, che non è altro che una serie di immagini (di solito abbozzate) per previsualizzare la storia.

COME CREARE UNA STORIA



- **Sebastian Liste**, fotografo documentarista e sociologo fortemente interessato a come i temi contemporanei, come la violenza endemica, hanno prodotto profondi cambiamenti culturali in America Latina e nel Mediterraneo, ha un approccio più intuitivo. Il suo approccio e le sue storie sono meno lineari, non pianifica le immagini in anticipo.
- “Non lavoro su una storia a livello mega”, dice Liste. “Le mie storie sono così specifiche per una piccola comunità che non posso sapere in anticipo come intendo raccontare la storia o anche quale storia intendo raccontare. Prendo un’area per indagare e trovo persone con cui passare del tempo. Li ascolto per scoprire che cosa sarà la mia storia”.

COME CREARE UNA STORIA



Anche se gli approcci sono completamente diversi, **scoprirete la vostra tecnica mentre vi esercitate a raccontare storie.** Iniziate con qualcosa di vicino a casa e facile da conoscere, e raggiungerete. Pensate alla narrazione, a come sviluppare la vostra narrazione emotiva attraverso le immagini. E' ciò che si sceglie di indicare, ciò che interessa e come lo si dice che rende il tuo stile unico.

Siate appassionati della storia che volete raccontare.

“REGOLE” DELLA NARRAZIONE VISIVA



- **1: Includere i dettagli fondamentali necessari per rendere la storia credibile**, sotto forma di una **didascalia** o alla fine di una presentazione lineare.
Una differenza fondamentale tra il giornalismo e l'arte è la verità: se la fotocamera sta riprendendo video o foto, il fotografo dietro la fotocamera non deve dirigere.
- **2: Qualunque ragionevole ipotesi che uno spettatore fa, dovrebbe essere vera.** Quando vediamo un ritratto, supponiamo che sia stato posato. Quando vediamo qualcuno che salta, cade o solleva una bandiera, non pensiamo che sia una messa in scena.
- **3: Una storia visiva richiede più di un'immagine.** Come si differenzia una storia visiva da una raccolta di immagini su un argomento? Una storia visiva ha un tema. Non sono solo singole immagini della storia su un tema, ma devono anche aiutare a sostenere un punto centrale.

“REGOLE” DELLA NARRAZIONE VISIVA



- **4: Scopri la storia prima di iniziare a creare immagini.**
Le storie visive possono trasportarci non solo in un altro luogo, ma nella vita di un'altra persona. Le storie visive spesso lasciano molto. Questo fa parte del loro potere, parte di ciò che li rende così efficaci. Le storie visive dovrebbero essere in grado di stare da sole e avere un senso di per sé. Questo non significa che devono essere complete.
- **5: Seleziona spietatamente per eliminare tutto ciò che non è necessario alla storia essenziale.**
Il background e il contesto possono essere forniti in un testo collegato, in altri componenti separati.

“REGOLE” DELLA NARRAZIONE VISIVA



- **6: Mostra le cose che lo spettatore non ha mai visto prima, o mostra le cose in modo che non sia familiare allo spettatore.**
- **7: Continua a cambiare ciò che lo spettatore sta vedendo.**
Il cervello visivo diventerà annoiato se l'immagine rimane la stessa. Varia l'angolo e la distanza, specialmente se il soggetto rimane lo stesso!
- **8: Focus sull'elemento umano**
Le storie più potenti usano l'emozione per connettersi con noi a livello umano. I fatti e le cifre possono essere persuasivi, ma le storie sono memorabili.

“REGOLE” DELLA NARRAZIONE VISIVA



- **9: Crea un filo conduttore dall’inizio alla fine.**
Che cosa rende una storia *una storia*? Deve spostarsi lungo un arco. Se è piatta, se è solo una sequenza di immagini e/o fatti e/o eventi, non ha la forma di una storia. La forma è una montagna su cui ci spostiamo verso l’alto. Il narratore ci catapulta in quella montagna e, quando raggiungiamo la cima, ci deve essere qualcosa per noi che ha reso il viaggio valido.
- **10: Evita i finali “moralì della storia”**
Le storie veramente potenti restano con noi e ci permettono di trarre le nostre conclusioni. Quando raccontate al pubblico che cosa devono imparare dalla storia, togliete la loro opportunità di considerare ciò che hai condiviso e scoprire le cose da soli.

FONDAMENTI DELLA NARRAZIONE VISIVA



- **Campo visivo ampio**, impostazione della scena nel contesto, senso del luogo
- **Campo visivo medio**, un po più vicino
- **Dettagli**, mostrando solo una parte di una storia, ma illustrandola
- **Ritratto**, mostra emozioni, mostra i personaggi principali
- **Prospettive differenti**, usa angoli diversi, ombre, sagome, regole di terzi, linee guida

FAI LA TUA RICERCA - LISTA DEGLI SCATTI



- Inizialmente è fortemente raccomandato l'**uso di liste di fotografie** per la tua ricerca. Ecco alcuni esempi di ciò che la ricerca è:
- **Momento** migliore per viaggiare (vacanze locali, stagione delle piogge, maree, luce ecc.)
- **Luoghi** che dovete visitare (includere gli indirizzi, gli orari di apertura)
- Interessanti **storie locali**
- Aspetti **politici**
- Questioni **ambientali** (carenza di acqua, inquinamento)
- Aspetti **culturali** (diverse religioni, feste locali)
- **Contatti** locali (inclusi nomi, indirizzi telefonici, e-mail)
- Identificare i **personaggi principali** della tua storia

SOMMARIO E ULTIMI SUGGERIMENTI



- È importante utilizzare **diversi tipi di immagini** se si desidera creare il giusto stimolo per la tua storia. È possibile scegliere tra ampie riprese che regolano la scena, un campo medio, un dettaglio o un primo piano, un ritratto o uno scatto che mostra il soggetto in azione.
- Scegli le foto che userai ed **escludi quelle che non aggiungono nulla di significativo** per l'effetto che desideri creare.
- Assicurati che **la prima foto immediatamente immerga gli spettatori nella storia**. La tua prima immagine dovrebbe essere convincente e dovrebbe stimolare la curiosità.
- **Prendi nota della luce**. Il tipo di illuminazione che si utilizza aggiungerà l'umore che si desidera creare. Utilizza filtri se è necessario. Se si desiderano effetti drammatici, usate scarse illuminazioni.

SOMMARIO E ULTIMI SUGGERIMENTI



- Un altro elemento importante è l'**inquadratura**. Come accennato in precedenza, è necessario identificare quale oggetto deve essere incluso o escluso in una immagine.
- **Sperimentare con gli angoli di ripresa**. Quale angolo o angoli meglio comunicano quello che si vuole dire?
- Non dimenticare di seguire la "Regola dei terzi" nella fotografia, se si riesce a "**sentire**" la **composizione** anche meglio.
- Se si aggiungono **didascalie** alle foto, assicurarsi di avere il nome del luogo e il nome del soggetto (se necessario). La didascalia dovrebbe essere **breve e chiara**. Ricorda di mantenerla semplice.

IL DECALOGO

1. Raccontare per immagini. Luoghi, genti, culture, fatti, relazioni. Sviluppare una narrazione per immagini, una successione organizzata di istanti. Non collezionare singole foto, cercare di narrare, testimoniare: pezzi di esistenza, brani di paesaggio, storie. Individuare un filo rosso, una chiave di lettura, una storia da raccontare. Allo stesso tempo attivare sensibilità, liberare creatività, sperimentare inquadrature e luci. Attenzione alle visioni convenzionali, da cartolina (semmai, da reinterpretare), al déjà vu. Evitare le trappole del pittoresco. Andare, lontano e dietro l'angolo. La distanza aiuta ma non è decisiva, non è la geografia a conferire valore. A volte, il soggetto è qui.

2. Prepararsi prima sul soggetto, su caratteristiche, eventi. Documentarsi, leggere, guardare quel che hanno fatto altri, imparare dai grandi. Ma non sovraccaricarsi, non occupare la mente con troppe informazioni e immagini. Darsi il tempo di dimenticare, fare spazio, lasciare lo sguardo il più possibile vergine, aperto.

IL DECALOGO

3. Fotografare è sempre parziale, una descrizione (singolare) della realtà, non verità assoluta, ma rappresentazione. Lo sguardo ritaglia. Una foto rivela anche le scelte (l'animo, l'universo) di chi fotografa. Cercare il proprio stile, un'interpretazione visiva personale. Senza perdere di vista, sacrificare il soggetto, il contenuto. Fotografare è cercare, come raddomanti. La luce, il gioco con le ombre, situazioni, atmosfere, un sapore. Esercitare lo sguardo. Camminare, girare attorno, conquistare il punto di vista. Aspettare, mettersi all'ascolto. Curiosare ai margini degli eventi, cercare il dietro le quinte, il prima o dopo un evento, momenti di intimità, prospettive più ampie per assicurarsi una buona cornice. Essere dentro l'azione.

4. Entrare in contatto/empatia, stabilire una relazione con luoghi e persone prima di scattare. Conoscere qualcuno, cercare di instaurare un rapporto di fiducia, con gentilezza e discrezione. Calarsi nel contesto, limitare l'invasività, farsi accettare, farsi dimenticare, diventare il più possibile invisibili. Fare i conti con il tempo a disposizione, prendersi del tempo. Rimanere accanto ai soggetti, rimanere semplici. Lasciare che la scena si svolga, che la vita scorra. Osservare quel che accade intorno al soggetto. Guardare lo sfondo, la luce, aspettare che la situazione si evolva, il gesto che racconta.

IL DECALOGO

5. La fotografia è istante, sintesi e composizione (disegno) di luci, ombre, volumi, informazioni, significati. Attenzione alle relazioni tra gli oggetti e le persone nell'ambiente, all'organizzazione di forme che danno significato a un fatto, alla combinazione di luci e ombre. La luce è lo strumento espressivo più potente: luce naturale-ambiente, flash, combinazioni. Ricercare luci migliori: prima e ultima luce (albe, crepuscoli), luci a cavallo.

6. Importanza del fattore umano. Raccontare la vita quotidiana della gente comune, degli abitanti dei luoghi. Privilegiare, appena si può e riesce, i ritratti ambientati che mostrano le persone nel proprio ambiente nella maniera più naturale possibile. Trovare una via d'accesso, evitare distanze troppo grandi. Linguaggio del corpo per trasmettere rispetto e serietà/professionalità. Essere attenti a ciò che accade nella scena (non è sempre necessario che accada qualcosa), agli elementi da comporre attorno al soggetto principale, per restituire spaccati di vita, relazioni.

IL DECALOGO

7. Importanza del paesaggio. L'occhio individua, compone, mostra pezzi di natura. E prova a restituirne la singolarità, il respiro, la bellezza, gli oltraggi.

8. Occhio all'istante decisivo, evitare di scattare troppo. Non risparmiarsi, non accontentarsi. Il digitale permette verifica immediata degli scatti, se insoddisfacenti legittimo un secondo passaggio. Importanza del sopralluogo, tornare sul posto con luci e situazioni diverse. Utilità degli scatti di ricognizione, degli scatti puramente descrittivi. Inevitabile immaginare alcune situazioni, pre-visualizzare alcuni scatti, ma senza esasperazioni.

IL DECALOGO

9. Cercare di trasmettere il senso fluido del movimento, restituire il dinamismo di una situazione attraverso il mosso congelato con il flash, l'effetto mosso con tempi lunghi. Importanza degli scatti veloci, quasi casuali, con situazioni vive, anche in movimento, sporche. Inseguire qualcosa che accade, attenzione a foto troppo statiche. Sperimentare il panning: seguire con la macchina il movimento di un soggetto con un tempo di esposizione sufficientemente lungo in grado di registrare e congelare almeno in parte l'azione.

10. Importanza della tecnica. Conoscere elementi di base della fotografia, alcune regole consolidate (come quella dei terzi o delle linee guida) con cui confrontarsi. Post-produzione: sì, per sviluppare le immagini. Ma usarla con giudizio, no a spostamento di pixel e colori. Attrezzatura, da corredo minimo (e leggero) ad articolazioni sofisticate. Essenziali batteria carica e abbastanza memoria, leggere e conservare istruzioni, un buon paio di scarpe.

awa
ken
ing



NOZIONI BASE DI EDUCAZIONE ALLO SGUARDO





IL PROCESSO FOTOGRAFICO



IDEAZIONE

REALIZZAZIONE

POSTPRODUZIONE

PUBBLICAZIONE

Per un vero fotografo una storia non è un indirizzo a cui recarsi con delle macchine sofisticate e filtri giusti. Una storia vuol dire leggere, studiare, prepararsi. Fotografare vuol dire cercare nelle cose quel che uno ha capito con la testa. La grande foto è l'immagine di un'idea.

Tiziano Terzani





La macchina fotografica può rivelare i segreti che l'occhio nudo o la mente non colgono, sparisce tutto tranne quello che viene messo a fuoco con l'obiettivo. La fotografia è un esercizio d'osservazione.

Isabel Allende





Mi raccomando non mi tolga le rughe, ci ho messo 50 anni per averle!

Anna Magnani (rivolta al fotografo)





UNA « FILOSOFIA DELLA FOTOGRAFIA »

Nella formazione di un fotografo ci sono tre stadi. Alcuni passano gradualmente dal primo al secondo, e quindi al terzo; altri non superano il secondo, e talvolta nemmeno il primo; altri ancora saltano il primo. I « fotografi nati », poi, cominciano addirittura dal terzo.

Primo stadio. In questa fase il fotografo è soltanto un collezionista, un appassionato di strumenti e di oggetti, il cui interesse si concentra sugli apparecchi, sugli obiettivi, sulla meccanica della fotografia. Possiede di solito i migliori apparecchi, i più aggiornati strumenti e una serie completa di accessori. Il fotografo che si trova in questa fase costituisce la delizia dei neopassanti di articoli fotografici perché non conosce un apparecchio più di qualche settimana o di qualche mese. Torna continuamente a cambiarlo con uno più recente, « prova » in stancabilmente macchine e obiettivi, ma non fa mai una vera fotografia.

Secondo stadio. In questa fase l'interesse del fotografo si rivolge soprattutto alla « qualità » delle copie positive. Anche questo tipo di fotografo possiede una vasta e ottima attrezzatura, ma, a differenza del precedente, si ne serve per fare foto-

grafia. Quando fa fotografia, però, non presta la minima attenzione al soggetto. La sua ossessione è di ottenere un « positivo perfetto ». Discute appassionatamente di grana della pellicola, gradazione dei negativi, gamma, inerzia, mancanza di reciprocity e spazialità; si precipita ad acquistare ogni tipo di soluzione « a grana fine » appena spunta sul mercato, sperando sempre di incontrare quella perfetta: una soluzione che gli permetta di stampare un ingrandimento in formato 36 x 48, dal tutto privo di grana, da un negativo Leica, con una copia a contatto incollata nell'angolo a sinistra in basso.

Terzo stadio. In questa fase il fotografo è come un pittore o un romanziere animato dall'ispirazione. Non gli importa che tipo di apparecchio usi, ma la fotografia che può ottenere. Potete vedergli tra le mani una Leica modello 1953, sconosciuta e sconquassata, ma le sue fotografie finiscono esposte nelle sale del Museo di Arte Moderna di New York. La sua « tecnica » può essere talvolta discutibile, la sua sincerità no! Se un fotografo sa ciò che vuole, anche se non è padrone della tecnica, troverà sempre il modo, con lo studio o con l'invenzione personale, di esprimersi chiaramente sulla pellicola e sulla carta sensibile in modo da comunicare agli altri le sue esperienze e le sue sensazioni.

- Il rispetto del soggetto
- Il reportage del viaggio
- La personalità fotografica





FOTOGRAFARE - PERCEPIRE - NARRARE

“La fotografia documentaristica è un modo di accostarsi alle cose ... Così la composizione viene messa in evidenza, valorizzata; e la finezza del tratto, la nettezza dell'immagine, l'uso di filtri, **il sentimento**, tutte queste componenti che rientrano in quella vaga nozione che è la qualità, sono poste al servizio di un preciso scopo: **parlare nel modo più eloquente possibili dei soggetti prescelti, usando il linguaggio delle immagini...**”

(Newhall, 1982)

LA COMPOSIZIONE



Una fotografia composta bene è più efficace di una fotografia composta male. Seguendo questo filo logico possiamo dedurre che lo scopo della composizione è intensificare l'effetto di una fotografia.

Comporre significa dare forma alle idee e alle intenzioni del fotografo che deve combinare insieme i fattori che compongono la fotografia: sfondo e primo piano, luci e ombre, colori e tonalità, contorni e forme etc etc.





DUE FONDAMENTI DELLA COMPOSIZIONE

1. Approccio globale al soggetto: la composizione fotografica non è un procedimento graduale. Il fotografo deve quindi prendere in considerazione simultaneamente tutti gli aspetti dell'immagine, perchè essi sono legati indissolubilmente l'uno all'altro. Se, per esempio, il fotografo studia solamente il soggetto principale senza prendere in considerazione lo sfondo, capiterà molto spesso che quest'ultimo non sia all'altezza (pensiamo solamente a quante volte i fili elettrici siano entrati senza che ce ne accorgessimo nei nostri scatti). Il consiglio che l'autore ci dà quindi è quello di considerare tutti questi fattori: sfondo e primo piano, distribuzione e direzione della luce, collocazione ed estensione delle zone d'ombra, colori e gradi di contrasto, prospettive etc etc...

2. Vedere la realtà in termini fotografici: la macchina fotografica non vede come l'occhio. Mancano infatti 3 caratteristiche principali della visione umana: la profondità (la fotografia è a 2 dimensioni), il movimento (la fotografia è statica) – e il colore (se, come l'autore, utilizziamo il bianco e nero). Togliendo queste qualità ci spieghiamo come molto spesso le nostre fotografie risultino deludenti rispetto a ciò che vediamo. Come si può ovviare a questi problemi? Bisogna ricorrere a simboli grafici che ce ne diano l'illusione (ad esempio, il senso della profondità può essere dato dall'apparente convergenza di linee che sono in realtà parallele, il senso del movimento con un panning, etc etc...). Per l'utilizzo appropriato di questi simboli, il fotografo deve conoscere le differenze di "visione" tra occhio e macchina fotografica.

LA REGOLA DEI TERZI

La regola dei terzi è un accorgimento che è stato utilizzato per secoli dai pittori ed è tuttora molto diffuso nella composizione di una fotografia. Dividendo l'immagine in terzi e ponendo il soggetto in uno dei punti di intersezione delle linee immaginarie ottenute, si ritiene che l'immagine risulti più dinamica (rispetto ad una composizione che pone il soggetto al suo centro), ma armonica al tempo stesso. La regola è talmente popolare che alcune macchine fotografiche sono dotate di mirini con una griglia di suddivisione in terzi per aiutare il fotografo.





LA REGOLA DEI TERZI

Secondo la regola dei terzi all'immagine va "idealmente" sovrapposto un reticolo composto da due linee verticali e due linee orizzontali (linee di forza), equidistanti tra loro e i bordi dell'immagine. L'immagine viene quindi divisa in nove sezioni uguali: il riquadro centrale prende il nome di "zona aurea" ed è delimitato dai quattro punti di intersezione delle linee (punti di forza, punti focali o fuochi). Questi sono i punti in cui l'occhio si concentra maggiormente dopo aver "guardato" il centro dell'immagine e dai quali raccoglie maggiore informazione

In generale, per rendere l'immagine più dinamica il soggetto deve essere posto sulle linee di forza dell'immagine (solitamente quelle verticali) o più precisamente nei punti focali dell'inquadratura; la posizione decentrata ne risalta l'importanza. Le linee di forza orizzontali, nella composizione di fotografie paesaggistiche, sono utilizzate come riferimenti per posizionare l'orizzonte ed i piani di prospettiva. Inoltre si possono utilizzare come linee guida quelle diagonali che passano per due fuochi opposti.

