

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea magistrale in Scienze dello Spettacolo e  
Produzione Multimediale

*Il dolore nelle fotografie di Sebastião Salgado: una diversa  
rappresentazione*

Relatrice: prof.ssa Federica Stevanin

Laureando: Daniele Menin

Matr. 2045685

Anno Accademico 2022/2023



## Indice

Introduzione	1
1. Biografia del fotografo Sebastião Salgado	4
1.1 Come nasce un fotoreporter umanista	4
1.2 I grandi viaggi fotografici di Salgado	9
1.3 Brasile, ritorno alla madre terra	31
2. Salgado e il fotoreportage	37
2.1 Breve introduzione al fotoreportage	37
2.2 La relazione tra Salgado e il fotoreportage	50
3. Salgado e il dolore umano	61
3.1 <i>Le Altre Americhe</i> (1977-1984)	65
3.2 La regione del Sahel (1984-1986)	71
3.3 <i>La mano dell'uomo. Workers</i> (1986-1991)	84
3.4 Didascalie e reinterpretazione dell'opera	94
4. Il dolore nelle fotografie di Salgado, una diversa rappresentazione	102
4.1 Il dilemma sulla rappresentazione del dolore	102
4.2 La rappresentazione alternativa di Salgado	107
Bibliografia	116
Sitografia	119
Filmografia	119

## **Introduzione**

L'idea di questo lavoro nasce innanzitutto da un forte interesse personale nei confronti del fotografo Sebastião Salgado, che mi hanno spinto successivamente ad approfondire l'argomento tramite ricerche accademiche.

Le fotografie dell'autore hanno da subito attirato la mia attenzione per il loro forte impatto visivo, per la loro concezione estetica – differente dai nuovi stili fotografici e documentari – che sprigiona la sensazione di star osservando immagini di un'epoca assai lontana. Le ricerche effettuate mi hanno poi portato a interessarmi sempre di più al profilo di un fotografo che si discosta molto dalle figure più note nell'ambito del reportage fotografico, principalmente statunitensi ed europee. La sensazione che provavo davanti alle immagini di Salgado è riassumibile in una parola: rispetto. Le situazioni rappresentate dal fotografo brasiliano sono state mostrate dai mass media in un'ottica tragica e cariche di vittimizzazione, e poterle immaginare in una diversa concezione risulta difficile. La sovra stimolazione visiva che viene offerta oggi dal mondo delle notizie giornalistiche lascia poco spazio non solo a una diversa rappresentazione, ma soprattutto ad una diversa interpretazione del dolore. Le popolazioni indigene del Sud America, i lavoratori dei paesi del terzo mondo, i profughi in fuga da guerre e carestie, le popolazioni africane e, infine, il pianeta Terra, vengono riconosciuti dal fotografo come soggetti a cui è stato privato il diritto di una reale rappresentazione, che si scosti dall'idea che l'Occidente ha di loro. Sono tutti gruppi che soffrono: la sofferenza è certamente al centro di molti dei suoi lavori, ma non è l'unico elemento che emerge. L'obiettivo di questo lavoro vuole essere l'analisi e la ricerca di una possibile alternativa all'attuale rappresentazione fotografica, e dunque narrativa, delle popolazioni non Occidentali che compongono una porzione di popolazione troppo spesso vittimizzata, spersonalizzata e ridotta ad un'idea di subordinazione agli eventi catastrofici.

Nel primo capitolo della tesi si affrontata la storia di Salgado, le sue origini brasiliane, in una nazione ancora rurale ma pronta a industrializzarsi; la vita così particolare di un futuro economista, figlio di un contadino che scappa come rifugiato politico in Francia, perseguitato da un regime dittatoriale a causa della sua vicinanza ai gruppi marxisti durante i suoi studi universitari. Ci si focalizza poi sull'arrivo di Salgado a Parigi e la militanza in aiuto dei compatrioti che tentavano la fuga dal Brasile, l'inizio di una

promettente carriera da economista presso l'Organizzazione Internazionale del Caffè fino all'incontro con la sua prima macchina fotografica Pentax agli inizi degli anni settanta. Si segue poi il percorso che porta Salgado a lasciare il suo lavoro per dedicarsi unicamente alla fotografia; infine, si analizza la storia dei suoi lavori più importanti, partendo da *Altre Americhe* per concludere con il suo ultimo grande omaggio al pianeta: *Genesi*.

Il secondo capitolo analizza brevemente la storia del fotoreportage, come nasce e come si sviluppa, l'arrivo delle immagini nei quotidiani e l'uso delle fotografie da parte dei governi per conoscere meglio il proprio territorio. Si prosegue con l'analisi dell'apice della pratica del fotogiornalismo e il momento di smarrimento che ha colpito la fotografia di reportage con l'avvento di internet nell'era della comunicazione.

Il terzo capitolo vede in esame alcune delle fotografie di Salgado nel contesto dei suoi vari lavori, con l'obiettivo di comprendere le sue scelte non solo dal punto di vista prettamente estetico ma anche etico e umano. Pertanto si analizzano i suoi progetti nell'ottica dei contesti in cui questi vengono prodotti, prendendo in considerazione le conseguenze di determinati eventi sulle popolazioni colpite che porteranno inevitabilmente a interrogarsi sulle cause che il fotografo identifica chiaramente: cause che hanno provocato la sofferenza ritratta.

Si analizza inoltre lo stile fotografico, il suo rimando ad un'estetica che riporta l'osservatore indietro nel tempo, a un'epoca di grandi lotte, cariche di simbologia. Poi si approfondisce la componente sacra delle sue immagini tramite cui il fotografo brasiliano potenzia il messaggio nei confronti di quella parte di mondo ritenuta responsabile di molti dei disastri da lui fotografati.

Infine l'ultima parte di questo lavoro vuole sottolineare quello che è il tipo di rappresentazione che Salgado mostra nelle sue fotografie. La grande maggioranza dei suoi scatti riguardano momenti drammatici per il genere umano, situazioni così dolorose che hanno portato lo stesso Salgado, in seguito ai fatti del Ruanda del 1994, ad allontanarsi e isolarsi per anni nella fattoria del padre. La rappresentazione nell'opera del fotografo, come si vedrà, non è esclusivamente "dolore": si nota infatti come la sofferenza in Salgado, che si tratti della condizione dei lavoratori del Bangladesh o dei profughi della regione del Sahel, è accompagnata da un forte senso di appartenenza, un'incredibile forza di volontà, desiderio di riscatto e dignità; anche nelle situazioni dove non sembra esserci spazio per questi sentimenti.

Questo lavoro ha l'obiettivo di dimostrare come un'alternativa all'attuale rappresentazione della sofferenza sia non solo possibile, ma sia in grado di rendere giustizia alle popolazioni che soffrono e che troppo spesso vengono usate per il solo desiderio di saziare un appetito di spettacolarità, nella società attuale, e confermare la posizione privilegiata di una piccola fetta della popolazione mondiale.

# **Capitolo 1. Biografia del fotografo Sebastião Salgado**

## *1.1 Come nasce un fotoreporter umanista*

Il suo aspetto suggerisce che,  
se fosse nato in un altro secolo,  
sarebbe stato un navigatore, un esploratore<sup>1</sup>.

Sebastião Salgado nasce nel 1944 ad Amorés, un centro agricolo brasiliano, nello stato di Minas Gerais; è l'unico maschio tra sette sorelle in una famiglia contadina il cui padre, Sebastião Ribeiro Salgado, è il proprietario di una fattoria nella valle del Rio Doce, un territorio grande quanto il Portogallo. L'attività del padre dava lavoro a circa trenta famiglie di contadini del posto.

Affinché si comprendesse appieno la sua fotografia, Salgado ha sempre ritenuto importante sottolineare l'importanza della sua origine, degli anni della sua infanzia e del luogo dove è cresciuto; argomenti, questi, che ribadiva spesso nelle molteplici interviste rilasciate durante gli anni.

Salgado cresce negli sconfinati territori brasiliani, dove gli spostamenti tra una città e l'altra richiedevano periodi di viaggio molto lunghi. Il padre del fotografo, ricorda che fin da ragazzo, Sebastião era sempre in viaggio, si spostava spesso da uno stato all'altro del Brasile<sup>2</sup>. Questo periodo di gioventù passato in viaggio per un paese la cui estensione supera gli 8 milioni e mezzo di chilometri quadrati, ha allenato il futuro fotografo a uno stile di viaggio che delinea molti dei suoi progetti: grandi spostamenti, dormire in ogni giorno in luoghi diversi e dover affrontare percorsi in cui le vie di comunicazione risultavano tutt'altro che facili<sup>3</sup>.

Questa vita caratterizzata dalla lentezza, dalla natura che domina sull'uomo, accompagnerà e farà parte della sua fotografia; come anche il concetto di tempo, di attesa, di adattarsi alla velocità della vita. Come Lui stesso si racconta:

---

<sup>1</sup> J. Berger, *Capire una fotografia*, Contrasto, Roma, 2014, p. 207.

<sup>2</sup> Informazioni tratte dal film *Il sale della terra*, diretto da J. R. Salgado e W. Wenders (2014). B/N e a colori, 110 min.

<sup>3</sup> S. Salgado in *Sebastião Salgado presents at Leasly University's Strauch-Mosse Visiting Artist Lecture Series*, 24/07/2013, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/3vRu3ohOFQM>] (ultimo accesso: 02.06.23)

Questa lentezza appartiene anche alla [mia] fotografia. Se l'aereo, l'automobile o il treno ci portano rapidamente da un capo all'altro del globo, poi, sul posto, al momento di fotografare, si deve agire con calma. Bisogna adattarsi alla velocità degli esseri umani, degli animali, della vita. Anche il nostro mondo va molto velocemente, la vita segue un altro ordine di grandezza. E la vita va rispettata, quando la si vuole fotografare<sup>4</sup>.

All'età di quindici anni, Sebastião Salgado lascia il centro agricolo dove è cresciuto per proseguire gli studi a Vitória, la capitale dello Stato. Lui stesso ricorda che all'arrivo nel nuovo contesto urbano non era in grado di utilizzare il denaro: non aveva mai pagato nulla in contanti, in quanto nella tenuta del padre tutto era autoprodotta<sup>5</sup>. Vince una borsa di studio per un corso di economia. Sono anni di grandi cambiamenti per il Brasile: dal 1944 - anno in cui Salgado nasce - al 2013, la popolazione passa dal 92% di popolazione rurale al 92% di popolazione urbana<sup>6</sup>. All'università Sebastião studia a fondo le migrazioni che stanno modificando l'assetto del Paese. Si interessa fin da giovane alla politica, osserva da una posizione privilegiata, l'emergere delle disuguaglianze sociali che stavano colpendo le fasce più bisognose dello Stato. In quegli anni Salgado ha due grandi fortune: è un giovane che può permettersi di studiare nelle università dello Stato ma soprattutto è un bianco in uno paese dove la discriminazione poteva avvenire anche per lontane connessioni genetiche africane o meticce. Tornando alla questione delle nuove dinamiche sociali Salgado racconta:

Il gruppo con cui vivevo seguiva da vicino l'evoluzione della situazione del paese. Vedevamo la gente lasciare le campagne per migrare verso le città. L'industria aveva bisogno di manodopera, quindi intere famiglie partivano. Vedevamo le disuguaglianze sociali, di cui fino a quel momento non mi ero ancora reso conto. Provenivo da un mondo che funzionava al di fuori di ogni sistema economico di mercato, in cui non c'erano né ricchi, né poveri. Come nella fattoria di mio padre, ciascuno aveva il necessario per dormire, nutrirsi, vestirsi e mantenere la propria famiglia. Con il sistema industriale, nelle città, la gente che proveniva dalle campagne ha scoperto una vita completamente diversa, e la maggior parte è piombata nella povertà<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. Contrasto, Roma, 2014, p. 18. (parentesi mia).

<sup>5</sup> Informazioni tratte dal film *Il sale della terra*, diretto da J. R. Salgado e W. Wenders (2014). B/N e a colori, 110 min.

<sup>6</sup> S. Salgado in *Sebastião Salgado: The photographer as activist*, University of Berkeley, 27/10/2004, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/G6fRykp6nRQ>] (ultimo accesso: 22.06.23)

<sup>7</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 22-23.

Sebastião Salgado a Vitória incontra Léila Wanick (Fig. 1) una giovane studentessa del conservatorio. Finito il college i due decidono di sposarsi e assieme aderiscono ad Azione Popolare, un gruppo vicino alle idee cubane e pronto alla lotta armata<sup>8</sup>. I due frequentano



*Fig. 1 – C. Nori, Léila e Sebastião Salgado in Spagna (n.d)*

gruppi di studio sul marxismo e iniziano a perseguire un forte attivismo politico in difesa dei diritti della classe lavoratrice, in forte espansione nel paese.

Il 31 marzo 1964, un colpo di stato capeggiato dal maresciallo Humberto de Alencar Castelo Branco (1897-1967), cambia la guida del paese. Si mobilita un forte movimento di contestazione all'azione militare e all'operato della CIA nell'America Latina. I due giovani, militando in Azione Popolare intensificano la loro militanza di sinistra in opposizione al regime dittatoriale. Salgado racconta:

Con Léila abbiamo partecipato a tutte le manifestazioni e a tutte le azioni di resistenza alla dittatura e, insieme ai nostri compagni, eravamo fortemente determinati a difendere le nostre idee. Certo era molto pericoloso ed essendo arrivati a un livello di impegno così alto, bisognava che entrassimo in clandestinità. Ma il nostro gruppo decise che i più giovani dovevano andare a formarsi all'estero continuando ad agire da lì, mentre i più grandi sarebbero rimasti, entrando in clandestinità<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 23.

<sup>9</sup> Ivi, p. 24.

Qualche anno dopo nel 1967 Salgado ha la fortuna di essere tra i venticinque selezionati per frequentare l'unico master in macro economia del paese all'Università di São Paulo. L'obiettivo era quello di creare un gruppo di persone, altamente qualificate, in grado di rispondere agli enormi bisogni del Brasile<sup>10</sup>. Il paese, come lo stesso Salgado ricorda spesso, ha impiegato pochissimi anni ad attuare quel processo di industrializzazione, e conseguente stravolgimento sociale, che gli Stati del vecchio continente hanno effettuato in più secoli<sup>11</sup>.

Nell'agosto del 1969 la situazione politica si intensifica, la repressione contro i dissidenti esplose con violenze e torture da parte dei militari. Il gruppo politico, inquadrabile nell'estrema sinistra, di cui Sebastião e Lélia facevano parte prende la decisione di far entrare in clandestinità i più giovani del gruppo. I due per fuggire si imbarcano per la Francia, al loro arrivo il governo brasiliano ritira ad entrambi il passaporto. Sebastião Salgado rientra in Brasile solo dieci anni più tardi dopo aver ricevuto un'amnistia. La dittatura si conclude solo nel 1985. Anni dopo il fotografo rivela:

Oggi abbiamo la prova che al nostro arrivo in Francia, eravamo spiati. Gli archivi brasiliani, aperti di recente, ci hanno fornito documenti del SNI, il servizio nazionale di informazione, che ci riguardano. [...] Esistono descrizioni dell'interno della nostra casa, si precisa perfino che avevamo un vaso di fiori in un punto ben preciso dell'appartamento...<sup>12</sup>

Per la coppia brasiliana, la Francia, che era vista come la patria dei diritti dell'uomo e della democrazia, significava la terza opzione tra il comunismo e gli Stati Uniti. In Francia Salgado entra da subito in contatto con le brutalità dei regimi; con la moglie, aiuta i brasiliani che attraccavano alle coste francesi dopo esser stati torturati e cacciati dal Paese natale. Lui stesso ricorda come «le organizzazioni di sinistra riuscivano a farne arrivare alcuni dall'Argentina e dall'Uruguay ma quando arrivavano, erano a pezzi fisicamente e mentalmente<sup>13</sup>».

Era un'epoca di grandi repressioni: in Portogallo, Polonia, Angola, Guatemala e Cile, Salgado cresce e si forma in un contesto di sofferenza, di dolore e senso di smarrimento

---

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> S. Salgado in *Sebastião Salgado: The photographer as activist*, University of Berkeley, 27/10/2004, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/G6fRykp6nRQ>] (ultimo accesso: 22.06.23)

<sup>12</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 30.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

che in quegli anni milioni di persone hanno provato - e tutt'ora provano – un dolore che si ritrova nella maggior parte delle fotografie dell'autore.

Salgado è un fotografo che, non solo ha fotografato tutte le più grandi migrazioni umane dell'ultimo secolo, ma ne è stato a sua volta parte: «Io stesso sono stato parte di questa grande migrazione»<sup>14</sup>. Racconta infatti come:

Conoscevamo tanti rifugiati che, come noi, erano scappati dalle dittature dell'America del Sud; ma anche polacchi, portoghesi, angolani. È normale quindi che abbia cominciato a fotografare gli immigrati e i clandestini, prima in Francia, poi in altri paesi europei<sup>15</sup>...

L'incontro con la fotografia avviene per casualità. La moglie Léila aveva bisogno di una camera per gli studi architettura che aveva da poco iniziato a Parigi, così Salgado acquista, in Svizzera, una Pentax Spotmatic II con un obiettivo Takumar 50mm f1.4. Due giorni dopo, Salgado torna a Ginevra ad acquistare due nuovi obiettivi: inizia così il suo amore per la fotografia<sup>16</sup>. Salgado ammette:

Ho guardato dentro la macchina fotografica e ho riscoperto la vita! Come economista era impossibile raccontare le cose che potevo raccontare con la fotografia<sup>17</sup>.

Inizialmente svolge piccoli reportage nel territorio francese mentre proseguiva la formazione post universitaria a Parigi. Il suo primo reportage avviene in occasione dell'assegnazione del premio dell'Académie Française a Jorge Amado e allo scrittore portoghese Ferreira de Castro<sup>18</sup>.

Nel 1971 ottiene un importante lavoro, come funzionario internazionale, presso l'Organizzazione internazionale del caffè, a Londra. Inizia quindi a viaggiare molto in Africa, collabora con la Banca Mondiale e la FAO. Diventa responsabile per il Ruanda, Burundi, Congo e vice-responsabile per Uganda e Kenya<sup>19</sup>. Del suo lavoro di economista Salgado ricorda:

Redigevo tutto con serietà e il lavoro era innegabilmente appassionante. Ma la fotografia...<sup>20</sup>

---

<sup>14</sup> A. Singer, *Sebastião Salgado, Behind the Lens*, in "Contexts", June 2010, p. 41. Trad. mia

<sup>15</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 41.

<sup>16</sup> Ivi, p. 33.

<sup>17</sup> A. Singer, *Sebastião Salgado, Behind the Lens*, cit, p. 42. Trad. mia

<sup>18</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 34.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ivi, p. 37.

Nel continente africano il giovane economista portava sempre con sé la macchina fotografica e tornava con un gran numero di negativi<sup>21</sup>. È in questi viaggi che Salgado inizia a maturare la possibilità di lasciare un lavoro ben pagato a Londra per darsi alla fotografia. Inizia a parlarne con Lélia, la quale decide di appoggiare il marito in questa inusuale decisione. Il 1973 fa da spartiacque: nasce Juliano, il primo figlio della coppia, e Salgado lascia il suo lavoro da economista per dedicarsi interamente alla fotografia. Salgado in una conferenza da lui tenuta ci spiega come la sua decisione di cambiare strada è stato il frutto di una serie di coincidenze temporali: Lélia che acquista la fotocamera poco prima dei primi viaggi del fotografo in Africa, Sebastião che decide di portarla con sé. Se solo quella Pentax fosse stata acquistata qualche mese dopo, probabilmente oggi conosceremmo Salgado solo come un grande economista internazionale<sup>22</sup>.

## *1.2 I grandi viaggi fotografici di Salgado*

Quando mi chiedono come sono arrivato a occuparmi di fotografia sociale, rispondo che non ho fatto altro che prolungare il mio impegno politico in continuità con le mie origini<sup>23</sup>.

Quando lavorava per l'Organizzazione internazionale del caffè, in Ruanda, Sebastião aveva osservato i contadini che si affaticavano dodici ore al giorno nelle piantagioni, camminando a piedi nudi. Questi lavoratori non avevano alcuna protezione sociale. Lo stipendio non permetteva loro di vivere in alloggi decenti, né di curarsi o di garantire un'istruzione ai propri figli. Lavoravano quanto gli operai europei, ma il prodotto del loro lavoro non aveva alcun valore e ciò che producevano era esportato a prezzi irrisori. Sembrava quasi che quei contadini pagassero gli europei per consumare il loro caffè, offrendo in cambio la loro salute, il loro comfort, l'istruzione dei loro figli e i bisogni più elementari. Il fotografo sentiva il peso di un'enorme ingiustizia. Insieme a Lélia,

---

<sup>21</sup> Informazioni tratte dal film *Il sale della terra*, diretto da J. R. Salgado e W. Wenders (2014). B/N e a colori, 110 min.

<sup>22</sup> S. Salgado in *Sebastião Salgado on Photography*, The Foreign Correspondents' Club, Hong Kong, 12/12/2014, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/XYCLeqLBIRE>] (ultimo accesso: 22.06.23)

<sup>23</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 43.

constatava come il mondo fosse diviso in due parti: la libertà per coloro che avevano tutto e la privazione di tutto per coloro che non avevano nulla. Attraverso la sua fotografia, egli ha voluto mostrare proprio questo mondo dignitoso, saccheggiato da una società europea in grado di ricevere la sua sollecitazione<sup>24</sup>.

Non è semplice ordinare a livello cronologico tutti i lavori che il fotografo brasiliano ha svolto nel corso della sua carriera. Il suo metodo di lavoro, che penetra lentamente le storie dei popoli, ha dato alla luce cinque grandi volumi fotografici. Questi libri raccontano cinque macro argomenti che Salgado ha ricercato in varie parti del globo, anche a molti anni di distanza uno dall'altro. Il suo lavoro si può ripercorrere attraverso cinque blocchi tematici, che ora vedremo.

I primi anni come fotografo Sebastião Salgado li passa all'interno di alcune agenzie fotografiche francesi. Lavora un anno per l'agenzia Sygma e dal 1975 al 1979 si trasferisce a Gamma, un ambiente giovane e stimolante che gli insegna i rudimenti del fotogiornalismo<sup>25</sup>. Di quegli anni racconta:

Via via che le notizie arrivavano, vedevamo nascere le storie. Così, a mezzogiorno, avevamo già un abbozzo di reportage. Alle 16 Floris [de Bonneville, caporedattore] mi chiedeva: "Sebastião sei pronto?" e io corrovo a casa, facevo la valigia e alle 22 volavo, ad esempio, a Dacca. [...] Prima di partire, grazie alla mia formazione universitaria, ero in poco tempo in grado di analizzare la situazione e sapere in che modo affrontare il paese<sup>26</sup>.

Prima della sua partenza, Floris gli aveva fornito una selezione di documentazione giornalistica, mentre lui, a sua volta, grazie alla sua solida formazione universitaria, aveva acquisito rapidamente la capacità di analizzare la situazione e determinare l'approccio appropriato per affrontare il paese in questione. Durante il suo impiego presso prestigiose pubblicazioni come "Paris Match", "Times", "Stern" o "Newsweek", era possibile stabilire contatti o fare affidamento su organizzazioni locali che fungessero da collegamento sul posto. Tuttavia, una volta arrivato a destinazione, Salgado si adoperava autonomamente per entrare in contatto con giornalisti e altri fotografi, cercando di stringere il più possibile relazioni professionali. In quel periodo, le dinamiche globali erano caratterizzate da una sostanziale divisione in due blocchi principali, richiedendo,

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 45.

<sup>25</sup> S. Salgado in *Sebastião Salgado at Hammer Museum*, UCLA, Los Angeles, 16/09/2009, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/X3PZTjvzrp0>] (ultimo accesso: 24.06.23).

<sup>26</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 46 (parentesi mia)

per comprendere adeguatamente una specifica situazione, l'inquadramento all'interno di un contesto geopolitico coerente tra l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti, tenendo sempre presente la singolarità del ruolo del blocco francese. Successivamente, Salgado avvia la sua attività lavorativa. Di sera, si recava in aeroporto per consegnare i rullini fotografici a passeggeri disposti a collaborare. Fortunatamente, non mancavano volontari e nessun rullino andava mai smarrito. Utilizzando il telex, comunicava tempestivamente con Gamma, fornendo dettagliate descrizioni delle fotografie e dei passeggeri che le trasportavano, al fine di agevolare il compito del motociclista incaricato di recuperarle direttamente alla porta dell'aereo. Una volta giunte a destinazione presso Gamma, le fotografie venivano prontamente sviluppate. Per il fotografo l'agenzia è stata molto importante, come racconta:

Gamma è stata una vera scuola, per chi ha avuto la fortuna di lavorarci. Devo molto a Floris. Ma anche ai miei studi, lo ripeto, mi hanno fornito ottimi strumenti per affrontare questo lavoro e mi hanno trasmesso il piacere di andare al fondo delle cose<sup>27</sup>.

Nei primi anni di fotografia, Salgado, sente il bisogno di tornare nella sua terra d'origine. Quando l'argomento dell'America del Sud fu introdotto all'agenzia Gamma, suscitò poco interesse. Tuttavia, per lui non era così. Nutriva il desiderio di fotografare quei paesi, poiché rappresentavano un modo di sperimentare quell'essenza latino-americana. Fin dalla sua infanzia, Salgado aveva sempre sentito parlare delle imponenti montagne del Cile, della Bolivia e del Perù, che costituivano un elemento fondamentale del suo immaginario. Così, tra il 1977 e il 1984, il fotografo intraprende numerosi viaggi nei luoghi da lui tanto sognati. Esplora l'Ecuador, il Guatemala e il Messico<sup>28</sup>.

Nel 1979, grazie a un'amnistia, Salgado è in grado di tornare in Brasile, avviando così un progetto fotografico sul suo paese natale. Il fotoreporter ama lavorare nelle diverse comunità indigene, sia nelle città che nelle campagne, e interagire con la popolazione delle montagne e con le minoranze autoctone. Salgado scopre il misticismo del Sertão, il Nordest del Brasile, attraverso gli abitanti vestiti di pelle e le loro lotte per sopravvivere in un ambiente estremamente arido. Infine Sebastião Salgado esplora anche la Sierra Madre, una catena montuosa messicana che si perde tra le nebbie; questo lavoro,

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 47.

<sup>28</sup> Ivi, p. 56.

protrattosi per sette anni, gli dà l'opportunità di viaggiare attraverso culture in cui il tempo scorre lentamente, quasi come nel passato.

Per stabilire un legame con le diverse comunità indigene, Sebastião Salgado capisce di aver bisogno di un considerevole periodo di tempo, consapevole che si sarebbero potuti estendere per molti mesi. Diventa necessario pianificare attentamente il progetto, preparare i reportage e stabilire contatti con organizzazioni per facilitare l'accesso alle popolazioni autoctone.

Successivamente, Salgado si sforza di raggiungere fisicamente queste comunità. Dopo il volo in aereo, percorreva il resto del tragitto utilizzando i mezzi di trasporto locali, come le persone del posto. Infine, il fotografo si avventura a piedi, spesso richiedendo diversi giorni di cammino per raggiungere le varie comunità sparse tra le montagne. Salgado arriva a destinazione, dove è necessario aspettare che gli abitanti lo accettino, benché avesse già ottenuto l'autorizzazione formale<sup>29</sup>. Il fotografo reputa gli indigeni, detentori di un patrimonio culturale di grande rilevanza, ma per lo più vittime del massacro perpetrato dalla civiltà occidentale e che, di conseguenza, nutrono una certa diffidenza nell'essere fotografati; per poterlo fare Salgado instaura un lungo processo di dialogo e convivenza con loro<sup>30</sup>. Di questo elemento racconta:

Le foto che ho scattato laggiù, non le ho realizzate da solo. Era necessario che me lo permettessero le popolazioni, che me le offrirono loro. E lo hanno fatto soltanto perché mi sono preso del tempo per vivere con loro [...] Quelle foto me le hanno date loro e io le ho ricevute. Sono cariche di valore, perché evocano il mio isolamento ma anche il conforto che gli indios hanno saputo infondere in me<sup>31</sup>.

Al suo ritorno, il lavoro che inizialmente non suscitava grande interesse da parte degli altri, viene insignito del prestigioso Prix de la Ville de Paris. Questo riconoscimento gli permette di pubblicare il libro intitolato *Autres Amériques* (1986, Fig. 2), scritto in collaborazione con Claude Nori e pubblicato dalla casa editrice Contrejour. Il denaro vinto con questo premio parigino, consente a Salgado di includere 49 fotografie all'interno del libro, oltre a quella utilizzata per la copertina. Quest'opera rappresentò la prima concezione e realizzazione di un libro da parte della moglie Lélia Wanick Salgado e

---

<sup>29</sup> Informazioni tratte dal film *Il sale della terra*, diretto da J. R. Salgado e W. Wenders (2014). B/N e a colori, 110 min.

<sup>30</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 56.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

dell'autore stesso. Nel 1986 di queste fotografie viene allestita una mostra presso la Maison de l'Amérique Latine di Parigi, che successivamente ha fatto il giro del mondo, ottenendo una notevole visibilità<sup>32</sup>.



Fig. 2 – S. Salgado, *Messico*, 1980.

Nel 1979, anno del suo ritorno in Brasile, Salgado non può far altro che constatare una dilagante povertà tra gli agricoltori. Durante il periodo della dittatura, tra il 1964 e il 1984, numerosi piccoli proprietari terrieri brasiliani vengono spinti a vendere le proprie terre alle grandi aziende agricole a “prezzi allettanti”, venendo così colpiti dall'alta inflazione di quegli anni. Salgado scatta alcune fotografie che documentano la condizione dei contadini conosciuti come *boias frias* (coloro che mangiano cibi freddi), che vivevano ai margini delle immense tenute agricole formatesi attraverso il raggruppamento delle loro terre. Di questa vicenda il fotografo racconta:

Nel 1984 si è creato il Movimento dei contadini Sem Terra, MST, che coinvolgeva 4,8 milioni di famiglie rurali. Ho seguito per una quindicina di anni le sue rivendicazioni. Questo movimento ha censito tutte le terre del paese che non venivano coltivate. Occupandole, voleva costringere il governo ad acquistare quei terreni per ridistribuirli ai contadini diseredati. Così, nel 1996, a Paraná, uno Stato del Sud del Brasile, ho visto 12.000 persone, ovvero 3.200 famiglie, occupare una proprietà di 83.000 ettari, di cui soltanto 12.000 erano coltivati<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 57.

<sup>33</sup> Ivi, p. 61.

Grazie all'impulso di questo movimento, circa il 95% delle terre è stato ridistribuito a circa 200.000 famiglie all'epoca<sup>34</sup>. Nel corso di circa quindici anni, il fotografo si rende conto che le sue immagini narravano questa storia. Pertanto Lélia ideò, nel 1996, un libro intitolato *Terra*, che rappresenta un vero manifesto scritto a quattro mani per sostenere questo movimento. Il libro presenta un testo di José Saramago, i poemi delle canzoni di Chico Buarque e le immagini di Salgado. Lélia ideò inoltre un formato espositivo molto originale, composto da 2.000 kit contenenti 50 poster ciascuno, facili da installare. Questa iniziativa ha l'obiettivo di raccogliere fondi, ma anche di far conoscere la storia di questi attivisti per la terra. Le mostre, pensate per essere vendute come pacchetti pronti per essere esposti da qualsiasi realtà, sono distribuite in America Latina, negli Stati Uniti, in Europa e in Asia, e i proventi sono devoluti al Movimento dei Sem Terra. In Francia, Italia e Spagna sono state organizzate anche mostre itineranti in collaborazione con l'associazione Frères des Hommes<sup>35</sup>.

Questi avvenimenti, nei quali il fotografo si imbatte durante il progetto svolto in Sud America, accendono in lui e in Lélia l'idea di poter raccontare le condizioni di lavoro dell'uomo; otto anni dopo prende vita proprio il progetto *La mano dell'uomo. Workers*, di cui parleremo più avanti.

Questo fa capire come i progetti di Salgado siano interconnessi l'un l'altro, come si completano a vicenda e come, tra le varie fotografie, si possano vedere dei chiari collegamenti, è come se una fotografia scattata nelle fabbriche del Bangladesh mostri una connessione con le morti causate dalle carestie nel Mali.

Nel 1979 Sebastião Salgado decide di sottoporre un suo portfolio alla Magnum, una tra le più importanti agenzie fotografiche del mondo, di cui parleremo nel prossimo capitolo; l'esito è positivo. Se Gamma è stata la scuola di fotografia di Salgado, Magnum è stata l'occasione per evolvere. Questo passaggio di agenzia è fondamentale anche per Lélia, la quale, terminati gli studi di urbanistica, ha la possibilità di lavorare la galleria Magnum, potendo organizzare mostre e sviluppando una grande esperienza nel settore<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 62.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Ivi, p. 64.

Quando Salgado giunge alla Magnum, vanta già relazioni consolidate con le principali testate giornalistiche. Così, nel marzo del 1981, il New York Times gli affida l'incarico di realizzare un reportage sui primi cento giorni di Ronald Reagan (1911-2004), eletto per la prima volta nel novembre precedente. Il 30 marzo, a Washington, in pieno giorno, si verifica un attentato al presidente degli Stati Uniti mentre questi esce dal suo hotel. L'autore si trova sul posto e inizia a scattare fotografie (Fig. 3). Egli è testimone dei sei colpi di pistola sparati da un individuo squilibrato contro il personale presidenziale. L'attentato, seppur tragico dal punto di vista umano, risulta dal punto di vista economico un racconto di grande interesse sia per l'autore che per l'agenzia Magnum, la quale sta attraversando un periodo di difficoltà finanziarie. Le immagini scattate vengono tutte vendute ma:

Il giorno stesso, poco dopo l'episodio, incontrai all'ingresso della Casa Bianca un fotografo che aveva assistito all'attentato di Bob Kennedy. Si presentava così, ce l'aveva scritto perfino sul suo biglietto da visita. Ho avvertito il pericolo: fotografavo l'Africa da anni, all'epoca lavoravo a fondo sull'America latina, eppure rischiavo di diventare il fotografo dell'attentato a Reagan e con Lélia abbiamo deciso che non avremmo mai più lasciato pubblicare quelle immagini. Tuttavia, lo confesso, è stato un "bel colpo", che ha contribuito largamente a finanziare i miei reportage, il mio lavoro personale non commissionato, ovvero tutto ciò che mi stava davvero a cuore<sup>37</sup>.



Fig. 3 – S. Salgado, [Washington, 1981].

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 66.

Il fotografo brasiliano in questi anni all'agenzia Magnum, iniziò a sviluppare la necessità di un diverso approccio al reportage. Ricerca progetti non legati alla stretta attualità, ma raccolte di immagini, in grado di mostrare le grandi trasformazioni in corso nel mondo. Non trovando un comune accordo con l'agenzia sulla produzione di questo tipo di reportage Sebastião e Lélia decidono di fondare una loro agenzia capace di rispecchiare maggiormente il loro stile narrativo. Nasce così nel 1994, lungo le rive del Canale Saint-Martin a Parigi, la Amazonas Images<sup>38</sup>.

Questo passaggio dalla fotografia di attualità ai reportage non più interconnessi agli avvenimenti globali, viene valutata dal fotografo come una caratteristica fondamentale del suo lavoro; il fotografo non vuole più lavorare su eventi che vengono trattati dalla stampa per un breve lasso di tempo, al contrario, ricerca fenomeni attuali che spesso vengono ignorati o alla lunga dati per scontato. L'attività giornalistica per un giornale comporta generalmente un impegno di quattro o cinque giorni, al massimo una settimana, su un determinato argomento, soprattutto nella contemporaneità. Tuttavia, il lavoro che Salgado svolge non ha mai termine. Il suo interesse è volto alla creazione di racconti fotografici articolati in una serie di reportage che si estendono per diversi anni. Egli è attratto dal lavoro approfondito su una specifica tematica per un periodo di cinque o sei anni, senza il desiderio di passare in modo superficiale da un argomento all'altro o da un luogo all'altro. La sua abilità nel raccontare storie si manifesta soltanto attraverso il ritorno ripetuto nello stesso luogo. È attraverso questa dialettica che egli progredisce. Tale approccio rimane la costante del suo operato per oltre quarant'anni, contribuendo a conferire una certa coerenza al suo lavoro.

Dopo un servizio fotografico del 1983 nel Brasile colpito dalla siccità Salgado torna a Parigi e vede le foto di un collega della Magnum che era appena tornato dal Sahel e si rende conto che il disastro ambientale brasiliano che era andato a fotografare nel Sud America era lo stesso visto in Africa, anzi era iniziata in Sahel<sup>39</sup>.

Nel 1984, Medici Senza Frontiere promuove un'ampia campagna di assistenza alimentare e medica a sostegno delle popolazioni colpite dalla siccità che stava devastando il Sahel. In collaborazione con questa organizzazione, Sebastião Salgado realizza un vasto

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 67.

<sup>39</sup> S. Salgado in *Sebastião Salgado: The photographer as activist*, University of Berkeley, 27/10/2004, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/G6fRykp6nRQ>] (ultimo accesso: 22.06.23)

reportage della durata di diciotto mesi, documentando le condizioni in Mali, Etiopia, Ciad e Sudan. Quando Salgado inizia il suo viaggio con Medici Senza Frontiere, il fotografo viene inquadrato, all'interno della missione, esattamente come un dottore o un infermiere dell'organizzazione, è grazie a questa modalità organizzativa che il fotografo riesce a catturare realmente l'essenza di quella tragedia umanitaria: egli non è lì come un giornalista esterno, ma vive e pensa come chi tutti i giorni affronta la morte di migliaia di queste persone, mangiando e dormendo con loro. Per entrare realmente in contatto con le popolazioni e gli eventi che sei tenuto a raccontare questi devono diventare la tua vita, racconta il fotografo, devi vivere con le persone che soffrono, devi diventare anche tu parte dell'evento, devi soffrire con loro<sup>40</sup>.

Questa serie di immagini scattate nel Sahel offre una testimonianza delle masse di profughi che affrontavano la sete, la fame e, in alcuni casi anche la guerra. Le foto rappresentano il flusso di sfollati verso i campi di accoglienza, come ad esempio il campo di Korem in Etiopia, che all'epoca ospitava ben 80.000 persone ed era considerato il più grande dell'intera area. Le fotografie sono state pubblicate su diversi media internazionali, con particolare attenzione da parte del quotidiano francese "Libération", che segue da vicino questo reportage. Durante quel periodo, l'autore collabora direttamente con Christian Caujolle, all'epoca caporedattore del settore fotografico del giornale parigino. Questa serie di pubblicazioni ha un impatto significativo sulla causa umanitaria. Nel 1985, l'autore viene premiato con il World Press Photo e il premio Oskar Barnack per il lavoro svolto. L'anno successivo, in Francia, Robert Delpire cura la pubblicazione di un libro intitolato *Sahel, l'homme en détresse* presso il Centre National de la Photographie. Nel 1988, Lélia concepisce un secondo libro intitolato *Sahel, el fine del camino* per supportare la creazione dell'antenna spagnola di Medici Senza Frontiere<sup>41</sup>. Le foto verranno poi utilizzate inoltre per la campagna di comunicazione per la nascita della sezione americana dell'organizzazione<sup>42</sup>. Nasce così la seconda grande raccolta fotografica di Salgado. Di questi lavori Salgado racconta:

Nel corso della mia vita ho realizzato numerosi reportage sui rifugiati e sulle popolazioni in difficoltà. Come per tutti i miei racconti fotografici, ogni volta mi

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 59.

<sup>42</sup> S. Salgado in *Sebastião Salgado: The photographer as activist*, University of Berkeley, 27/10/2004, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/G6fRykp6nRQ>] (ultimo accesso: 22.06.23)

sono fatto presentare alle persone e alle comunità dalle istituzioni e dalle organizzazioni che lavorano con queste popolazioni. Mi sono preso del tempo per incontrarle e discutere con loro. Fotografo la gente sempre mentre agisce nel proprio ambiente. Non chiedo mai di posare, ma le persone sanno perfettamente che le sto fotografando e tacitamente mi autorizzano. Nessuna foto, da sola, può far niente contro la povertà nel mondo. Tuttavia le mie immagini, insieme ai libri, ai film e a tutto l'operato delle organizzazioni umanitarie e ambientaliste, partecipano a un più vasto movimento di denuncia della violenza, dell'esclusione e delle problematiche ecologiche. Questi mezzi d'informazione contribuiscono a sensibilizzare sulla capacità che noi tutti abbiamo di cambiare il destino dell'umanità<sup>43</sup>.

Durante una conferenza all'UC Berkeley Graduate School of Journalism, Fred Ritchin e Sebastião Salgado spiegano come le immagini del fotografo, che mostravano la situazione di crisi nel Sahel, hanno fatto molta fatica a girare nei circuiti statunitensi in quanto risultate troppo "deprimenti" per il pubblico statunitense<sup>44</sup>. Al contrario le sue immagini delle campagne fatte con Medici Senza Frontiere venivano pubblicate in Spagna e Francia. Nel 1989 il Museo di Arte Moderna di San Francisco con la cura di Fred Ritchin decide di organizzare una mostra alcuni dei lavori del fotoreporter. Ci sono voluti diversi anni prima che il lavoro sul Sahel sia riuscito a ricevere un'effettiva visibilità, e comunque non prima che la figura di Sebastião Salgado acquisisse una certa rilevanza nel panorama internazionale.

Fred Ritchin ha curato inoltre l'introduzione del libro e spiega come ragionando sulle fotografie che aveva davanti si rendeva conto di una forte ipocrisia da parte dei paesi sviluppati. L'Europa e gli Stati Uniti venivano disegnati come paesi che allungavano la mano, carichi di aiuti per il continente africano. La realtà dei fatti poi era che una delle maggiori cause che stava causando le carestie e le morti per denutrizione era l'inquinamento provocato dalle fabbriche dei paesi industrializzati. L'Occidente è dunque implicato nel processo di distruzione del continente. Non ci sono "gli altri", spiega Sebastião, esiste solo un grande "noi"; il popolo umano sta condividendo lo stesso destino, è finita l'illusione che il mondo sia diviso in stati o popoli<sup>45</sup>. A proposito di questo grande reportage sul Sahel, verrà fatto un approfondimento più avanti.

---

<sup>43</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 59.

<sup>44</sup> S. Salgado in *Sebastião Salgado: The photographer as activist*, University of Berkeley, 27/10/2004, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/G6fRykp6nRQ>] (ultimo accesso: 22.06.23)

<sup>45</sup> *Ibidem*.

La terza raccolta di Sebastião colleziona reportage svolti dal 1986 al 1991. *La mano dell'uomo. Workers* è il libro che più di tutti riunisce l'economista Salgado con l'artista che negli anni era diventato<sup>46</sup>. Il fotografo racconta, che con questo lavoro:

Volevo fare un omaggio a tutti gli uomini e le donne che avevano costruito il mondo come lo conoscevamo<sup>47</sup>.

Quando, a metà degli anni Ottanta, Sebastião e Lélia Salgado concepiscono il progetto *La mano dell'uomo. Workers*, l'intento è quello di rendere omaggio al lavoro umano.

Ogni prodotto deriva dalla combinazione di materia prima, capitale e lavoro, ci spiega il fotografo. Se si approfondisce l'analisi, diventa evidente che il fattore più importante tra questi tre è il lavoro. Si può prendere ad esempio la vita degli indigeni dell'Amazzonia, il cui stile di vita rispecchia quello dell'umanità di cinque o diecimila anni fa: essi hanno conoscenze come l'affumicatura del pesce, pratica ancestrale, che ha poi dato origine all'affumicatura industriale del pesce venduto nei supermercati. La tecnologia permette la meccanizzazione del lavoro manuale e senza questa interazione tra tecnologia e lavoro manuale, nessuna delle due potrebbe esistere. Il denaro, invece, rappresenta la materializzazione del lavoro umano diventato proprietà del capitale. È innegabile, quindi, che il lavoro sia il fattore più significativo nella produzione<sup>48</sup>. Di conseguenza, Salgado realizza un progetto che prende forma attraverso una serie di reportage volti a riconoscere l'importanza del lavoro e dei lavoratori sparsi attorno in giro per il mondo di cui racconta:

Negli anni che gli ho dedicato, nessuno ha rifiutato di farsi fotografare mentre lavorava e ho mostrato un mondo produttivo in azione. Un mondo che sta scomparendo<sup>49</sup>.

Il progetto viene sostenuto da “Paris March”, “El Pais” e l'agenzia Magnum, di cui ancora fa ancora parte, realizza quaranta reportage in venticinque paesi. A proposito questi anni Salgado ammette:

Ho amato molto questo periodo della mia vita perché dove trovavo l'uomo che lavorava, lo vedevo fiero di produrre, di creare. Sono stato colpito dall'ingegnosità della specie umana, capace di prendere un pezzo d'acciaio, saldarlo con un altro pezzo, poi con un altro ancora... [...] La materia prima fa

---

<sup>46</sup> Informazioni tratte dal film *Il sale della terra*, diretto da J. R. Salgado e W. Wenders (2014). B/N e a colori, 110 min.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 69.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

così il giro del mondo, da Singapore a New York e poi nel resto del pianeta secondo un processo molto sofisticato, incredibilmente complesso<sup>50</sup>.

*La mano dell'uomo. Workers* (un esempio è l'immagine in Fig. 4) mostra, attraverso gli occhi di Sebastião Salgado la geopolitica della produzione umana. Attraverso queste foto si può notare come non è l'uomo a fare il lavoro bensì l'opposto, il lavoro fa l'uomo. Salgado infatti mostra quanto possono essere simili persone provenienti da diversi paesi, ma accomunate dalla stessa mansione. Nelle sue parole: «Che siano in Brasile oppure a Cuba, gli operai di queste piantagioni si somigliano come gocce d'acqua: sono identici nel loro modo di muoversi, di lavorare, di vestirsi e persino di divertirsi [...] Ho compreso quindi che il prodotto fabbrica l'uomo.»<sup>51</sup> Salgado ha fotografato quella classe umana che si somiglia in ogni continente, non importa se ci si trova nell'Asia profonda, nel Medio Oriente o in Africa, la classe operaia che muove gli ingranaggi della produzione mondiale ha sempre la stessa faccia. Di loro il fotografo ricorda:

A Giava (Indonesia), in un piccolo paradiso di bellezza, ho visto uomini fare più di cinquanta chilometri, andata e ritorno, a piedi, attraverso le risaie, le piantagioni di chiodi di garofano e la foresta tropicale, prima di salire fino a 2.300 metri di altitudine e poi scendere 600 metri sotto, sull'altro versante, e penetrare infine nel cratere del vulcano Kawah Ijen, grande produttore di zolfo. A causa delle esalazioni tossiche, vere e proprie nubi di veleno, non bisognava respirare con il naso, ma solo con la bocca. Come unica difesa, gli operai si ficcavano un pezzo di stoffa in bocca, il che con il passare del tempo aveva rovinato loro i denti. Ciascuno riempiva un cesto con 70-75 chili di minerali – e nessuno di loro pesava più di 60 chili. Fissavano il cesto su un bambù e scalavano i 600 metri che li separavano dall'uscita del cratere. Impiegavano circa due ore e poi si precipitavano giù di corsa lungo la china del vulcano, altrimenti il peso del cesto li avrebbe schiacciati. Era pericolosissimo. Alcuni si lussavano le rotule. All'epoca venivano pagati 3,50 dollari a tragitto e per due giorni non lavoravano per recuperare un po' di forze<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 72.

<sup>51</sup> Ivi, p. 74.

<sup>52</sup> Ivi, p. 77. (parentesi mia)



Fig. 4 – S. Salgado, *Pesca della mattanza*, Trapani, Italia, 1991.

Uno dei reportage che compone *La mano dell'uomo*, che è stato pubblicato di recente, nel 2019, con il titolo *Gold*, si colloca nello sfondo della miniera d'oro della Serra Pelada, nello Stato del Parà, nel nord del Brasile, Salgado scatta uno dei suoi reportage visivamente più impattanti. Lo descrive così:

La Serra Pelada, la miniera d'oro brasiliana, davanti a me. Arrivando sul ciglio di questo immenso buco mi è venuta la pelle d'oca, non avevo mai visto una situazione del genere. Non si sentiva il suono di nessuna macchina là dentro. Si sentiva solo il mormorio di 50.000 persone in un enorme buco. Le voci umane mischiate al suono del lavoro manuale. Percepivo il mormorio dell'oro nell'anima di tutta quella gente<sup>53</sup>.

Attraverso le sue immagini, il fotografo riesce a comunicare l'intensità e la durezza del lavoro svolto dai minatori, suscitando nell'osservatore una profonda empatia. Tuttavia, è importante sottolineare che le persone coinvolte in quella miniera erano tutte volontarie. Non erano schiavi, o almeno lo erano solo nella misura in cui cercavano di realizzare il loro sogno di arricchirsi. Ognuno di loro era spinto da questa aspirazione e alcuni hanno passato una vita intera scavando senza mai trovare nulla. Man mano che i minatori procedevano nello scavo, la composizione del terreno e i suoi colori si modificavano,

---

<sup>53</sup> Informazioni tratte dal film *Il sale della terra*, diretto da J. R. Salgado e W. Wenders (2014). B/N e a colori, 110 min.

segnalando la prossimità di una preziosa vena aurifera<sup>54</sup>. Per raccogliere questi minerali preziosi, i minatori della Serra Pelada non utilizzavano più i sacchi comuni, ma sacchi bianchi o azzurri. Oltre al loro stipendio, ogni lavoratore impegnato nel trasporto della terra aveva il privilegio di scegliere uno di questi sacchi provenienti dalla vena minerale da lui scoperta. Attraverso la setacciatura del contenuto, poteva capitargli di trovare solo cinque granelli d'oro come cinque chili. Questa circostanza rendeva il processo simile a una lotteria, in cui l'esito era incerto e variabile a seconda della fortuna di ciascun individuo. Tutta quella gente insieme costituiva un mondo super organizzato, ma nella follia più totale: tutti quelli che cominciano a toccare l'oro, non tornano indietro<sup>55</sup>. È proprio attraverso una di queste immagini (Fig. 5), appesa in una galleria d'arte che il regista Wim Wenders (1945-) scopre l'artista che sarebbe poi divenuto protagonista del suo documentario. Di quell'incontro il regista ricorda:

Una cosa l'avevo capita di questo Sebastião Salgado... gli importava davvero degli esseri umani<sup>56</sup>.



Fig. 5 – S. Salgado, *la miniera d'oro della "Serra Pelada"*, Brasile, 1986.

Si arriva al 1993. Durante il tour delle varie mostre europee di *La mano dell'uomo. Workers*, i coniugi Salgado inizia a concepire un nuovo progetto, una nuova storia «quella della riorganizzazione della famiglia umana, provocata dalle trasformazioni

---

<sup>54</sup> *Ibidem.*

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> *Ibidem.*

dell'industria e dall'implacabile ritmo produttivo»<sup>57</sup>. Il fenomeno della delocalizzazione delle grandi imprese occidentali verso paesi a basso reddito ha dato luogo alla creazione di poli di sviluppo industriale che hanno provocato considerevoli flussi migratori. Nei primi anni '90 del Novecento si stima che tra 150 e 200 milioni di individui annualmente abbandonassero le aree rurali per trasferirsi nelle città in tutto il mondo<sup>58</sup>. Questo movimento ha causato notevoli sconvolgimenti a livello globale. Le catastrofi urbane che attualmente si osservano nei paesi del Sud del mondo sono il risultato di questi massicci spostamenti industriali a livello planetario, i quali hanno alimentato il nuovo modello di società consumistica nei paesi in via di sviluppo, accelerato la produzione a basso costo, generato una concentrazione demografica e portato all'emergere di megalopoli. Per la prima volta nella storia dell'umanità, la maggioranza delle persone risiede nelle aree urbane, tuttavia, la stragrande maggioranza di questi nuovi cittadini vive in condizioni estremamente precarie<sup>59</sup>. Anche in questo caso lo scenario è lo stesso ovunque, come ci racconta Salgado:

Nelle favelas di San Paolo come nelle *ciudades perdidas* di Città del Messico, troviamo le stesse baracche di legno o di lamiera, in cui le famiglie vivono ammassate. Dappertutto i bambini giocano tra i mucchi di rifiuti, gli adolescenti che sniffano la colla o fumano crack si assomigliano in ogni parte del mondo. Ovunque siano, i poveri finiscono con l'avere tutti lo stesso aspetto<sup>60</sup>.

E prosegue:

Al momento di entrare nel terzo millennio, ho voluto mostrare le persone “in cammino” e rendere omaggio alla loro volontà di inserirsi, al loro coraggio nell'affrontare lo sradicamento, alla loro incredibile capacità di adattarsi in situazioni spesso molto difficili. Ho voluto mostrare che tutti contribuiscono con il loro spirito d'iniziativa e la ricchezza delle loro differenze<sup>61</sup>.

Salgado ha avuto l'opportunità di entrare in contatto con diverse organizzazioni specializzate nell'affrontare le problematiche connesse all'emigrazione, tra cui l'Organizzazione Internazionale per le Migrazioni (OIM) con sede a Ginevra, l'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati (UNHCR), il Fondo delle Nazioni Unite per l'Infanzia (UNICEF), e altre. Nel corso del tempo il fotografo, assieme a queste

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 87

<sup>58</sup> Informazioni tratte dal film *The Spectre of Hope*, diretto da Paul Carlin (2001). B/N e a colori, 52 min.

<sup>59</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 87.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Ivi, p. 88.

realtà, ha deciso di raccontare la storia di tutte le popolazioni costrette a lasciare il loro paese per ragioni economiche, religiose, climatiche e politiche. Il progetto viene battezzato *In cammino, Exodes* in francese<sup>62</sup>.

Sebastião Salgado si è sempre sentito parte di quella grande famiglia di immigrati. Nonostante l'ottenimento della cittadinanza francese, come tutta la sua famiglia, non è mai riuscito a percepirsi come francese. Come lui stesso ricorda:

Conosco l'esilio, so tutto ciò che comporta lasciare il proprio paese, ho conosciuto l'angoscia di chi vive senza documenti e mi sento vicino a chi si costruisce una nuova vita lontano dalla propria terra natale<sup>63</sup>.

Salgado dedica sei anni alla realizzazione del progetto *In cammino* (2000, Fig. 6), attraversando diverse nazioni, tra cui l'India, l'America Latina e l'Iraq. In tutti questi luoghi constata con grande tristezza il deterioramento delle condizioni di vita delle fasce più povere della popolazione. Esplora le megalopoli e le loro baraccopoli, le estese città asiatiche come Shanghai, Giacarta e Bombay, in cui sempre più migranti si ammassano alla ricerca di lavoro. Salgado osserva piccole isole di ricchezza immerse in un mare di povertà; ricorda le lunghe file di vietnamiti che si recano all'ambasciata degli Stati Uniti a Hô Chi Minh (ex Saigon), nella speranza di ottenere un visto; incrocia navi stipate di africani che cercano di raggiungere clandestinamente la Spagna in cerca di lavoro. Durante il suo viaggio fotografa tutti questi migranti, tutte queste persone che si mettono in viaggio per strade pericolose o si stipano in imbarcazioni, cercando altrove una vita migliore, spesso mettendo a rischio la propria. Salgado fotografa anche luoghi devastati da calamità naturali, come gli abitanti dell'Honduras i cui villaggi vengono allagati dal passaggio dell'uragano Mitch nel 1998, incontra popolazioni minacciate, come i Curdi in Iraq e i campi profughi dell'Afghanistan, quest'ultimi diversi dai migranti, come afferma l'autore stesso:

Al contrario dei migranti, i profughi non sognano di trovare una vita migliore. È la paura di una repressione o di una guerra che li ha spinti a scappare. Poi cercano, alla meno peggio, di adattarsi alla vita dei campi. Alcuni finiscono col diventare residenti permanenti, come i palestinesi in Libano. Molti non tornano più a casa e alla fine diventano migranti<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Ivi, p. 89.

<sup>64</sup> Ivi, p. 92.



Fig. 6 - Sebastião Salgado, *Brasile*, 1996.

Tutti questi lavori pongono, di fronte a Salgado un gran numero di individui che si configurano come vittime delle dinamiche e dei meccanismi della nostra società contemporanea<sup>65</sup>. Nonostante le loro differenze, tali individui presentano notevoli somiglianze e condividono numerosi elementi in comune. Durante gli incontri, queste persone vivono momenti estremamente difficili, spesso i più traumatici della loro esistenza. Tuttavia, hanno acconsentito a essere fotografati; probabilmente perché desideravano che la loro sofferenza fosse resa pubblica e condivisa. Lo stesso fotografo conclude dicendo:

Questa storia, che all'inizio pensavo di conoscere come le mie tasche, ha invece profondamente colpito la mia sensibilità e sconvolto le mie convinzioni. Durante il mio lavoro di fotografo sono stato testimone di così tante tragedie che pensavo di essere ormai corazzato. Ma non mi aspettavo certo di incontrare una tale violenza, tanto odio e tanta brutalità. Non pensavo che l'Europa potesse conoscere altre pulizie etniche: non avevo immaginato l'incubo dei Balcani. E poi i massacri e il genocidio che alla fine ho scoperto in Africa hanno raggiunto un tale livello di atrocità che ne sono uscito sconvolto e ferito. Profondamente preoccupato per il futuro dell'umanità<sup>66</sup>.

Essendo questo un capitolo biografico è di necessaria rilevanza approfondire un argomento che è stato spesso discusso riguardo Sebastião Salgado. Il fotografo viene

---

<sup>65</sup> Informazioni tratte dal film *The Spectre of Hope*, diretto da Paul Carlin (2001). B/N e a colori, 52 min.

<sup>66</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 93.

accusato di non potersi considerare parte della grande famiglia dei migranti, bensì di essere un cittadino del primo mondo con una visione occidentalizzata delle cose. L'altra critica che gli viene mossa è quella per cui il suo lavoro peccherebbe di ipocrisia in quanto durante la sua carriera ha lavorato a delle campagne pubblicitarie per Volvo o Illy Caffè<sup>67</sup> e di aver dunque inserito le sue immagini all'interno del sistema economico neoliberale dall'autore stesso criticato<sup>68</sup>. Nonostante Salgado provenga da un paese periferico del mondo, è entrato a far parte del "centro" molti anni fa attraverso il suo trasferimento in Francia. Attraverso l'acquisizione di elementi culturali propri di entrambi i mondi, Salgado si posiziona in un ambito di osservazione del mondo che si colloca al confine tra due prospettive distintive. Questa posizione riveste particolare rilevanza se si considera che la stragrande maggioranza delle sue opere sono state realizzate nel contesto della periferia, anziché nel centro.

È innegabile che il fotografo occupi oggi una posizione "di mezzo" in quanto si esprime dai margini e parla dei margini trovandosi, però, in un paese del Primo Mondo, come la Francia. Nonostante la sua lunga residenza in Europa, le sue radici continuano a trasmettergli un'eredità culturale che persiste. Secondo Salgado, esiste infatti un modo latinoamericano di percepire il mondo. Pertanto, collocandosi tra due mondi, si confronta con una dialettica tra l'essere altro e il non essere, una sfida che si riscontra anche nelle diverse culture ibride dell'America Latina<sup>69</sup>.

Salgado occupa una posizione peculiare poiché si sposta all'interno del centro, ma con una prospettiva proveniente dalla periferia. Ancora più significativa è la sua modalità di auto-osservazione come "altro": come sudamericano che ritorna alle proprie radici e ritrae il suo mondo. Questa alterità non solo sorge dal fatto che la fotografia, per sua natura, implica una separazione tra autore e soggetto fotografato, ma soprattutto perché, come suggerisce il titolo stesso, le Americhe che emergono da questi reportage sono altre, separate, segregate, diverse, esterne al centro<sup>70</sup>. Il fotografo dice di sé stesso:

---

<sup>67</sup> Campagna pubblicitaria: *Scent of a Dream. Sebastião Salgado and illycaffè: the story of a shared project*, 2015, risorsa accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/5Rw8nG3ifBQ>] (ultimo accesso: 24.06.23)

<sup>68</sup> F. Basso, *Dalle Altre Americhe al mondo: lo sguardo di Sebastião Salgado sulla globalizzazione neoliberale*, tesi di laurea magistrale in Relazioni Internazionali Comparete, a.a. 2016/17, Relatore prof. Luis Fernando Beneduzi, p. 97.

<sup>69</sup> Ivi, p. 94.

<sup>70</sup> Ivi, p. 95.

Ho origini portoghesi e svizzere, ma anche indiane. Come tutti i brasiliani, sono sia di qui che di là. La mia cultura è barocca, inevitabilmente. Tutto il mio lavoro nasce da questa identità, dalla storia contraddittoria e dalla vastità del mio continente<sup>71</sup>.

La dicotomia tra centro e periferia, tra subalterno e dominante, si riscontra non solo negli aspetti culturali, ma anche nell'ambito economico-commerciale del lavoro di Salgado. Egli si colloca tra due sistemi divergenti: da un lato, vi è l'implicazione della circolazione delle sue fotografie nel mercato internazionale, in linea con il predominante contesto della globalizzazione neoliberale; dall'altro, emerge l'intento di critica a questo stesso sistema attraverso il perseguimento di un'azione professionale, consapevole e alternativa, che eviti, quando possibile, di conformarsi agli standard del contemporaneo di mercato dell'immagine fotografica. In sostanza, la dialettica tra centro e periferia si manifesta non solo nel contenuto e nella forma dell'immagine fotografica, ma anche nei modi in cui essa viene prodotta, diffusa e commercializzata. In risposta a questa complessa questione, Salgado menziona la sua collaborazione con il Rotary International per il progetto *The end of Polio* (2003), nonostante le iniziali riserve. Egli sostiene che il fatto che il mercato globale funga da veicolo per le sue opere sia un aspetto secondario. La posizione di Salgado è legata al suo obiettivo di stimolare riflessione e dibattito per una possibile alternativa e, se viene raggiunto, egli afferma che «possiamo portare la discussione in qualsiasi tipo di struttura.»<sup>72</sup> Secondo il fotografo, ciò che conta è prendere l'iniziativa e agire: anche all'interno delle strutture e dei sistemi dominanti attuali, è possibile “correggere le traiettorie” e assumersi la propria responsabilità per la situazione globale attuale. Tuttavia, se si prende in considerazione l'esempio della collaborazione pubblicitaria di Salgado con Illy, menzionata in precedenza, si può osservare che il risultato è un ritratto dei processi produttivi del caffè, mostrando ciò che avviene nel resto del mondo. In altre parole, sebbene il contesto in cui Salgado opera lo costringa a seguire una determinata dinamica (quella del mercato), il suo lavoro dimostra che esistono diverse prospettive anche nella fotografia commerciale e che questa non necessariamente

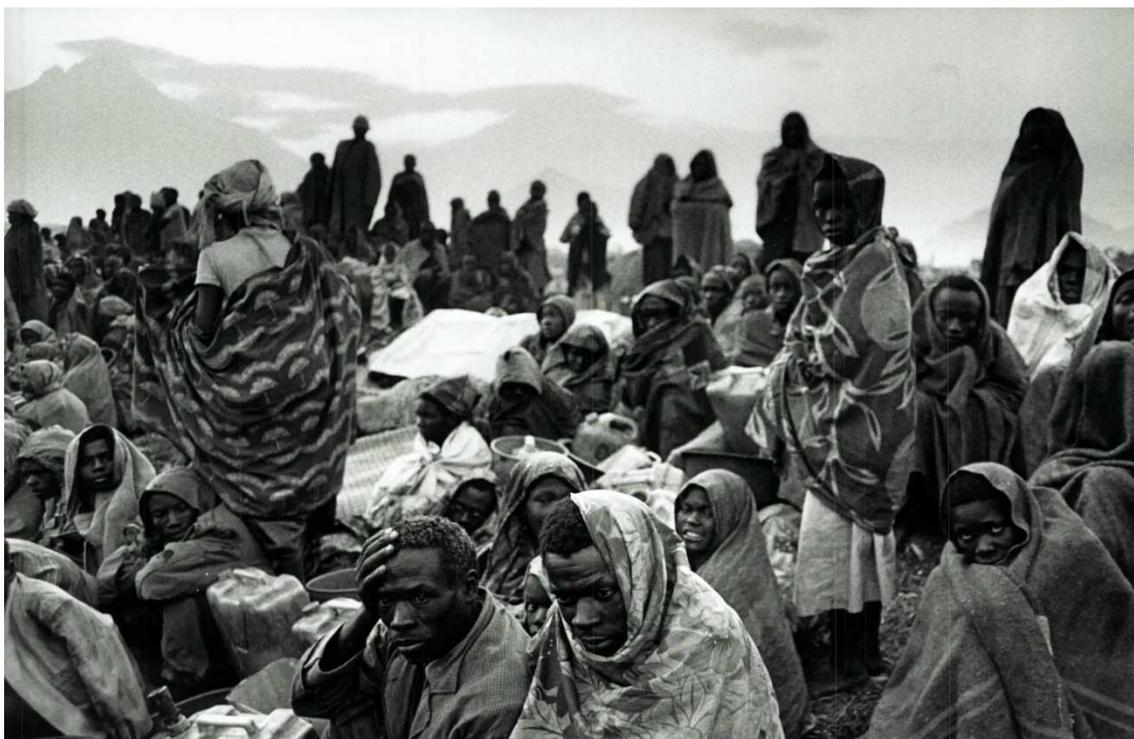
---

<sup>71</sup> V. Duponchelle, *Salgado: «On est beaucoup plus vieux que l'on imagine»*, in “Le Figaro”, pubblicato il 27/09/2013, aggiornato il 30/09/2013, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/09/27/03015-20130927ARTFIG00243-salgado-on-est-beaucoup-plus-vieux-que-l-on-imagine.php>] (ultimo accesso: 24.06.23) (trad. mia)

<sup>72</sup> S. Salgado in *Sebastião Salgado: The photographer as activist*, University of Berkeley, 27/10/2004, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/G6fRykp6nRQ>] (ultimo accesso: 22.06.23) (trad. mia)

si inserisce in quel mercato in cui «la povertà è una merce che vale molto»<sup>73</sup>. Egli dimostra che esistono alternative sia a diventare portavoce di un discorso dominante ed oppressivo, sia all'utilizzo della retorica della sostenibilità come strumento propagandistico per il profitto<sup>74</sup>.

Dopo questa breve parentesi, necessaria per comprendere le origini della visione di Salgado riguardo i suoi progetti fotografici, si arriva ad un momento molto importante



*Fig. 7 – S. Salgado, un gruppo di rifugiati ruandesi in Goma, Zaire, 1994.*

della sua vita, non solo come fotografo, ma soprattutto come essere umano: il genocidio in Ruanda (1994, Fig. 7). Per comprendere il contesto nel quale il fotografo ha operato è necessario osservare le dinamiche di questo conflitto, rinviando a testi specifici e più esaustivi per una migliore comprensione, come l'articolo presente nella nota successiva. Nel periodo compreso tra il 6 aprile e il 16 luglio 1994, nel territorio ruandese si consuma il genocidio dei Tutsi e degli Hutu moderati, perpetrato dalle forze dell'esercito regolare e dalle milizie paramilitari conosciute come Interahamwe. L'elemento ideologico fondamentale alla base di tali atrocità è l'odio razziale nei confronti della minoranza etnica

---

<sup>73</sup> E. Galeano, *Salgado 17 Times* in “S. Salgado, An uncertain grace”, Aperture, New York, 1990, p. 14.

<sup>74</sup> F. Basso, *Dalle Altre Americhe al mondo...*, cit, p. 97.

dei Tutsi, la quale aveva tradizionalmente costituito l'élite sociale e culturale del Paese. In soli 100 giorni, si stima che circa un milione di individui abbiano perso la vita, principalmente a causa di metodi barbarici quali l'utilizzo di machete, asce, lance e mazze. Tale sterminio ha fine con la vittoria militare del Fronte Patriottico Ruandese (FPR), un movimento politico e militare che rappresentava la diaspora dei Tutsi<sup>75</sup>.

Mentre Salgado si trova in Sud Africa riceve una telefonata dalla moglie che lo incita a recarsi in Ruanda, stava accadendo qualcosa di enorme. Il partner del viaggio del fotografo in questo frangente era l'Alto commissariato delle Nazioni Unite per i rifugiati (UNHCR). Viene comunicato a Salgado che in Ruanda era scoppiata una violenta guerra civile tanto che era impossibile atterrare direttamente nello Stato africano. Passando dunque via terra il fotografo raggiunse il nordest della Tanzania ritrovandosi di fronte a 100.000 rifugiati accampati al confine. Dopo qualche giorno il numero era già salito al milione. Salgado ricorda di momenti terribilmente cruenti:

Nel bel mezzo di questo disastro, ho cominciato subito a lavorare. Ho visto cose tremende, alcune indimenticabili. Nei pressi dell'Akagera, il fiume che separa la Tanzania dal Ruanda, ho visto passare decine e decine di cadaveri sotto un piccolo ponte. Cadevano giù di continuo da una cascata, poi venivano risucchiati da un mulinello. È stato orribile<sup>76</sup>.

Salgado aveva acquisito una profonda familiarità con il Ruanda a partire dal 1971, quando aveva svolto un incarico per conto dell'Organizzazione internazionale del caffè. Il suo interesse per il Paese lo aveva spinto a fare un secondo viaggio nel 1991, durante il progetto fotografico *La mano dell'uomo*, per fotografare le piantagioni di tè nei villaggi, che rappresentavano piccole produzioni gestite dalle famiglie locali. Tuttavia, nel corso degli anni, il fotografo aveva notato dei cambiamenti significativi nella società ruandese. Dopo il suo primo soggiorno nel 1971, la popolazione del Paese era cresciuta esponenzialmente, mentre le risorse disponibili erano diminuite. Questa crescente povertà aveva contribuito ad acuire le tensioni etniche tra gli Hutu e i Tutsi, che a loro volta avevano diviso profondamente la società ruandese. Tra il 1987 e il 1994, la Francia aveva regolarmente inviato attrezzature militari al Ruanda. Questa combinazione di fattori

---

<sup>75</sup> A. Ceretti, L. Natali, *Criminologia del genocidio, interazionismo radicale e processi di violentizzazione. Il genocidio ruandese* in "Rassegna Italiana di Criminologia", n. 3, 2019, p. 177.

<sup>76</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 99.

aveva contribuito a creare una situazione esplosiva, che alla fine sfociò nel caos del 1994<sup>77</sup>. Di quelle settimane Salgado ricorda:

Dopo il massacro dei Tutsi compiuto dagli Hutu, l'esercito Tutsi riprese il controllo di Kigali [...]. Una catastrofe: alla fine, oltre 2 milioni di persone si ritrovarono nei campi profughi. Le vidi arrivare a scaglioni, cercando di sopravvivere, le une sulle altre, in condizioni che immediatamente hanno generato problemi di carattere igienico. Le organizzazioni umanitarie erano sopraffatte e completamente impotenti per la mancanza di attrezzature e di medicinali. Immediatamente il colera scoppiò nello Zaire<sup>78</sup>.

E prosegue:

Ho visto gente forte, guerrieri, svuotarsi in poche ore e morire come insetti. Per la promiscuità, queste diarree infettive si propagavano alla velocità della luce e uccidevano migliaia di persone ogni giorno. Non era possibile nemmeno seppellire i corpi, che venivano ammassati l'uno sull'altro. Ho visto ammassi di cadaveri per centinaia di metri. L'esercito francese procedeva con un bulldozer per scavare fosse comuni. Una pala meccanica afferrava dieci, quindici corpi alla volta e li metteva in un buco, lasciandosi dietro un braccio, una testa o una gamba. I sopravvissuti sembravano ormai insensibili. Io, invece, cominciavo a sentirmi morire<sup>79</sup>.

Per Salgado il Ruanda segna un punto di non ritorno, sia per la sua salute psico-fisica che per la sua fotografia. Durante un Ted-X, in cui il fotografo viene chiamato a parlare, racconta di come le scene viste durante il genocidio ruandese lo abbiano fatto ammalare<sup>80</sup>. I medici non riuscivano a capire che malattia lo avesse colpito, era come se i suoi organi si stessero lasciando morire. Il suo medico francese infine gli indicò che la causa del suo dolore era da riscontrare in tutta la morte e il dolore di cui era stato testimone in Ruanda<sup>81</sup>. Nello stesso periodo arrivò una particolare notizia: lui e Lélia avevano ereditato i terreni del Rio Doce appartenuti al padre<sup>82</sup>. Inizia un nuovo capitolo, fondamentale, per la vita del fotografo.

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 100.

<sup>78</sup> Ivi, p. 101.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> S. Salgado in *The silent drama of photography*, TedX Los Angeles, 01/05/2013, risorsa accessibile online all'indirizzo [<https://youtu.be/qH4GAXXH29s>] (ultimo accesso: 24.06.23)

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Informazioni tratte dal film *Il sale della terra*, diretto da J. R. Salgado e W. Wenders (2014). B/N e a colori, 110 min.

### 1.3 Brasile, ritorno alla madre terra

A seguito dei fatti ruandesi Salgado si trova in un momento di crisi interiore, è pessimista, non riesce più ad accettare che la specie umana possa essere capace di certe crudeltà. Si prende dunque una pausa dalla fotografia.

La moglie Lélia nel frattempo propone al marito di provare a riportare in vita la foresta atlantica che si sviluppava anche nella grande proprietà del padre di Salgado. All'inizio degli anni Duemila infatti, quando i coniugi ereditano i terreni in Brasile, si rendono presto conto che del paradiso verde, in cui il fotografo era cresciuto, non era rimasto molto: gli alberi erano stati tagliati, la terra era arida e i pochi pascoli rimasti vagavano per una crosta pelata<sup>83</sup>. Assieme ad un ingegnere ambientale, ed il finanziamento di molti enti pubblici e privati, Lélia e Sebastião riescono nell'impresa di riforestare parte della valle del Rio Doce. Nasce così Instituto Terra<sup>84</sup> «un centro di formazione sulla foresta, che accoglie guardie forestali, agricoltori, [...] è aperto anche agli alunni delle scuole [...] perché tutti [...] vengano sensibilizzati al problema della deforestazione e diventino consapevoli dell'importanza della biodiversità e della necessità di ricostruire l'ecosistema.»<sup>85</sup> Questa regione abbraccia l'inestimabile bioma della Foresta Atlantica che, nonostante la sua importanza globale, oggi conserva solo il 12,4% della sua vegetazione originale. L'obiettivo dell'Instituto Terra è assicurare la sopravvivenza delle specie native di questo bioma e rafforzare la biodiversità della regione, attualmente gravemente minacciata di estinzione<sup>86</sup>.

Questo progetto ha avuto una funzione riparatoria per la salute di Sebastião Salgado, lui stesso racconta che la sua salute psico-fisica migliorava di pari passo con lo sviluppo della foresta. Assieme alla salute del fotografo torna in lui un forte desiderio di voler denunciare il processo di deforestazione e gli effetti del cambiamento climatico che colpiscono il nostro. Dopo qualche mese di ricerca Lélia e Sebastião scoprono che il 46% del pianeta non è ancora stato contaminato dall'uomo, appare ancora come all'alba dei

---

<sup>83</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 110.

<sup>84</sup> Progetto visionabile online all'indirizzo [www.institutoterra.org]

<sup>85</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 114.

<sup>86</sup> Pannello illustrativo della mostra *Sebastião Salgado. Amazônia*, a cura di Lélia Wanick Salgado, Fabbrica del Vapore, Milano, 2023.

tempi<sup>87</sup>. Dopo una lunga riflessione inizia a costruirsi un nuovo progetto, il fotografo si sente pronto a riprendere la fotocamera per raccontare non più ciò che l'uomo stava distruggendo, ma ciò che ancora è rimasto immacolato dal giorno della creazione. Grazie a vari sponsor come Paris Match, Rolling Stone, La Vanguardia, Visão, The Guardian e La Repubblica; nasce *Genesis*.

*Genesis* (2013, Fig. 8) è un volume che riassume 32 reportage realizzati nei luoghi del pianeta dove la mano dell'uomo ancora non è arrivata. Salgado e Lélia attentamente pianificano i dettagli del loro progetto che avrebbe richiesto otto anni di viaggio, esplorando diversi luoghi a piedi, utilizzando piccoli aeromobili, imbarcazioni, canoe e persino una mongolfiera, che rimane uno dei ricordi più preziosi del fotografo. Dopo aver dedicato molti anni a documentare la vita quotidiana di donne, uomini e bambini, Salgado prende la decisione di concentrarsi sulla fotografia di vulcani, dune, ghiacciai, foreste, fiumi, canyon, balene, renne, leoni, pellicani e l'affascinante mondo della giungla, del deserto e delle regioni polari. Questo nuovo approccio rappresenta un cambiamento significativo nella sua carriera artistica e una sfida personale, ossia cambiare il grande soggetto che lo aveva accompagnato dall'inizio della sua carriera: l'uomo<sup>88</sup>.

Salgado ha camminato per moltissimi degli stati del pianeta ad eccezione dell'Europa della quale dice:

Non ho lavorato in Europa, perché praticamente qui non esistono più luoghi incontaminati: l'intervento umano e i danni causati dall'inquinamento si fanno sentire ovunque<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> S. Salgado in *The silent drama of photography*, TedX Los Angeles, 01/05/2013, risorsa accessibile online all'indirizzo [<https://youtu.be/qH4GAXXH29s>] (ultimo accesso: 24.06.23)

<sup>88</sup> Informazioni tratte dal film *The Spectre of Hope*, diretto da Paul Carlin (2001). B/N e a colori, 52 min.

<sup>89</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 118.



Fig. 8 – S. Salgado, *Penisola di Valdés, Argentina*, 2004.

Come lui stesso racconta:

Sono stati anni magnifici, che mi hanno portato gioie immense. Dopo aver visto tanto orrore, ho potuto contemplare tanta bellezza [...] Con Lélia, crediamo di essere riusciti a rendere omaggio al pianeta. E, speriamo, a far riflettere sulla necessità di rispettarlo e salvaguardarlo finché siamo ancora in tempo [...] con *Genesis* ho voluto raccontare la dignità e la bellezza della vita nelle sue diverse forme e mostrare come abbiamo tutti la stessa origine [...] Per me non ha nessun significato religioso ma indica quell'armonia delle origini che ha permesso la diversificazione delle specie: il prodigio di cui facciamo tutti parte<sup>90</sup>.

In tutti questi viaggi però, l'essere umano non è scomparso, in *Genesis* si possono osservare molte fotografie di uomini e donne, con la differenza che il fotografo stavolta è «andato a trovare quelli che vivono come vivevamo tutti noi alcune decine di migliaia di anni fa»<sup>91</sup>. Per esempio la serie di reportage dedicati ai popoli autoctoni dell'Amazzonia, come tutti gli altri progetti simili, è stata oggetto di una preparazione lunga e accurata, in collaborazione con antropologi e con l'assistenza della FUNAI, un'agenzia che opera sotto l'egida del Ministero dell'Interno brasiliano. Il Brasile si

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 121.

<sup>91</sup> Ivi, p. 123.

distingue come l'unico paese al mondo che possiede riserve indiane legalmente riconosciute che coprono oltre il 12,5% del suo territorio, una superficie che supera quella della Francia di un'unità e mezza. Questo risultato è stato raggiunto principalmente grazie all'impegno della FUNAI e delle politiche di tutela delle comunità indigene<sup>92</sup>.

Salgado ha avuto il privilegio ritornare in Africa, non più per assistere alle tragedie, ma per catturare l'immensa bellezza di questo continente. Ha camminato nel Sahara, ha visitato alcuni dei santuari naturali del pianeta, in particolare nelle isole come le Galápagos, ma è stato anche in Madagascar, a Sumatra, nell'arcipelago delle Mentawai, luoghi che hanno conservato un ambiente naturale di grande valore. Ha esplorato la Nuova Guinea e la Papuaia Occidentale. D'altra parte, ha attraversato l'Asia in lungo e in largo, ha percorso l'Himalaya ed è stato tre volte nella Russia asiatica. Ha viaggiato molto anche in Sud e Nord America. Grazie ai parchi nazionali, gli Stati Uniti hanno mantenuto un forte legame con il loro ambiente naturale, che sono riusciti a preservare. Ha raggiunto il Canada e ha affrontato il freddo dell'Alaska e gli immensi spazi ghiacciati del Nord del pianeta. Ha compiuto un enorme reportage in Amazzonia, che ha portato alla sensibilizzazione nei confronti delle popolazioni indigene e il grande ecosistema che è la foresta pluviale. È stato in Argentina, Cile, Venezuela e ha visitato l'arcipelago di Diego Ramirez, situato tra Capo Horn e l'Antartide. Successivamente, si è recato alle isole Falkland, in Georgia del Sud e nelle isole Sandwich meridionali, che sono famose per il loro vulcano attivo e costituiscono il più grande santuario di pinguini al mondo. Ha contemplato una diversità di paesaggi incredibile e ogni viaggio è stato un'esperienza unica<sup>93</sup>.

Molti dei suoi colleghi fotografi lo mettevano in guardia sul cambiare focus del suo lavoro a quel punto della sua vita, a sessant'anni compiuti, ma Salgado desiderava fortemente imparare un nuovo approccio alla fotografia raccontando il bello di questo pianeta<sup>94</sup>. Per quando riguarda l'essere umano, in quest'ultimo grande lavoro, racconta:

Ma non ho certo dimenticato gli esseri umani. Semplicemente, sono andato a trovare quelli che vivono come vivevamo tutti noi alcune decine di migliaia di anni fa. Per ritrovare le origini della specie umana, ho lavorato con gruppi che vivono ancora in equilibrio con la natura. Non sono necessariamente le tribù più

---

<sup>92</sup> Pannello illustrativo della mostra *Sebastião Salgado. Amazônia*, a cura di Lélia Wanick Salgado, Fabbrica del Vapore, Milano, 2023.

<sup>93</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 118.

<sup>94</sup> Informazioni tratte dal film *Il sale della terra*, diretto da J. R. Salgado e W. Wenders (2014). B/N e a colori, 110 min.

distanti dalla nostra civiltà. Per esempio sono andato nell'Alto Xingu (Fig. 9) [...] Qui, circa 2.500 indios di lingua arawak, caribica e tupi, vivono in tredici villaggi disseminati su un territorio equivalente grosso modo a due volte la superficie del Belgio. La scoperta di queste popolazioni risale agli anni Cinquanta. Oggi indossano infradito, usano il machete e grazie a un pannello solare captano le onde radio<sup>95</sup>.



Fig. 9 – S. Salgado, *Waura a bordo delle loro canoe, territorio indigeno dello Xingu*, Stato di Mato Grosso, 2005.

E conclude:

Sono giunto alla conclusione che non esistono molte differenze fra me e questa terra, come non ce ne sono molte fra me e l'iguana delle Galápagos. Genesi mi ha insegnato che tutto è legato e tutto vive. Genesi è la lettera d'amore che ho scritto alla natura e non mi ha fatto certo dimenticare gli umani, poiché anche loro sono parte di questa natura meravigliosa<sup>96</sup>.

In conclusione di questo primo capitolo, è importante aggiungere dei concetti fondamentali riguardanti le pubblicazioni di Salgado. Come inizialmente accennato, le sue fotografie sono state pubblicate in più volumi e in più edizioni. I suoi lavori più importanti si possono elencare attraverso la suddivisione in cinque grandi volumi che, però, non sono le uniche pubblicazioni del fotografo: i coniugi Salgado hanno anche pubblicato reportage e organizzato mostre di singoli reportage, spesso i più significativi

---

<sup>95</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 123.

<sup>96</sup> Ivi, p. 147.

come per esempio *Amazônia*, come spiegato in precedenza. I reportage pubblicati in ordine di uscita sono: *Altre Americhe* (1986), *Sahel l'homme en détress* (1986), *Sahel el fin del camino* (1988), *Les Cheminots* (1989), *La mano dell'uomo* (1993), *Terra* (1997), *In cammino* (2000), *Ritratti di bambini in cammino* (2001), *Un incerto stato di grazia* (2002), *La fine della polio. Una campagna globale per vincere la malattia* (2003), *L'Homme et l'Eau* (2005), *Africa* (2010), *Genesis* (2013), *Profumo di sogno* (2015), *Kuwait. A Desert on Fire* (2016), *Gold* (2019), *Amazônia* (2021)<sup>97</sup>.

Sebastião Salgado è Goodwill Ambassador dell'UNICEF e, tra i vari riconoscimenti, è stato nominato membro onorario della Academy of Arts and Sciences statunitense. Ha inoltre ricevuto numerosi premi fotografici e prestigiosi riconoscimenti, come il Grand Prix National (Ministero della Cultura, Francia), il premio Príncipe de Asturias per le arti (Spagna), la Medaglia della Presidenza della Repubblica Italiana (Centro Internazionale Ricerche Pio Manzù, Italia). È stato nominato Comendador da Ordem do Rio Branco (Brasile), e Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres in Francia (Ministero della Cultura, Francia). Nel 2016, Salgado è stato nominato membro della Académie des Beaux-Arts dell'Institut de France e, nello stesso anno, la Francia lo ha nominato Chevalier de la Légion d'Honneur. Nel 2018, è stato fatto Chevalier de l'Ordre du Mérite Culturel dal Principato di Monaco. Nel 2019, è stato eletto Foreign Honorary Member della American Academy of Arts and Letters (New York, USA) e si è aggiudicato il Premio Internazionale per la Pace degli editori tedeschi (Germania, 2019). Nel 2021 ha ricevuto il titolo di Honorary Doctor of Arts dell'Università di Harvard (Cambridge, USA) ed è stato insignito del Praemium Imperiale della Japan Art Association (Japan, 2021). Infine, è il più volte candidato al premio di fotografo dell'anno per il World Press Photo.

---

<sup>97</sup> Pannello illustrativo della mostra *Sebastião Salgado. Amazônia*, a cura di Lélia Wanick Salgado, Fabbrica del Vapore, Milano, 2023.

## Capitolo 2. Salgado e il fotoreportage

### *2.1 Breve introduzione al fotoreportage*

Nel 1880, la rete ferroviaria globale si estende per 371.000 chilometri, coprendo vaste distanze in tutto il mondo. Nello stesso anno, assistiamo alla prima pubblicazione di una fotografia su un giornale; questo accade grazie ai progressi tecnologici che hanno reso possibile la riproduzione meccanica delle immagini. Questa invenzione segna una svolta rivoluzionaria nella trasmissione degli avvenimenti, consentendo una diffusione più rapida e ampia delle informazioni visive<sup>98</sup>. Il nuovo procedimento conosciuto come *half-tone*, utilizzato in America, viene impiegato per la stampa su carta di fotografie all'interno dei quotidiani di cronaca. Il 4 marzo 1880, sul giornale "Daily Herald" di New York, viene pubblicata una fotografia intitolata *Shantytown* (Fig. 10) che utilizza questa tecnica. Il metodo consiste nel riprodurre l'immagine fotografica attraverso un filtro a retino che la suddivide in una moltitudine di punti. Successivamente, la lastra ottenuta viene inserita in una stampatrice insieme al testo già composto, utilizzando il procedimento dell'autotipia<sup>99</sup>. La meccanizzazione della riproduzione fotografica, l'utilizzo delle lastre asciutte al gelatino-bromuro preparate in anticipo (a partire dal 1871), i miglioramenti degli obiettivi (i primi obiettivi anastigmatici furono sviluppati nel 1884), l'introduzione della pellicola in rotoli (nel 1884) e l'affinamento della trasmissione



Fig. 10 – Anonimo, *Shantytown*, New York, 1880.

---

<sup>98</sup> G. Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino, 2007, p. 90.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

di immagini tramite telegrafia (a partire dal 1872 e successivamente per belinografia), aprono nuove prospettive per la fotografia giornalistica<sup>100</sup>.

Trascorrono ancora circa venticinque anni prima che il nuovo processo di riproduzione meccanica diventi di uso comune. È solo nel 1904 che il quotidiano inglese "Daily Mirror" inizia a illustrare le sue pagine esclusivamente con fotografie, e solo nel 1919 il "Illustrated Daily News" di New York segue il suo esempio<sup>101</sup>. Tuttavia, le riviste settimanali e mensili, che hanno più tempo per preparare le loro edizioni, iniziano a pubblicare fotografie già dal 1885. La lenta adozione della fotografia da parte della stampa quotidiana è dovuta al fatto che le lastre vengono ancora preparate al di fuori delle sedi dei giornali. I quotidiani, la cui forza risiede nell'attualità immediata, non possono permettersi di aspettare, e i proprietari esitano ad investire ingenti somme di denaro in nuove attrezzature<sup>102</sup>.

L'introduzione della fotografia nei giornali rappresenta un fenomeno di importanza fondamentale poiché trasforma la prospettiva delle masse. Prima di allora, l'uomo comune poteva vedere solo gli avvenimenti che accadevano nelle sue immediate vicinanze, nella sua strada o nel suo villaggio. Ma con l'avvento della fotografia, si apre una «finestra sul mondo»<sup>103</sup>. I volti dei personaggi pubblici, gli eventi che si svolgono nel paese e anche al di là dei confini diventano familiari. La nostra visione si amplia mentre il mondo sembra restringersi. La parola scritta può sembrare astratta, ma l'immagine fotografica è il riflesso tangibile del mondo in cui ognuno vive. La fotografia inaugura l'era dei media visivi in cui il ritratto individuale viene sostituito dal ritratto collettivo. Allo stesso tempo, diventa un potente mezzo di propaganda e manipolazione. Il mondo delle immagini è modellato in conformità agli interessi dei proprietari dei mezzi di comunicazione: l'industria, la finanza e i governi. Nel febbraio 1855 Roger Fenton (1819-1869) s'imbarca per fotografare la guerra di Crimea<sup>104</sup>. Sarà il primo conflitto a venir mostrato, tramite fotografia.

Nel XX secolo, la storia della fotografia è stata in gran parte dominata dalla fotografia documentaria, un genere associato a molti fotografi di spicco come Eve Arnold (1912-

---

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 91-92.

2012), Werner Bischof (1916-1954), Robert Capa (1913-1954), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Bruce Davidson (1933-), Leonard Freed (1929-2006), Ernst Haas (1921-1986), Hiroji Kubota (1939-), Inge Morath (1923-2002), George Rodger (1908-1995), Dennis Stock (1928-2010) e appunto, Sebastião Salgado. Ognuno di loro ha contribuito con uno stile unico alla fotografia documentaria. Tuttavia, il termine stesso risulta limitante se si considera la vasta gamma di riferimenti e gli approcci possibili al soggetto. La parola "documento" deriva dal latino "documentum" che originariamente indicava un documento scritto, ossia una prova incontrovertibile o una testimonianza autenticata dall'autorità della legge. Di conseguenza, il genere della fotografia documentaria è spesso avvolto da un'aura di autorevolezza e importanza. A prima vista, sembra essere la categoria più ovvia in quanto viene utilizzata come prova di ciò che è accaduto, e il suo valore storico si fonde con l'idea di un resoconto (o rappresentazione) veritiero e oggettivo. Tuttavia, è importante notare che la fotografia documentaria non può essere ridotta a una semplice dimostrazione di fatti, ma può assumere molteplici significati e interpretazioni, come si analizzerà nelle prossime pagine<sup>105</sup>. La fotografia documentaria rivela ancora oggi la massima potenza e radicalità della fotocamera. Il repertorio del fotografo documentarista comprende una serie di situazioni controverse e problematiche, esperienze commoventi e strazianti. La povertà, l'ingiustizia sociale e politica, la guerra, la criminalità, la miseria, i disastri e le sofferenze costituiscono ambiti difficili da catturare attraverso l'obiettivo, poiché il fotografo si avvicina ad essi con i propri presupposti e le proprie sensibilità. La fotografia documentaria rappresenta anche una delle forme più intime della pratica fotografica, pur mantenendo legami espliciti con lo spazio pubblico<sup>106</sup>.

Le radici della vera tradizione documentaria si possono principalmente individuare nell'opera di Jacob Riis (1840-1914). Nel suo libro *How the Other Half Lives* (Come vive l'altra metà, 1890, Fig. 11) pubblicato presso l'editore Scribner<sup>107</sup>, Riis offre un resoconto sia scritto che visivo delle condizioni di vita nel Lower East Side della New York negli ottanta dell'Ottocento. Attraverso le sue immagini, Riis rivela le terribili condizioni e la miseria sociale in cui una grande parte della popolazione composta da immigrati era

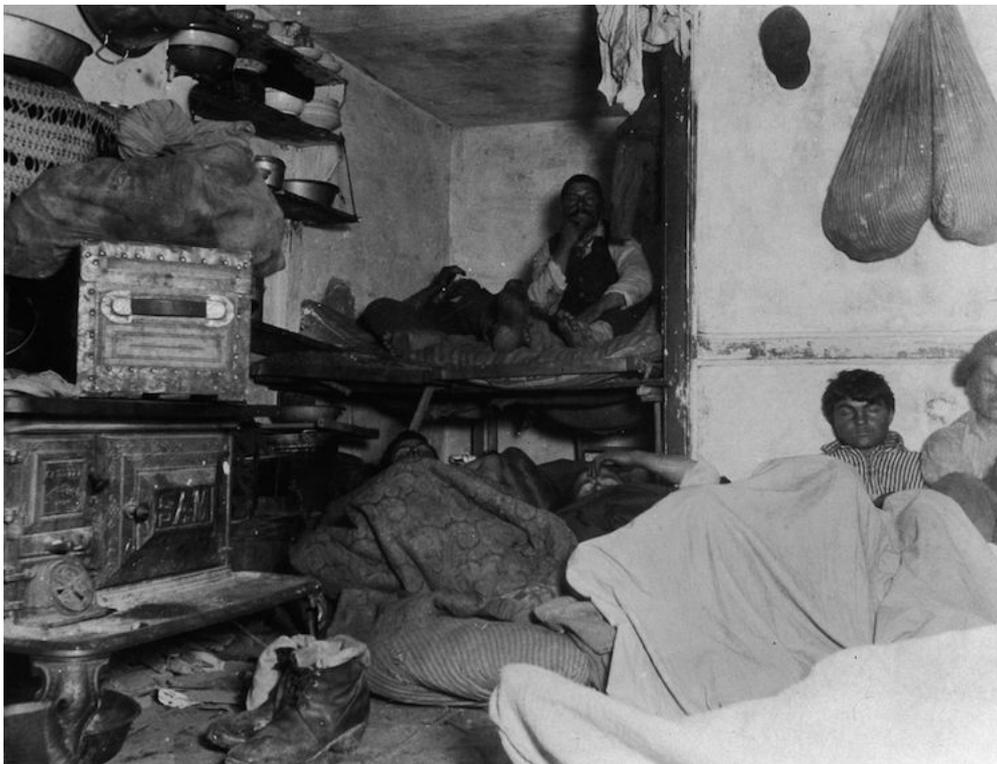
---

<sup>105</sup> G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino, 2009, p. 164.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> G. Freund, *Fotografia e società*, cit, p. 93.

costretta a vivere. Le sue fotografie documentano un'esistenza caratterizzata da degrado e privazioni senza fine, in un ambiente dominato da rifiuti e sfruttamento. Sebbene le immagini di Riis possano essere collocate nel contesto della scrittura naturalista dell'epoca, si distinguono per la loro capacità di rendere accessibile un mondo altrimenti sconosciuto.



*Fig. 11 – J. Riis, Five Cents Lodging, Bayard Street, New York, 1890.*

Un altro autore che ha posto la condizione umana al centro del suo lavoro è stato Lewis Hine (1874-1940). Hine si definisce un fotografo "sociologico", in contrasto con i valori "artistici" di fotografi come Stieglitz. Hine documenta, nei primi anni del Novecento, una vasta gamma di soggetti, tra cui il lavoro minorile, gli immigrati e lo sfruttamento nelle fabbriche del Lower East Side di New York. Nel complesso, la produzione di Hine rende straordinariamente evidente il contesto pubblico delle vite private. La grande forza del fotografo risiede nella sua capacità di infondere in ogni singola immagine una consapevolezza complessa, sebbene apparentemente spontanea, di tutti gli elementi che permeano e controllano la vita di un individuo. Ad esempio, nelle sue immagini di Ellis Island (Fig. 12), che costituiscono uno straordinario documento sociale, Hine riesce a far sì che gli immigrati che fotografa mantengano la loro dignità e identità, caratteristi che si

vedranno anche in Salgado. Non approfitta mai dei soggetti, ma li avvisa sempre prima di fotografarli<sup>108</sup>.

Negli anni Trenta del XX secolo, videro la luce alcune delle fotografie documentarie più



Fig. 12 – L. Hine, *Donna Albanese*, Ellis Island, 1905.

significative del periodo. Tuttavia, molte di queste immagini sollevano ancora oggi il dibattito sulla natura stessa della fotografia documentaria come presunto arbitro della verità. Questa questione emerge come risultato dell'ampia attività svolta dalla Farm Security Administration (FSA), un'agenzia finanziata dal governo e guidata da Roy Stryker (1893-1975), che si dedicò a documentare e analizzare la vita nelle aree urbane e rurali. Tra i fotografi di spicco coinvolti in questo progetto vi erano Dorothea Lange (1895-1965), Margaret Bourke-White (1904-1971), Russell Lee (1903-1986), Walker Evans (1903-1975) e Arthur Rothstein (1915-1985). Spesso, la produzione fotografica di questi artisti è stata interpretata come un esempio di fotogiornalismo e le loro immagini sono state considerate testimonianze indelebili di un'epoca, nonché attori immediati di quel periodo storico. Questa raccolta visiva costituisce una "documentazione" dello stato

---

<sup>108</sup> G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, cit, p. 166.

sociale del paese in quel momento. Come sottolineato da Beaumont Newhall, gli obiettivi di questi fotografi non erano solo informativi, ma miravano anche a suscitare emozioni nel pubblico. Per raggiungere tale intento, utilizzavano una serie di strategie visive, definite da John Sirens come un «linguaggio drammatico»<sup>109</sup>. Nel suo libro Clarke spiega come:

Ritraendo vite “qualunque”, la fotografia serviva un contesto polemico o addirittura propagandistico. È incredibile quanto la vita quotidiana, divenuta oggetto di scrupolosa osservazione, nella Terra dei Liberi venga messa implicitamente in relazione con gli ideali e le credenze fondamentali per l'America<sup>110</sup>.

Si consideri, ad esempio, un'immagine di grande importanza dell'epoca attuale, *Madre migrante* di Dorothea Lange (1936). In un articolo pubblicato recentemente su “Popular Photography”<sup>111</sup>, Lange descrive le circostanze in cui ha scattato quella fotografia: mentre stava tornando a casa dopo un lungo impegno di lavoro, incrocia in macchina i membri di una famiglia migrante; dopo aver percorso alcuni chilometri, decide di fare inversione di marcia e tornare indietro per fotografarli e racconta:

Vidi la madre affamata e disperata e mi avvicinai come attratta da una calamita. Non ricordo come le spiegai la mia presenza o la mia macchina fotografica, ma ricordo che non mi fece domande. Realizzai cinque scatti, avvicinandomi progressivamente dalla stessa direzione. Non le chiesi come si chiamava, né la sua storia...<sup>112</sup>

Lange adotta un approccio comune nella fotografia documentaria odierna, e le sue parole rimangono significative. La donna raffigurata è utilizzata esclusivamente come soggetto, inserita in un sistema simbolico di significati dichiarati e determinati da Lange. In effetti, le altre fotografie scattate durante la stessa “sessione” accentuano l'impressione di una scena costruita e diretta, ma mancano della potente forza magnetica presente in *Madre migrante* (Fig. 13). In quest'ultima immagine, Lange utilizza i bambini e la madre per creare un testo emotivamente carico - la posizione centrale della madre, l'assenza del padre e la direzione dello sguardo della donna - tutto contribuisce alla dimensione

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 168.

<sup>110</sup> Ivi, p. 169.

<sup>111</sup> D. Lange, *The Assignment I'll Never Forget*, in B. Newhall, *Photography: Essay and Images*, The Museum of Modern Art, 1980, p. 263-66.

<sup>112</sup> G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, cit, p. 172.

emotiva e sentimentale sottesa all'immagine. La donna è vista come un simbolo che va oltre la sua realtà immediata. Clarke nel suo libro *La fotografia*, annota sopra l'immagine:

Lange scattò diverse foto dello stesso soggetto. Questa fu costruita con attenzione, per trasmettere il maggior *pathos* possibile e inserirsi in un'iconografia pre-esistente. Il riferimento più ovvio solo le Madonne con bambino<sup>113</sup>.

La fotografa ha volontariamente ricreato la composizione di un'icona preziosa all'opera d'arte Occidentale: «la Vergine Maria in ambienti umili [...] la fotografia, infatti, viene

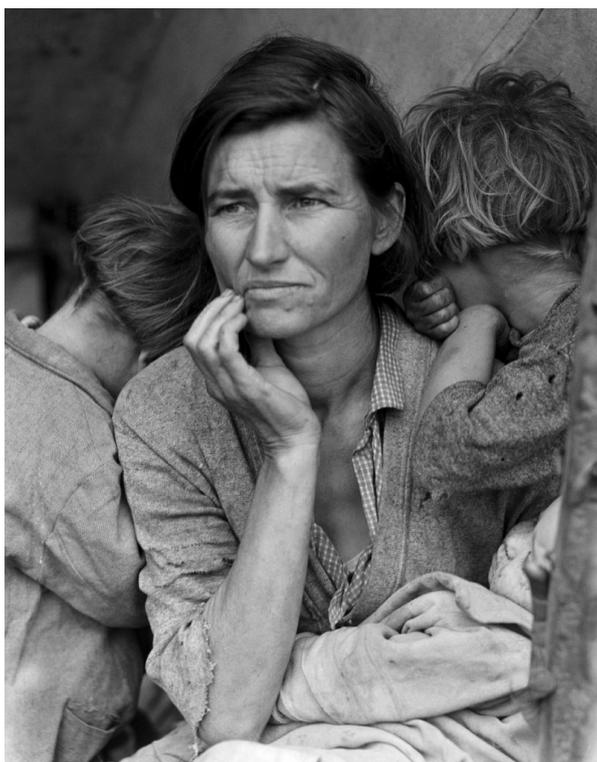


Fig. 13 – D. Lange, *Madre migrante*, Nipomo, California, 1936.

spesso chiamata Madonna Migrante»<sup>114</sup>. Lange stessa, come ammette, non è interessata a conoscere «il suo nome né la sua storia»<sup>115</sup>. Come osserva Martha Rosier l'insistenza sulla resa tangibile della povertà e della disperazione dei soggetti fotografati in questa tipologia di fotografia non ha messo in discussione la struttura della società, ma ha semplicemente rafforzato l'inutilità rappresentata dell'Altro, la sua bidimensionalità e la

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 173.

<sup>114</sup> J. C. Curtis, *Dorothea Lange, Migrant Mother, and the Culture of the Great Depression*, in "Winterthur Portfolio", vol. 21, n. 1, 1986, p. 9. (trad. mia)

<sup>115</sup> G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, cit, p. 172.

sua posizione ai margini della società. In questo modo, si è preservata la struttura di centro-periferia all'interno della società<sup>116</sup>.

Un'altra opera che rivoluziona radicalmente il concetto di fotografia documentaria è *The Americans* (1958) del fotografo svizzero Robert Frank (1924-2019). La sua radicalità è così estrema che al tempo non trovò un editore americano disposto a pubblicarla. Analogamente al lavoro, seppur molto diverso, di Lee Friedlander (1934-), Frank utilizza l'immagine come uno specchio per riflettere una condizione più ampia. Le sue fotografie sono impregnate di tipiche icone americane: la bandiera, le strade, i ritratti degli ex presidenti, i fast food, le televisioni, i *diner* e così via. Questi elementi visivi costituiscono l'arsenale simbolico dell'identità americana, soprattutto nel periodo postbellico. Tuttavia, durante i suoi viaggi attraverso gli Stati Uniti, Frank trova ben poco, se non nulla, da celebrare. Queste immagini sono permeate da una tristezza tetra e desolata, come se la psiche di una cultura fosse stata messa a nudo attraverso i suoi stessi riferimenti e strutture di significato. Di questo lavoro Clarke spiega come:

Il punto di vista radicale di Robert Frank si manifesta nel rovesciamento delle nozioni dell'America come cultura, ma anche nell'associare questo a un fondamentale senso di alienazione e vuoto, di noia [...] <sup>117</sup>

L'opera di Frank svolge un ruolo fondamentale nel ridefinire i parametri con cui ci si riferisce al documentario americano, mettendoli in discussione.

Ritornando al rapporto tra testo e immagine, i primi cronisti dell'immagine hanno l'incarico di scattare occasionalmente alcune fotografie per accompagnare un testo. Solo quando l'immagine stessa diventa in grado di narrare un evento attraverso una serie di fotografie, mentre il testo si riduce a semplici didascalie, prende forma il fotogiornalismo. La storia del ritratto fotografico inizia in Francia prima di diffondersi in tutto il mondo. Il fotogiornalismo, invece, ha origine in Germania, dove lavorano i primi grandi fotoreporter degni di tale nome, conferendo prestigio alla professione<sup>118</sup>. I fotografi che lavorano per i giornali non condividono alcun legame con i loro colleghi della

---

<sup>116</sup> M. Rosier, *In, around, and afterthoughts (on documentary photography)*, in Richard Boulton, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, Cambridge, 1989, p. 30. Citato in S. E. Edwards, *Photography and the representation of the other: A discussion inspired by the work of Sebastiao Salgado* in "Third Text", vol. 5, Issue 16-17, 1991, p. 162.

<sup>117</sup> G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, cit, p. 176.

<sup>118</sup> G. Freund, *Fotografia e società*, cit, p. 96.

generazione precedente; essi sono professionisti raffinati che, attraverso la loro educazione, il modo di vestire e il comportamento, non si distinguono dagli individui che devono fotografare. Quando è necessario scattare fotografie in occasione di un evento come una serata all'Opera o un celebre ballo, dove l'abito da sera è obbligatorio, anche loro si presentano in abito da sera. Sono persone educate, parlano lingue straniere e non si differenziano dagli altri partecipanti. Il fotografo non appartiene più alla classe degli impiegati di basso rango, ma proviene dalla società borghese o dall'aristocrazia, che potrebbe aver subito delle perdite finanziarie o di posizione politica, ma che conserva comunque il proprio status sociale<sup>119</sup>.

È Erich Salomon (1886-1944) ad essere riconosciuto come il primo a fotografare persone, in interni, senza che queste se ne accorgano, catturando immagini autentiche e prive della rigidità di posa: questo segna gli inizi del fotogiornalismo moderno, in cui il valore di un'immagine non dipende più esclusivamente dalla nitidezza tecnica, ma piuttosto dal soggetto rappresentato e dall'emozione che riesce a suscitare. L'abilità di trasmettere un significato e coinvolgere emotivamente il pubblico diventa essenziale nella valutazione dell'impatto di un'immagine<sup>120</sup>. È infine Stefan Lorant (1901-1997), l'ex direttore dell'ufficio berlinese della "Münchener Illustrierte Presse", che assunse la carica di caporedattore nel 1930 a rifiutare categoricamente tutte le fotografie "in posa". Fino a quel momento, i giornali illustrati pubblicano solo poche fotografie isolate. La nuova idea di Lorant è quella di favorire i reportage, cioè raccontare una storia attraverso una serie di immagini. In tali racconti, attorno a una fotografia centrale che sintetizza tutti gli elementi dell'evento, vengono collocate diverse immagini che lo descrivono nei dettagli. Il fotoreportage deve avere un inizio e una fine, definiti da luogo, tempo e azione, come nel teatro. Sotto l'influenza di Lorant, i fotografi contemporanei iniziano a creare serie di fotografie focalizzate su un unico soggetto, che occupano diverse pagine nelle pubblicazioni. Lorant si rende conto che il pubblico desidera essere informato non solo sui fatti e sugli atteggiamenti delle personalità di spicco, ma anche su temi rilevanti per la vita quotidiana delle persone comuni. Questa consapevolezza, anni dopo, segna il successo della rivista americana "Life". Da quel momento in poi, nelle riviste illustrate, non vengono rappresentati solo i grandi personaggi del momento, celebrità o altre figure

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 98.

<sup>120</sup> Ivi, p. 100.

pubbliche, ma vengono inclusi anche soggetti legati alla vita di tutti i giorni delle masse popolari. Il giornale illustrato diventa un simbolo dello spirito liberale del tempo, riflettendo una varietà di realtà e interessi che coinvolgono il pubblico generale<sup>121</sup>.

La tradizione della fotografia documentaria americana continua a essere una storia lunga e unica, ma trova ispirazione e connessioni con altre tradizioni e figure che si occupano di temi prettamente americani. Ad esempio, il documentario è di grande importanza anche in Europa, e un'agenzia fotografica come Magnum, fondata nel 1947, conserva un approccio decisamente europeo nonostante abbia sedi sia a Parigi che a New York. Magnum nasce a causa dell'aumento, costante, della domanda di fotografie che porta alla proliferazione di agenzie di stampa in tutto il mondo. Queste agenzie assumono fotografi e stipulano contratti con professionisti indipendenti, trattenendo di solito il 50% o più delle vendite e sostenendo di dover condividere i profitti con agenzie straniere. Questo modello pone il fotografo, che ha assunto tutti i rischi materiali, in una posizione in cui ha poca o nessuna possibilità di controllare effettivamente la vendita delle proprie fotografie, ma soprattutto di poter valutare il contesto in cui le sue fotografie venivano pubblicato e di conseguenza dall'accezione simbolica e di significato che quest'ultime acquisivano<sup>122</sup>. Fin dalla sua fondazione, la Magnum ha attratto fotografi di grande levatura, inclusi molti americani, tra cui i membri fondatori Robert Capa (1913-1954), David Seymour (Chim) (1911-1956), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), George Rodger (1908-1995), William Vandivert (1912-1989) e Maria Eisner (1909-1991). Ognuno di loro acquistò azioni in parti uguali. Successivamente, Werner Bischof (1916-1954), Ernst Haas (1921-1986) e Gisèle Freund (1908-2000) si unirono all'agenzia nel 1949, seguiti da Eve Arnold (1912-2012), Erich Hartmann (1922-1999), E. Lessing (1928-2018), Dennis Stock (1928-2010), Kryn Taconis (1918-1979), Jean Marquis (1926-2019), Burton Glinn (1925-2008), Elliot Erwitt (1928-), Inge Morath (1923-2002), Marc Riboud (1923-2016), Cornell Capa (1918-2008), Wayne Miller (1918-2013), Brian Brake (1927-1988), René Burri (1933-2014) e Bruce Davidson (1933-) tra il 1951 e il 1958. Maria Eisner fu prima direttrice dell'ufficio parigino e successivamente di quello di New York, prendendo il posto di Rita Vandivert<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 105.

<sup>122</sup> Ivi, p. 135.

<sup>123</sup> Ivi, p. 136.

Questo elenco rappresenta anche una sintesi delle personalità più influenti nella fotografia documentaria del dopoguerra. Magnum è un'agenzia assolutamente internazionale nei temi e negli stili, ed è responsabile della creazione di alcune delle immagini più riconoscibili degli ultimi cinquant'anni. Allo stesso tempo, grazie alla sua vocazione "documentaria", è eclettica e valorizza approcci e filosofie individuali. Il pluralismo rappresenta uno dei suoi grandi punti di forza, insieme alla diversità delle aree di interesse. Magnum si occupa non solo dell'Europa e dell'America (che tradizionalmente dominano la fotografia documentaria), ma è anche aperta a ciò che richiede attenzione in qualsiasi parte del mondo. In particolare, l'agenzia ha dimostrato un prolungato interesse per l'America Latina, l'Africa e l'Asia, conducendo indagini culturali che si distaccano dai cliché tipici di molte fotografie precedenti. Magnum cerca di osservare e interpretare le varie culture senza pregiudizi, basandosi sul significato e sulle credenze delle stesse e non solo sul punto di vista del fotografo. L'agenzia Magnum, piuttosto che essere definita "universale", può essere considerata internazionale. La sua importanza deriva principalmente dalla sua capacità di comunicare attraverso un linguaggio visivo che, sebbene inevitabilmente influenzato dalla prospettiva occidentale, è in grado di raggiungere occhi e menti provenienti da diverse parti del mondo. La mobilità è un elemento essenziale in questo contesto, poiché consente ai fotografi di interagire e comunicare tra diverse culture. Inevitabilmente, la fotografia documentaria affronta una vasta gamma di tematiche, abbracciando sia l'universalità che la molteplicità delle esperienze umane. L'agenzia Magnum ci permette di comprendere quanto lo stile individuale sia riconoscibile anche nelle fotografie "documentarie". Ogni immagine porta con sé il segno distintivo di una personalità unica. Lo stile di Henri Cartier-Bresson è un esempio lampante, così come Werner Bischof e Robert Capa. Infatti, il prestigio di Capa come fotografo di guerra non era legato solamente al soggetto fotografato, ma anche al suo stile, considerato il riflesso di una filosofia esistenzialista in linea con l'approccio di Hemingway. Tuttavia, la rilevanza di molte delle sue immagini come documenti è oggetto di dibattito. *Miliziano colpito a morte* (1936), una delle immagini più celebri della guerra civile spagnola, è sospettata di essere una falsificazione, mentre il caratteristico "brivido" presente in molte immagini di Capa è considerato un gesto intenzionale per ottenere un maggiore impatto ed evocare ammirazione<sup>124</sup>. Magnum ha sempre sottolineato

---

<sup>124</sup> G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, cit, p. 177-78.

l'importanza dell'istante nel significato dell'immagine. Cartier-Bresson ha posto questo aspetto al centro del proprio metodo e della propria filosofia, tanto da trasformare il concetto di “momento decisivo” in un cliché della pratica fotografica. Ciò non implica, tuttavia, una negazione dell'importanza di questo elemento nella realizzazione della fotografia. Anzi, esso rimane cruciale per il lavoro di qualsiasi fotografo documentario<sup>125</sup>. Per questi fotografi, la fotografia non rappresenta solo un'opportunità di guadagno, ma è un mezzo attraverso il quale esprimono i loro sentimenti e le loro idee riguardo ai problemi dell'epoca. Tuttavia, anche se desiderano trasmettere un messaggio specifico, spesso si trovano a confrontarsi con l'ostacolo delle modifiche indesiderate che possono alterare completamente lo spirito del progetto. A volte, un piccolo dettaglio o una diversa interpretazione può attribuire a una fotografia un significato completamente opposto alle intenzioni originali del fotoreporter. Nonostante ciò, alcuni fortunati fotografi riescono a far valere il proprio punto di vista e a pubblicare le proprie fotografie nella forma originale, come accaduto a Capa con la serie sulla *Gioventù del Mondo*, che fu alla fine pubblicata, nel gennaio 1953, nella rivista “Holiday” nella sua concezione originale, dopo alcuni mesi di trattative e accordi. Tuttavia, questi casi sono ancora pochi, e molti fotografi devono fare i conti con le limitazioni e le influenze esterne che possono compromettere il significato e l'integrità delle loro fotografie<sup>126</sup>.

La pratica del fotogiornalismo si carica, come abbiamo visto, di un particolare concetto: l'oggettività della foto. Riguardo ciò Strauss spiega come:

L'obiettività dell'immagine è soltanto un'illusione. Le didascalie che la commentano possono mutarne radicalmente il significato<sup>127</sup>.

Prendiamo qualche esempio per capire meglio le parole di Strauss e la necessità di fondare agenzie libere come la Magnum.

Ci troviamo nel pieno della guerra del Katanga. Nel settembre 1967, la rivista illustrata tedesca “Stern” pubblica un'inchiesta intitolata *I mercenari e il loro paradiso*. Le foto, scattate principalmente nella zona di Bukavu dal fotografo Paul Ribeau, accompagnano l'articolo. Una settimana dopo, l'ebdomadario parigino “Jeune Afrique” riproduce alcuni estratti di quell'inchiesta insieme a una fotografia che mostra i corpi disarticolati di due

---

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> G. Freund, *Fotografia e società*, cit, p. 136.

<sup>127</sup> Ivi, p. 137.

africani appesi per le braccia a un albero. Dopo una settimana, la stessa fotografia cambia didascalia e i lettori tedeschi leggono: «Soldati dell'esercito nazionale congolese hanno fatto prigionieri due gendarmi katanghesi e li hanno appesi a un albero. Erano destinati a morire di fame. I mercenari bianchi di Schramme gli hanno salvato la vita»<sup>128</sup>. I lettori di “Jeune Afrique”, soprattutto gli africani che costituiscono il pubblico più numeroso del settimanale, leggono: «Soldati dell'esercito nazionale congolese prigionieri dei mercenari»<sup>129</sup>. Il 4 ottobre 1967, nella rubrica “Correspondance” de “Le Monde”, viene pubblicata una lettera dal titolo *La verità su una fotografia controversa* firmata da Paul Ribeau. Il fotografo spiega:

Gli uomini appesi all'albero non sono né soldati congolesi, né gendarmi katanghesi. Come è facile vedere nella fotografia, uno dei due impiccati indossa abiti civili, pantaloni di tela chiara, camicia più scura. In questo paese, dove i mercenari, i gendarmi katanghesi e i soldati di Mobutu sono molto sensibili al prestigio dell'uniforme, i combattenti non indossano mai abiti civili. In realtà, gli impiccati sono due civili colpevoli di fare da servitori ai mercenari<sup>130</sup>.

Un altro chiaro esempio lo possiamo trovare nel giugno 1966, la rivista “Paris-Match”, con una tiratura di oltre 1.200.000 copie, pubblica un ampio servizio di otto pagine intitolato *Presso i nazisti 1966*. Nell'articolo si prevede che il partito di estrema destra tedesco, il NPD (Partito Nazionale-Democratico della Germania), otterrà successo nelle elezioni provinciali che si terranno un mese dopo. Nonostante siano trascorsi vent'anni dalla fine della guerra, i francesi sono ancora traumatizzati dalle atrocità dei nazisti, e l'esistenza di un partito che riunisce principalmente i nostalgici del Terzo Reich è considerata una minaccia. L'argomento è di grande attualità e la redazione della rivista parigina lo ritiene così importante da annunciarlo in copertina. Il servizio inizia con un'intera pagina a colori che mostra un giovane in piedi, con il bracciale con la croce uncinata sulla camicia bianca, mentre alza il bicchiere verso altri tre giovani. Sullo sfondo c'è un muro con un'enorme bandiera nazista. La didascalia recita: «Riunione nazista in Baviera: tirano fuori le reliquie del Reich e, bevendo birra, cantano in coro l'Horst-Wessel-Lied»<sup>131</sup>. Le pagine successive mostrano alcune immagini degli abitanti di un villaggio bavarese e del loro sindaco; le didascalie spiegano che si tratta di ex nazisti, un particolare che non è affatto deducibile dalle fotografie. Seguono alcune fotografie del

---

<sup>128</sup> Ivi, p. 138.

<sup>129</sup> *Ibidem*

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> Ivi, p. 143.

fondatore del nuovo partito e, infine, un'altra immagine di impatto disposta su due pagine in bianco e nero: alcuni giovani in uniforme delle SS, con la didascalia: «Nella casa di Peter Breuer, un monaco proprietario di una collezione di quattrocento uniformi delle SS e delle SA, un nostalgico del Terzo Reich saluta il busto di Hitler»<sup>132</sup>. Il “Daily Express” in Inghilterra (con una tiratura di oltre 4 milioni di copie) riproduce la prima fotografia di impatto qualche giorno dopo, mentre in Unione Sovietica l'immagine, diffusa dalla televisione, è vista da un pubblico di 100 milioni di spettatori. Ora, le due immagini risultano essere dei falsi. Uno dei redattori di “Paris-Match” ha ottenuto le uniformi da un noleggiatore di nome Breuer. Alcuni giovani tedeschi hanno accettato di posare per il fotografo, credendo che si trattasse di uno scherzo. Gli uomini che alzano i bicchieri di birra sono in realtà pompieri di un villaggio bavarese: il redattore della rivista parigina ha offerto loro una botte di birra e loro credevano di brindare all'amicizia franco-tedesca. Il governo tedesco protesta attraverso i suoi mezzi di stampa, e numerosi articoli denunciano tutti i dettagli della falsificazione. Tuttavia, "Paris-Match" evita di fornire una smentita ufficiale e i milioni di francesi, inglesi e russi che hanno visto le fotografie le considerano autentiche<sup>133</sup>.

## 2.2 La relazione tra Salgado e il fotoreportage

Come abbiamo visto in questi esempi, la fotografia non è dunque una prova oggettiva dell'avvenimento di un fatto e, per tornare a Salgado, anch'egli ne è assolutamente convinto. Il fotografo ammette infatti che: «la mia fotografia non è affatto obiettiva, è profondamente soggettiva»<sup>134</sup>.

Dove si colloca dunque Sebastião Salgado nel panorama della fotografia documentaria? Partiamo dal dire che Salgado non è uno “shooter”: con questo termine si vanno ad indicare quei fotoreporter che vengono inviati per brevi finestre temporali, dai tre giorni al massimo tre settimane, per illustrare una guerra o un particolare evento, restando però nell'isolamento culturale, linguistico e geografico rispetto il contesto in cui operano<sup>135</sup>. Le fotografie di questo genere vengono scartate quotidianamente, assorbite

---

<sup>132</sup> Ivi, p. 144.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 50.

<sup>135</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, postmedia, Milano, 2007, p. 24.

anonimamente dalla superficialità con cui leggiamo le "notizie". Queste immagini onnipresenti, prive di un interesse particolare, attraversano indenni la nostra percezione della vita, tuttavia esercitano un'influenza significativa su di noi. È evidente che c'è un'educazione specifica alla fotografia che ci circonda, presente quotidianamente nei mezzi di comunicazione di massa<sup>136</sup>. Sono proprio gli "shooter" che incarnano la categoria di fotografi che, nel corso degli anni, ha trasformato la nostra concezione riguardo la rappresentazione del dolore e della sofferenza nei media d'informazione; ma di questo ne parleremo meglio nell'ultimo capitolo.

Nella strada opposta a questi "fotografi d'assalto" troviamo autori come Richard Cross (1950-1983), John Hoagland (1947-1984) e il già citato Salgado i quali sono professionisti fortemente convinti del potere della fotografia e che hanno scelto un *modus operandi* alternativo. Nel catalogo della Eye Gallery era riportata una frase di John Hoagland che recita:

Io non credo all'oggettività. Tutti hanno un punto di vista, Voglio dire che non mi presterò a fare propaganda per nessuno<sup>137</sup>.

E riguardo l'utilizzo del mezzo fotografico a scopo informativo Bertold Brecht (1898-1956) spiega che:

L'incredibile sviluppo del fotogiornalismo non ha contribuito quasi per niente a rivelare la verità sulle condizioni del nostro mondo. Al contrario, la fotografia, nelle mani della borghesia, è diventata una terribile arma contro la verità. La grande massa d'immagini vomitata quotidianamente dalla stampa, che sembra possedere il carattere della verità, in realtà serve solo ad oscurare i fatti. La macchina fotografica è capace di mentire proprio come la macchina da scrivere<sup>138</sup>.

Contrariamente alle forme espressive del cinema e della televisione, la fotografia si distingue per la sua capacità di generare immagini che non rappresentano piani continui, bensì frammenti di piani: fugaci istanti che raccontano storie. Nel contesto delle immagini prodotte dal fotoreporter Salgado, la vita di ogni individuo incontrato viene narrata attraverso gli occhi di quest'ultimo, le sue espressioni e le sue azioni. Le immagini catturate offrono un'essenza intrinseca che condensa la narrazione visiva in un singolo

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 25.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> Affermazione di Bertold Brecht del 1931 nel numero del decimo anniversario della rivista "A-I-Z magazine", citata da D. Kahn, in *John Heartfield: Art & Mass Media*, Tanam Press, New York 1985, p. 64. (trad. mia)

scatto, consentendo all'osservatore di percepire la complessità e l'essenza dell'esperienza di vita di ogni soggetto fotografato e non un'immagine oggettiva<sup>139</sup>.

Cross spiega, e Salgado sembra averlo preso alla lettera, che ciò di cui noi abbiamo bisogno è di:

[...] un ottimo fotogiornalismo che vada in profondità. Ciò significa che una persona dev'essere abbastanza coinvolta da una storia da dedicargli molto tempo. I fotografi dovrebbero prendere l'iniziativa di cercare di avere più controllo su come vengono utilizzate le proprie foto e dovrebbero essere più interessati a come le loro foto vengono contestualizzate quando si raccontano dei fatti, a come si combinano immagini e testi<sup>140</sup>.

Ed è in *Another Way of Telling*, il libro dedicato al fotografo Jean Mohr, che John Berger mette in luce la fallacia su cui si fonda questa pratica dell'oggettività fotografica criticandola così:

Il modo in cui viene utilizzata oggi la fotografia deriva da, e conferma, la soppressione della funzione sociale della soggettività. Si dice che le fotografie dicano la verità. Da questa semplificazione, che riduce la verità all'istantaneità, se ne deduce che ciò che una fotografia dice di una porta o di un vulcano appartiene allo stesso ordine di verità di ciò che ci dice su un uomo in lacrime o sul corpo di una donna<sup>141</sup>.

E prosegue spiegando che, se nessuna distinzione teorica è stata fatta tra la fotografia intesa come prova scientifica e come mezzo di comunicazione, questa mancanza non può essere considerata una semplice svista, ma piuttosto una proposta in sé<sup>142</sup>. Questa prospettiva, secondo cui le fotografie come forma di comunicazione sono in qualche modo più “obiettive” e meno “ideologiche” delle parole, ha fino ad ora sostenuto la loro pervasiva presenza sulle pagine delle riviste. Le fotografie agiscono come citazioni oggettive che si mescolano ad altri elementi visivi, notizie, pubblicità e testi, contribuendo a creare un effetto univoco all'interno dell'arena simbolica<sup>143</sup>.

Strauss nel suo libro *Politica della fotografia* ci tiene a distinguere tra “comunicazione” intesa come un processo di indagine completo, e “propaganda”, intendendo quest'ultima come una forma intenzionalmente manipolata di comunicazione che non permette l'auto-

---

<sup>139</sup> S. Salgado, *Dalla mia terra alla terra*. cit., p. 50.

<sup>140</sup> J. Gordon, *Photographers of the Vanguard*, in “News Photographer”, settembre 1981, p. 20. (trad. mia)

<sup>141</sup> J. Berger e J. Mohr, *Another Way of Telling*, Pantheon, New York 1982, p. 100. (trad. mia)

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 27.

stima, ma la limita; le fotografie scattate da individui come Hoagland e Cross - ed io aggiungo Salgado - possono essere considerate come forme di “comunicazione”<sup>144</sup>. Al contrario, l'uso di tali immagini da parte dei mass media può essere descritto come propaganda<sup>145</sup>. Riguardo ciò Strauss conclude dicendo come:

Hoagland e Cross [così come molti altri fotografi] erano operai culturali nelle fabbriche dell'industria della coscienza, ma non sono mai stati padroni delle foto che scattavano, così come gli operai di una fabbrica di munizioni non possiedono le armi che costruiscono<sup>146</sup>.

Nel corso del XX secolo, la fotografia documentaria continua a svolgere la sua funzione di medium per la trasmissione dell'immagine storica come una successione di eventi e immagini distinte. La fotografia rappresenta un veicolo essenziale per affrontare e comunicare le complessità dell'esperienza umana e delle sue catastrofi. In numerosi contesti attuali, tuttavia, l'idea di documentare la "storia" in modo letterale e oggettivo rivela la sua natura illusoria. Si comprende sempre più che l'immagine fotografica è profondamente influenzata dal contesto culturale e sociale in cui è creata ma anche dal contesto in cui viene recepita. Questo riconoscimento sfida l'idea di un fotografo come mero osservatore neutrale, passivo ed invisibile della scena. Invece, emerge la consapevolezza che la fotografia è intrinsecamente soggettiva e che il punto di vista del fotografo e le sue intenzioni influenzano l'interpretazione e la rappresentazione visiva della realtà<sup>147</sup>.

Ma come appare ai giorni nostri la pratica del fotogiornalismo e più in generale l'ambito documentaristico? Dove si colloca Salgado nei giorni odierni?

Per rispondere a queste domande è utile un articolo scritto nel 2018 da Rania Magdi Fawzy, le cui specifiche non verranno trattate ma la cui lettura è consigliata per un approfondimento tecnico riguardo al tema. L'autrice mostra come le foto vincitrici del Premio Pulitzer tendano a impresiosire momenti decisivi di sofferenza, e il risultato vedrebbe premiate foto graficamente allettanti piuttosto che emotivamente coinvolgenti, come nel caso delle foto che raffigurano la crisi dei rifugiati/migranti<sup>148</sup>. Basandosi su

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 33

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> Ivi, p. 42. (parentesi mia)

<sup>147</sup> G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, cit, p. 165.

<sup>148</sup> R. M. Fawazy, *Aestheticizing suffering: Evaluative stance in pulitzer-winning photos of refugees' crisis in Europe*, in “Discourse, Context & Media”, n. 28, 2019, p. 77.

valori estetici, codici semiotici ed equilibrio compositivo, si viene a creare “un marchio” per le foto vincitrici del Premio Pulitzer, che è utilizzato per definire queste foto come immagini competitive in cui la sofferenza diventa fotogenica. Le foto analizzate nella ricerca, infatti, mettono in luce una dicotomia tra la fotografia come opera d'arte e la fotografia come documentazione di momenti decisivi nella vita dei rifugiati. Tale dicotomia porta a una tensione valutativa che porta all'estetizzazione della sofferenza dei rifugiati mentre li rende “altri” e disumanizzati<sup>149</sup>.

Sorge dunque una domanda: perché un certo tipo di fotografie, come quelle di Salgado, sono più conosciute nel mondo delle belle arti che nei media di massa? Perché è difficile trovare questo tipo di immagini nelle riviste che dovrebbero riportare un certo tipo di storie? Quale è il canale di comunicazione in cui la fotografia di reportage è ora inserita? In parte, ciò è legato alla fine delle riviste illustrate come principale mezzo visivo di informazione di fronte alla concorrenza della televisione e dei nuovi mass media. Ma il distacco dalla tradizione della creazione di immagini documentarie “dirette”, cioè non manipolate, è stato il risultato di molto più che un semplice cambiamento tecnologico<sup>150</sup>. Il giornalismo fotografico serio e la fotografia documentaristica sembrano essere inadatti a un clima neoliberale. I primi documentaristi operarono in un contesto di idee prevalentemente conservatrici; Jacob Ris e Lewis Hine, visti nel capitolo precedente, realizzarono fotografie di baraccopoli e luoghi di lavoro prima che la riforma sociale liberale fosse realmente tentata; sono anzi state le loro immagini ad aver fornito la prova delle ingiustizie sociali presenti. Ora, tuttavia, quando l'alternativa liberale e certamente quella socialdemocratica sembrano essere state tolte dall'agenda, il capitalismo spietato torna nel Primo Mondo. Questo consenso neoliberale ha allo stesso tempo esacerbato e prodotto una tendenza evidente nei media occidentali da alcuni anni: la concentrazione della proprietà. Man mano che sempre meno proprietari governano un numero sempre minore - ma sempre più influente - di aziende d'informazione, questo, come una conseguenza naturale, trasferisce il potere non solo ai proprietari ma anche agli inserzionisti, riempiendo le pagine anche delle pubblicazioni una volta serie con “articoli” su cibo, moda, automobili e vite di personaggi televisivi. Ovviamente, le prospettive in

---

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, in “New Left Review”, n. 223, 1997, p. 133.

questi media di massa per un fotogiornalismo che disturbi i miti contemporanei del mercato non sono buone, né lo sono per qualsiasi cosa che possa disturbare «l'atteggiamento di acquisto»<sup>151</sup>.

Questi cambiamenti nell'ortodossia politica e nella proprietà dei media hanno avuto un effetto molto dannoso sulla fotografia, al punto che alcuni fotografi e critici ne hanno previsto la fine<sup>152</sup>. La loro preoccupazione non riguarda solo la semplice esclusione, ma anche il controllo di giornali e riviste nella modifica, selezione e presentazione delle immagini in modo da enfatizzare lo spettacolare a discapito della critica<sup>153</sup>.

Anche se è stato, ed è ancora, regolarmente utilizzato per scopi conservatori, il fotogiornalismo ha le sue radici in movimenti politici e culturali radicali ed è sempre stato, di conseguenza, una pratica sospetta. Ogni sospetto che l'élite potesse nutrire riguardo al fotogiornalismo è stato confermato quando questo ha svolto un ruolo importante nel far volgere l'opinione pubblica contro la guerra del Vietnam<sup>154</sup>. Si pensi a diversi fotografi, tra cui Don McCullin (1935-), che hanno espresso il lamento riguardante l'attuale difficoltà di ottenere la pubblicazione di lavori di natura seria<sup>155</sup>. La sua riconosciuta reputazione a livello internazionale non ha scongiurato il suo licenziamento dal "Sunday Times", avvenuto all'inizio degli anni 80, dopo il passaggio di controllo a Rupert Murdoch, poiché la nuova amministrazione richiedeva «più immagini di bambini affamati del Terzo Mondo; più rappresentazioni di uomini d'affari di successo intenti ai loro barbecue del fine settimana»<sup>156</sup>. Se si osservano le mostre sulla storia dell'agenzia Magnum, si può notare come l'agenzia abbia attraversato un declino rispetto agli apici dei periodi prebellici e bellici, quando i suoi membri avevano generato immagini di notevole concentrazione politica ed estetica, per poi evolvere verso le frivolezze e le eccentricità

---

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> C. Squiers, *The Truth of Our Time*, in "American Photo", vol. 7, no. 5, September-October 1996, pp. 54-7. Citato in J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, in "New Left Review", cit, p. 133.

<sup>153</sup> F. Ritchin, *The Lyric Documentarian*, in "Sebastião Salgado. An Uncertain Grace", New York 1990, p. 110. Citato in J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 133.

<sup>154</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, in "New Left Review", cit, p. 133.

<sup>155</sup> D. McCullin, *Unreasonable Behaviour. An Autobiography*, Knopf, New York 1992, p. 268-72. Citato in J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, in "New Left Review", cit, p. 134.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 134.

modaiole degli anni '60 e oltre. Tuttavia, la collocazione del lavoro di Salgado in questo contesto di trasformazione assume una natura particolarmente peculiare. Attraverso le sue marcate qualità formali, la evidente compassione e la focalizzazione sulle caratteristiche grafiche del bianco e nero spinte ai limiti, sembra quasi che gli anni intermedi dell'eccentricità e della frivolezza, scompaiano nel nulla senza lasciare alcuna traccia. Emerge, tuttavia, una distinzione di rilievo: a differenza di Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e George Rodger, Salgado non veniva percepito come parte di un movimento più ampio. Nel suo lavoro, tali caratteristiche venivano trasformate in elementi di uno stile artistico individuale deliberatamente ispirato al passato<sup>157</sup>.

L'espansione verso le gallerie d'arte e la pubblicazione di libri costituisce una delle principali strategie adottate dai fotografi per eludere le restrizioni imposte dai mezzi di comunicazione di massa. Salgado rappresenta solamente uno dei fotogiornalisti che è stato confinato nell'ambito delle belle arti: molti altri hanno sperimentato l'elaborazione di opere di portata ampia e sintetica, al fine di sfuggire alle pressioni quotidiane dell'editoria giornalistica. Il lavoro di questi fotografi tende a manifestare un carattere riflessivo, affrontando tematiche di lungo periodo e indagando sull'aspetto tangibile delle problematiche strutturali; sono comunque sempre presenti esempi di fotografie che impattano immediatamente alla vista come quelle scattate da Salgado nella Serra Pelada. Frequente è l'impiego di sequenze di immagini, piuttosto che l'adozione di un esempio singolarmente scioccante o straordinariamente incisivo<sup>158</sup>.

L'effetto di emarginazione che ha coinvolto il fotogiornalismo e la fotografia documentaria si manifesta attraverso due dinamiche contrapposte. Nel contesto del panorama delle notizie commerciali, si è assistito ad una tendenza volta a depauperare tali forme di fotografia della loro funzione critica, orientandole verso la produzione di immagini che si limitano a riportare ciò che è nuovo e attuale, con enfasi su ciò che è sensazionale o cruento, spesso adottando stili altamente manierati e caratterizzati dall'uso frequente di illuminazione a flash, la cui moda cambia di anno in anno. Dall'altro lato, nell'ambito accademico, prevale una tendenza che tende a criticare la fotografia documentaria per il suo presunto deficit di acume critico, specialmente nel contesto della sua stessa pratica, e che propende invece per lavori di natura auto-riflessiva, basati

---

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> Ivi, p. 135.

sull'interrogazione dei segni e della rappresentazione. La critica postmoderna a tali opere documentarie ha svolto un ruolo, quantomeno in termini di giustificazione intellettuale, nel favorirne il progressivo allontanamento dai mezzi di comunicazione di massa<sup>159</sup>.

Un'altra caratteristica che, come vedremo meglio nei prossimi capitoli, ha faticato a modificarsi nell'immaginario della fotografia documentaria è la rappresentazione di eventi negativi come, per esempio, le carestie. Le crisi alimentari africane degli anni '80 hanno innescato una profonda trasformazione nella ricezione accademica riguardo alla natura delle carestie. Invece delle ormai datate supposizioni sull'accadere naturale delle carestie, si è riconosciuto che piuttosto sono prodotti umani, generati sia dalle relazioni di potere asimmetriche nell'ambito economico, politico e sociale, sia dall'ecologia del continente. Tuttavia, ciò che non ha subito mutamenti in questo periodo sono state le rappresentazioni visive della carestia africana. Nell'immaginario europeo, l'Africa (essenzialmente vista come un'unità mitica) è stata elaborata come un luogo di differenza culturale, morale e spaziale, abitato da “barbari,” “pagani,” “primitivi”, “selvaggi” e, in generale, da una popolazione considerata sottosviluppata<sup>160</sup>. Il risultato è un campo visivo globale di pratiche rappresentative spesso abbastanza standardizzate; individui solitari o una massa tumultuante, vittime, affamate, che fissano con sguardo vuoto un pubblico pietoso e distante. Queste immagini dipingono un particolare tipo di impotenza che rafforza le relazioni di potere coloniali. Concentrandosi principalmente sulle donne e sui bambini, queste rappresentazioni offrono icone di un luogo femminilizzato e infantilizzato, un luogo che è passivo, patetico e che richiede aiuto da parte di coloro che hanno la capacità di intervenire. Ciò è particolarmente evidente nelle immagini madre-figlio che hanno predominato sia nella fotografia che nelle riprese video delle carestie<sup>161</sup>.

Riguardo la rappresentazione dell’Africa nei media, che generava effetti controproducenti nell’Occidente, come la visione unicamente catastrofista della situazione, molti fotoreporter hanno speso parole critiche nei confronti dei loro stessi lavori. Fergal Keane, inviato della BBC, racconta della sua esperienza con una ripresa di una tredicenne affamata del Sudan; la racconta rammaricandosi:

---

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famine*, in Francois Debrix (a cura di) - Cynthia Weber (a cura di), *Rituals of Mediation: International Politics and Social Meaning*, University of Minnesota Press, 2003, p. 69.

<sup>161</sup> Ivi, p. 70.

Ho la sensazione che forse ho tolto la sua individualità; il suo diritto di essere vista come qualcosa di diverso da un'altra africana che muore di fame. Avevo creduto che concentrarmi su questa bambina potesse far sì che le persone si identificassero effettivamente con la crisi nel sud del Sudan. Datele invece un nome, la sua età, la sua storia. Le persone vedranno che le creature scheletriche sono in realtà esseri umani individuali... Ora mi chiedo se non sia stato il contrario a verificarsi. Sì, il mio reportage conteneva tutti i fatti "necessari" ... Ma temo che nel mio report l'immagine di un bambino in agonia abbia offuscato il contesto. Con quattro minuti per raccontare la storia (e questo è molto tempo in un notiziario di 30 minuti) quell'immagine straziante sarebbe stata inevitabilmente quella dominante<sup>162</sup>.

E prosegue spiegando come:

Siamo diventati abituati a guardare il continente attraverso un prisma di miseria. L'incessante flusso di cattive notizie provenienti dall'Africa ha rafforzato gli stereotipi culturali che risalgono all'era coloniale: l'africano come selvaggio; l'africano come buffone; l'africano come ombra indifesa e affamata<sup>163</sup>.

Nell'ambito delle principali società di media, si assiste a una riduzione del numero di corrispondenti esteri dedicati ed esperti regionali, il che comporta che le narrazioni e le immagini provenienti dal campo diventino sempre più generiche e, di conseguenza, sempre più influenzate dalle rappresentazioni già consolidate degli eventi. Nel contesto dei mezzi di comunicazione elettronici, la proliferazione dei canali di notizie, desiderosi di reportage live drammatici accompagnati da immagini suggestive, comporta che il personale, con risorse limitate, sia ancorato alle loro antenne satellitari anziché all'operazione sul campo. Per i media stampati, la copertura delle crisi umanitarie non può prescindere da immagini di qualità, e la priorità delle storie risulta influenzata dalla disponibilità delle immagini stesse. Questo fenomeno sta contribuendo a una trasformazione, seppur parziale, della natura della fotografia giornalistica, la quale ha iniziato a riacquisire qualità estetiche. Questo cambiamento trae ispirazione liberamente dalle innovazioni formali degli artisti, al fine non solo di attirare l'attenzione visiva ma anche di trattenere lo sguardo dello spettatore<sup>164</sup>. Il fotogiornalismo si è dunque evoluto in un'appendice sempre più al servizio degli interessi del potere, assumendo il ruolo di

---

<sup>162</sup> F. Keane, *Another Picture of Starving Africa. It Could Have Been Taken in 1984 or 1998. How Can We Change the Imagery of Despair?* in "Guardian (Media Supplement)", 8 giugno, 1998. Citato in D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famine*, cit, p. 71. (trad. mia)

<sup>163</sup> *Ibidem.* (trad. mia)

<sup>164</sup> D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famine*, cit, p. 71.

sfondo visivo per monopoli sempre più consolidati all'interno dei media elettronici. I principi cardine di questa modalità di reportage si concentrano sull'accesso e sulla velocità di consegna<sup>165</sup>. I fotogiornalisti, costantemente sottoposti a scadenze mobili, sono privi del tempo necessario per sviluppare empatia o stabilire un legame con i loro soggetti. Necessitano di trasmettere le loro immagini tramite satelliti e pubblicarle sul web, svolgendo queste operazioni tra il controllo delle loro email e l'aggiornamento delle pagine su Facebook<sup>166</sup>.

Sebbene non sia possibile ottenere una forma di rappresentazione “migliore” nel senso di avvicinarsi maggiormente alla verità immediata, non si può negare la fattibilità di formulare rappresentazioni di qualità superiore. Le modalità tradizionali di ritrarre la carestia in Africa, infatti, non esauriscono le possibilità interpretative nell'ambito della rappresentazione visiva della stessa. Ci sono alternative che potrebbero essere considerate migliori, in quanto sfidano l'approccio patetico delle vittime dei modelli tradizionali e superano le dinamiche coloniali. Il fotogiornalismo di Sebastião Salgado, come si vedrà nei prossimi capitoli, potrebbe essere uno degli esempi di queste alternative di maggior valore<sup>167</sup>.

Tuttavia negli ultimi vent'anni sta avvenendo un'evoluzione della concezione riguardo la fotografia documentaria e di reportage, e Salgado ne è un chiaro esponente. La nuova mentalità evidente nella “nuova” fotografia documentaria si rifiuta di accettare l'assunto occidentale che l'oggettività in fotografia sia possibile, evita di simulare una conoscenza approfondita dei soggetti attraverso la presentazione di un'immagine sovra interpretata<sup>168</sup>. Nell'esplorare la relazione tra fotografo e soggetto, questi fotografi sfidano proprio la premessa stessa della fotografia documentaria, quella che considera l'Altro rappresentabile e quindi conoscibile. Il risultato è una fotografia che appare oscura, ambigua, confusa e completamente soggettiva. Questi nuovi fotogiornalisti sembrano avere una consapevolezza acuta e cosciente dell'abisso tra le apparenze fotografiche e gli

---

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> T. Blunk, *Sebastião Salgado: The Modernist Deconstruction of Cynicism*, William Paterson University, 20 dicembre 2010, p. 9.

<sup>167</sup> D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famin*, cit, p. 73.

<sup>168</sup> A. Grundberg, *Crisis of the Real: Writings on Photography, 1974-1989*, Aperture, 1990, p. 186-96. Citato in S. E. Edwards, *Photography and the representation of the other: A discussion inspired by the work of Sebastiao Salgado*, cit, p. 165.

eventi che esse ritraggono. Il fotografo dovrebbe sottomettersi alla rappresentazione da parte dei suoi soggetti e diventare vulnerabile, al fine di creare un resoconto di esperienze, una documentazione soggettiva, invece di un oggetto vissuto come mera apparenza. L'ambiguità di questa “nuova” fotografia documentaria si allinea con la scuola degli etnografi che negano la possibilità di oggettività di ottenere tutti i fatti<sup>169</sup>. Tale oggettività è impossibile a causa di ciò che i popoli fotografati scelgono di mostrare al fotografo, oppure ciò che il fotografo, in autonomia, decide di fotografare, in diretta correlazione con ciò che sta cercando<sup>170</sup>.

Secondo Salgado, l'immagine non è creata dal fotografo, l'immagine è migliore o peggiore in base alla relazione che hai con le persone che si fotografano. Non è solo l'osservazione dell'Altro che viene “osservato”, ma l'interazione completa tra fotografo e fotografato, quello che viene osservata è un'esperienza<sup>171</sup>.

Il lavoro di Sebastião Salgado mostra le caratteristiche di questa nuova fotografia pubblica. Altri fotografi che si inseriscono in questa tendenza sono Susan Meiselas, Gilles Peress e Alex Webb. Nel loro lavoro, arte e politica sono collegati, le distinzioni tra cultura, razza, economia e fede si fondono per trasmettere l'incomprensione dell'Altro da parte del «fotografo-turista»<sup>172</sup>. In questo lavoro, carico di tensioni e contraddizioni, questi fotogiornalisti sembrano più interessati alla complessità delle questioni e degli eventi, e a trasmettere il sapore della loro esperienza, piuttosto che a produrre immagini facili da digerire e semplici da comprendere.

Abbiamo visto come nasce la pratica del fotogiornalismo e come abbia particolari tratti che anche oggi la caratterizzano e mantengono aperta a una discussione etica e morale. Nei prossimi capitoli, alla luce di quanto visto, verrà analizzato il lavoro di Salgado e la sua personale rappresentazione del dolore umano.

---

<sup>169</sup> *Ibidem.*

<sup>170</sup> *Ibidem.*

<sup>171</sup> *Ibidem.*

<sup>172</sup> *Ibidem.*

### **Capitolo 3. Salgado e il dolore umano**

Questo nuovo capitolo affronta da un punto di vista prettamente descrittivo le opere del fotografo in esame. L'analisi volge in generale su tre delle opere fotografiche principali di Salgado soffermandosi, in alcuni casi, su esempi specifici. Inoltre vi è un'analisi riguardante lo stile del fotoreporter, i simbolismi, le interconnessioni tra un lavoro e l'altro ma soprattutto la rappresentazione dei soggetti Altri. È poi premura dell'ultimo capitolo approfondire quelli che sono i significati dietro le rappresentazioni nelle fotografie di Sebastião Salgado, i vari punti di forza e le principali critiche a lui mosse. È importante fare una premessa: se è vero che una macchina fotografica consente di modificare sensibilmente la luce per catturare un'immagine e restituirla attraverso uno scatto, è altrettanto vero che la scelta di quell'istante specifico nel tempo e nello spazio da rappresentare non è casuale né completamente libera. Le norme che guidano il processo fotografico, discriminando tra ciò che è fotogenico e ciò che non lo è, sono legate al sistema di valori impliciti associati a una classe sociale, una professione, un movimento artistico e al periodo storico nel quale il fotografo si colloca. L'estetica fotografica costituisce sempre un aspetto di questa selezione, nonostante la sua aspirazione all'autonomia. Pertanto, la comprensione accurata di materiale fotografico richiede la conoscenza del fotografo e del sistema di valori estetici che lo informano. L'approccio foto-etnografico all'analisi di materiale fotografico richiede non solo l'analisi del contenuto iconografico, ma anche, quando possibile, l'indagine sul legame tra il fotografo e la realtà rappresentata. È importante comprendere l'eventuale influenza di un committente nel processo creativo e nella selezione delle rappresentazioni fotografiche<sup>173</sup>. C'è inoltre un altro fattore di ricerca nella fotografia che va oltre quanto detto, ma è parte fondamentale del medium fotografico; Benjamin (1892-1940) lo descrive dicendo:

Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha impresso il carattere dell'immagine, il bisogno di individuare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano, si annida ancora oggi

---

<sup>173</sup> E. Minervini, *Fotografia: tra documento e interpretazione*, in "La Ricerca Folklorica", n. 2 "Antropologia visiva. La fotografia", 1980, p. 34.

il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo<sup>174</sup>.

Il concetto estetico della fotografia di Sebastião Salgado si allinea a quanto nella sociologia dell'immagine è definito «fotoreportage dell'autore»<sup>175</sup>. Questo concetto implica una specifica estetica basata su una marcata stilizzazione delle immagini. Pertanto, nell'opera fotografica di Salgado emerge chiaramente la presenza di caratteristiche visive forti e insistenti. Nonostante le sue fotografie non siano ascrivibili alle tradizionali fotografie artistiche, la composizione delle sue immagini si distingue per il suo aspetto estetico. Secondo Howard Becker, l'adozione di uno specifico metodo stilistico consente al fotografo di acquisire le prove necessarie per rispondere alle domande fondamentali che guidano il suo lavoro<sup>176</sup>. Secondo il sociologo, «ogni fotografia può essere interpretata come una risposta a una o più domande»<sup>177</sup>, sia quelle sollevate dal fotografo stesso in fase di produzione, sia quelle suscitate negli spettatori. Lo stile diviene quindi lo strumento attraverso il quale la fotografia può fornire tali risposte, ma allo stesso tempo è ciò che stimola interrogativi sulla stessa immagine<sup>178</sup>. Nel contesto dell'approccio classico alla rappresentazione degli individui, protagonisti delle calamità naturali e non, si cerca spesso di presentarne l'angolazione meno favorevole e di enfatizzare gli aspetti che li sviliscono, sia attraverso abbigliamento sia attraverso oggetti personali, elaborando una composizione estetica che susciti repulsione o persino avversione. Al contrario, Sebastião Salgado ricerca l'angolo migliore per la sua rappresentazione. Pertanto, l'approccio estetico della sua fotografia si discosta da un tipo di rappresentazione fotografica avversa, ovvero quella definita da John Berger come «la vittimizzazione delle vittime»<sup>179</sup>. Secondo Berger, «esiste una sindrome, alimentata dai mezzi di comunicazione, legata alle catastrofi e alla vittimizzazione, che promuove

---

<sup>174</sup> W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in "L'opera dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", Einaudi, Torino 1966, p.62. Citato in E. Minervini, *Fotografia: tra documento e interpretazione*, cit, p.34

<sup>175</sup> H. Becker, *Esthétique et vérité*, in "Propos sur l'art", L'Harmattan, 1999, p. 197. Citato in K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, in "Proa: Revista de Antropologia e Arte", vol. 1, n. 4, 2012, p. 4.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, cit, p. 4.

<sup>179</sup> J. Berger, citato in K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, cit, p. 4.

esclusivamente un sentimento di pietà»<sup>180</sup>. In altre parole, questo tipo di scelta fotografica, evita che lo spettatore guardi le immagini senza vederle correttamente, poiché è proprio questo che lo spinge a etichettarle come sub-umani e a non riconoscerle come agenti sociali<sup>181</sup>. Tale proposito lo spinge a prendersi cura con attenzione del trattamento degli elementi presenti nell'inquadratura. L'utilizzo di una serie di tecniche fotografiche, tra cui la messa a fuoco, il controluce, il contrasto chiaro/oscuro, la profondità di campo, la granulazione e l'accentuazione delle texture, concorre a creare una composizione di natura estetica e artistica. Un ulteriore aspetto che riveste particolare importanza è la selezione di come e in quali circostanze fotografare le persone. Le immagini di Salgado non si limitano a ritrarre semplicemente individui in situazioni di disagio sociale, bensì ritraggono individui impegnati in azioni sociali nonostante le avversità; per l'autore, il momento decisivo è quello che cristallizza la resistenza, catturando lo sguardo indignato dei protagonisti nella sua narrazione fotografica: si tratta di un approccio estetico che si propone di rivendicare un tipo di trattamento politico che non vittimizzi le persone fotografate<sup>182</sup>.



*Fig. 14 - S. Salgado, Le forniture di acqua sono spesso lontane dai campi profughi, Goma, Zaire, 1994.*

---

<sup>180</sup> *Ibidem.*

<sup>181</sup> K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, cit, p. 4.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 5.

Un'altra caratteristica nella fotografia di Salgado è quella di presentare nei suoi scatti gli elementi simbolici in grado di caratterizzare gli individui fotografati come parte di un qualcosa, che sia una professione, una tribù o del loro status<sup>183</sup>. Per esempio, in un'immagine scattata da Salgado, nel 1994, nello Zaire (Fig. 14), si può osservare una strada in cui delle donne procedono in fila indiana, portando sul capo taniche, secchi e altri oggetti. Un gruppo di adolescenti rimane fermo lungo il bordo della strada, rivolgendo uno sguardo indignato verso lo spettatore, mentre il giovane in primo piano indossa un paiolo sulla testa, quasi fosse un cappello. Per chi vive al di fuori della miseria, questo paiolo rappresenta semplicemente un utensile domestico. Tuttavia, per le popolazioni afflitte dalla fame, questo stesso paiolo potrebbe almeno fungere da protezione contro le intemperie o gli effetti della guerra. Oppure, in un'immagine raffigurante senza-terra, il movimento del cancello, esso stesso simbolo di proprietà, che si apre o, più precisamente, è stato aperto, evoca il movimento di individui che si sollevano<sup>184</sup>. I contadini fotografati (Fig. 15) durante le proteste per la terra hanno nelle mani, quasi sempre, gli utensili, come la falce, che associamo al loro mestiere; quest'ultimi non sono solo simbolo della loro condizione e del loro posto nella società ma incarnano anche l'immagine dell'idea che accompagna la loro lotta: un'ideale rivoluzionario.



*Fig. 15 - S. Salgado, I lavoratori festeggiano l'approvazione del governo del loro diritto a un pezzo di terra nella piantagione Cuiba, Sergipe state, Brazil, 1996.*

---

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

### 3.1 Le Altre Americhe (1977-1984)

Il primo grande progetto fotografico di Salgado, come visto nel primo capitolo, è *Altre Americhe*. Il Sud America di Salgado è quel luogo in cui risulta arduo discernere se si è parte di questo mondo o di un altro, dove la morte costituisce la compagna inscindibile della quotidianità. Il libro si caratterizza per un marcato senso di misticismo, una ricerca del trascendente espresso attraverso scene surreali; questa «coltivazione dell'ineffabile»<sup>185</sup> trova ampi parallelismi con altri fotografi, talvolta ex fotogiornalisti di Magnum, altre volte fotografi d'arte come Diane Arbus (1923-1971). Si assiste a rappresentazioni di oscuri rituali religiosi svolti in ambienti selvaggi, dove una donna anziana e due bambini sono incorniciati da un portale, posto in modo inspiegabile in una campagna aperta, e le figure appaiono inghiottite e minacciate dall'ambiente circostante (Fig. 16)<sup>186</sup>.



Fig. 16 - S. Salgado, *Membri della comunità dell'alto Chimborazo*, Ecuador, 1982.

L'approccio ovvio a queste opere, data la loro tematica e l'origine brasiliana di Salgado, consiste nel ricondurre il loro stile al concetto di «realismo magico»<sup>187</sup>, ponendole in relazione con la letteratura e la fotografia latinoamericana. Tuttavia, va notato che la fonte fotografica è più antica e non limitata all'America Latina, sebbene il realismo magico possa averne tratto ispirazione. Le tematiche surrealiste legate a tali opere risalgono alle

---

<sup>185</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 137.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

origini stesse del fotogiornalismo europeo. Fotografi come Cartier-Bresson e André Kertész (1894-1985) si dedicarono all'esplorazione delle strade per catturare manifestazioni del meraviglioso nel contesto dell'ordinario, creando “oggetti trovati” incisi nell'argento, immortalando attimi di apparente estasi e smarrimento della ragione, strane coincidenze e suggestive giustapposizioni. Le loro iniziali inclinazioni hanno segnato profondamente la tradizione del fotogiornalismo, ed ancora oggi ne costituiscono un elemento distintivo. Pertanto, le tematiche fotogiornalistiche di Salgado presenti in quest'opera risultano estremamente familiari, in quanto trattano di rituali, matrimoni, morti, cimiteri e infanzia, rappresentando un ambito di esplorazione condiviso da numerosi fotografi<sup>188</sup>.

Il concetto di realismo magico è spesso applicato alle forme estetiche che provengono dalla periferia globale e cercano di sfidare le modalità dominanti e totalizzanti di intelligibilità propagate dal centro imperiale: si tratta quindi di una intersezione «ibrida tra il reale e il fantastico»<sup>189</sup>. L'effetto di questa mescolanza è quello di evidenziare le contraddizioni presenti nel tessuto sociale che il “magico” cerca di superare e di ricollocare il concetto di reale come una narrazione incompleta e addirittura mal posizionata riguardo all'intera esperienza di vita. Il realismo magico dimostra come tutte le forme del cosiddetto reale siano semplicemente il risultato di un insieme più deliberato e istituzionalizzato di fantasie<sup>190</sup>.

Nel contesto di *Altre Americhe*, e in netto contrasto con alcune delle opere successive di Salgado, emergono in maniera evidente elementi quali l'utilizzo significativo di veli, nebbia o foschia, oltre alle ombre e ai volti celati, accompagnati da gesti misteriosi ma connotati da un rilevante significato intrinseco. Le persone ritratte in queste immagini sono impegnate in qualche attività e animati da pensieri, tuttavia, Salgado non manifesta particolare interesse nel comunicarci esattamente a cosa stiano pensando; piuttosto, il fruitore è invitato a riflettere su queste figure misteriose all'interno del contesto oscuro delle immagini<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famine*, cit, p. 75.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 137.

Le persone immortalate da Salgado paiono persistere immutate, conducendo le loro esistenze difficili, spesso brevi, in gran parte secondo consuetudini consolidate nel tempo. Questo effetto rivela una dinamica ideologica esterna alle fotografie stesse: tra la popolazione globalmente più agiata vi è una radicata e forte tendenza a considerare la povertà come una realtà intrinsecamente eterna, a immaginare che il Sud svantaggiato abbia da sempre afflitto i suoi abitanti con dure condizioni di vita, sebbene basti richiamare alla memoria descrizioni delle immense ricchezze dell'India pre-coloniale o delle civiltà dell'America del Sud per comprendere che ciò non è vero, e per percepire che l'ambiente stesso è stato devastato dai conquistatori. Tale processo è stato avviato o perlomeno notevolmente acuito dal fenomeno della colonizzazione. Prendendo ad esempio il Nordest del Brasile, che un tempo costituiva il cuore della colonia spagnola, ci si rende conto che il suo suolo è stato impoverito ed eroso dall'agricoltura intensiva della canna da zucchero. Oggi l'area è prevalentemente agricola, ma con risultati modesti e afflitta da periodiche siccità<sup>192</sup>. *Altre Americhe* sembra presentare ai suoi lettori un concetto generalizzato e profondamente differenziato di “altro”. Ai suoi lettori e potenziali acquirenti, sembra trasmettere l'idea che essi siano principalmente individui “civilizzati”, commercializzati, urbani e individualizzati; i soggetti fotografati, invece, risultano essere rurali, poveri, permeati da superstizioni e profondamente immersi in reti sociali. Tuttavia emergono momenti in cui Salgado riesce a instaurare una comunicazione esplicita tra gli osservatori e i soggetti ritratti; ciò va al di là del semplice atto dei privilegiati ricchi che osservano con meraviglia la vita dei meno abbienti, viene rappresentato piuttosto qualcosa che richiama un'autentica reciprocità di prospettive<sup>193</sup>. Questa dinamica emerge in modo particolarmente evidente in un'immagine che ritrae un giovane di fronte a una capra sacrificata in un rituale il cui significato rimane irrisolto (Fig. 17). Il “selvaggio” si manifesta nell'intenso e vigoroso sguardo del ragazzo rivolto verso l'obiettivo della macchina fotografica, attraverso l'ottica di Salgado e poi trasmettendosi al fruitore attraverso l'immagine stessa. Tale sguardo viene riproposto con frequenza nelle opere successive di Salgado e, in questo contesto, all'interno di *Altre Americhe*, lo sguardo in questione potrebbe essere interpretato come una reazione scaturita dalla percezione di queste persone come bestie pericolose, più strettamente

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 138.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

connesse alla natura rispetto a noi, manifestando violenza o risentimento senza un apparente motivo, così come possono esprimere affetto, tenerezza o gioia senza un motivo specifico; questo afferma un collegamento profondo tra il noi convenzionale e l'Altro<sup>194</sup>. Tuttavia un aspetto positivo emerge anche da questo coinvolgimento riverente con soggetti misteriosi, il quale spiega la persistenza del fotografo nonostante le critiche: tali individui continuano a mantenere comunità strettamente intrecciate, possedendo un solido senso storico e generazionale e preservando le loro tradizioni indigene. Nonostante



*Fig. 17 - S. Salgado, Messico, 1984.*

le diversità e le complessità intrinseche di queste comunità, dal punto di vista del Primo Mondo, esse sono unite in quanto offrono alle persone l'opportunità, di osservare, un'alternativa di vita rispetto al predominante sistema economico e culturale capitalistico, in quanto possiedono qualcosa che coloro che si trovano immersi nella cultura delle merci hanno perso e sono profondamente consapevoli di aver perso. La tenace sopravvivenza di queste persone si fonda sulla solidità delle loro culture 'altre', che questo libro celebra. È inevitabile che queste immagini incarnino sia una forza che una debolezza: mostrano qualcosa di autentico, ma da sole hanno limitata capacità di comunicare al riguardo, se

---

<sup>194</sup> Ivi, p. 139.

non quella di esistere; le immagini trasformano in concretezza, mettono in mostra e restituiscono agli spettatori il guscio di ciò che questi individui hanno abbandonato<sup>195</sup>.



Fig. 18 - S. Salgado, *Brasile*, 1981.

Una fotografia carica di significato, tra quelle scattate in Sud America, vede protagonisti due soggetti (Fig. 18): a sinistra una donna nel giorno del suo matrimonio, a destra quella che può essere una parente o un'amica stretta. Osservando quest'immagine la prima cosa che salta all'occhio è sicuramente l'incantevole vestito bianco della sposa, la decorazione nei capelli e il fiore che tiene tra le mani. Appena però si osserva lo sfondo della fotografia, estremamente nitido grazie ai diaframmi chiusi di Salgado, è come se il contesto cambi immediatamente: non è più un matrimonio che fa parte del nostro immaginario. Le rovine poco distanti potrebbero essere la strada adiacente la chiesa o perché no, il quartiere dove vive la sposa. Il viso della sposa è triste, pensieroso: osserva attentamente il fiore davanti a sé. I soggetti sono visibilmente provati, ma la bellezza del momento non viene a mancare, anche in un contesto in cui le case - dove potrebbero vivere le due figure che osservano sullo sfondo - non hanno nemmeno un tetto. La cura dell'abito, la pulizia attenta dell'auto priva di macchie o polvere, mostrano l'importanza che questo popolo ha per un momento come quello del matrimonio. In quest'immagine

---

<sup>195</sup> *Ibidem*.

la sofferenza è presente, la povertà è visibile, ma c'è anche molta normalità, tradizione, dignità e sacrificio.

Nelle fotografie scattate in Sud America (Fig. 19) la realtà che fuoriesce, ed è lo stesso titolo del volume a suggerirlo, è un'America che ha poco in comune con l'idea statunitense che, troppe volte, si arroga il diritto a rappresentare il continente oltreoceano. Questa altra America che Salgado decide di ritrarre, seppur economicamente meno influente, non manca di tradizioni, di costumi e di storie; le immagini scattate nei vari Stati che compongono il ventaglio dell'America Latina mostrano tante storie, spesso ignorate, di popolazioni che vivono ai margini del mondo globalizzato ma possiedono un patrimonio culturale vasto che Salgado cerca di portare all'attenzione degli spettatori Occidentali con dignità, rispetto e profonda ammirazione.



*Fig. 19 - S. Salgado, Ecuador, 1982.*

### 3.2 La regione del Sahel (1984-1986)

Il progetto successivo di Sebastião Salgado consiste nel documentare la carestia nella regione del Sahel, includendo anche quella in Etiopia che attirò notevole attenzione mediatica nell'Occidente. La carestia si presta alle abilità particolari di Salgado poiché è più un fenomeno economico che un risultato naturale, spesso scatenato da conflitti armati o danni ecologici, ma soprattutto legato a questioni di prezzi e reddito. In contrasto con il lavoro precedente, cioè *Altre Americhe*, le fotografie presenti nel progetto *Sahel. L'homme en détresse* ritraggono persone coinvolte in situazioni decisamente più attive e delineate: si dedicano alla cura, fuggono, si nascondono, piangono e danno sepoltura ai propri defunti. Salgado documenta i vasti campi di soccorso, in grado di ospitare fino a 120.000 persone, dove i rifugiati si raggruppano per regione o villaggio, o vengono suddivisi in base al grado delle loro malattie. Numerose patologie affliggono questi individui sfollati a causa della guerra e della fame, e altrettanto pericoloso è il freddo della notte nel deserto. Alcune delle immagini di Salgado in Sahel ritraggono in maniera diretta e profondamente sconvolgente le sofferenze di queste persone colpite dal colera, dalla lebbra e, soprattutto, dalla fame: queste rappresentazioni sono estremamente difficili da osservare in modo continuativo o da discutere. Tuttavia, in un certo senso, l'empatia nei confronti di tali individui è immediata, poiché la carestia offre poco spazio alla manifestazione della cultura e tutti hanno almeno una minima comprensione dell'esperienza della fame<sup>196</sup>. Numerose fra le persone rappresentate in queste immagini giungono ai campi allo stremo delle forze e assumono sembianze di oggetti man mano che la morte incombe (Fig. 20). Salgado, in risposta a ciò, decide di catturare gli sfuggenti gesti di resistenza o di mutuo sostegno, da contrapporre al disumano spettacolo della loro situazione; tutto ciò si presta a un'incredibile resa visiva tramite il bianco e nero. Le figure scure e fragili si perdono in uno sfondo dai toni più chiari del grigio, evocando le sabbie di una terra un tempo produttiva, mentre il granulo grossolano della pellicola tende a unificare figura e sfondo.

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 141.



Fig. 20 - S. Salgado, *Un rifugiato dall'Eritrea, portando il suo figlio morente, giunge al campo di Wad Sherifai, Sudan, 1985.*

Nella ricerca di questi contrasti estremi, che si rinnovano da un'immagine all'altra, Salgado sfrutta la tendenza intrinseca della fotografia a suggerire l'infinito, poiché l'inquadratura stabilisce un limite provvisorio mentre il contenuto rimanda ad altre strutture al di fuori, che sfuggono alla comprensione dell'esistenza fisica<sup>197</sup>. Questa scelta permette di suggerire l'enormità della tragedia. Trasformazioni innaturali vengono impresse sulla pellicola fotografica: gli anziani assumono in modo contorto la tensione della giovinezza, i giovani invecchiano prematuramente, uomini e donne si trasformano in entità asessuate e indistinguibili. I corpi assumono l'aspetto della pietra e del legno; un'illusione potenziata dalla tendenza unificatrice della fotografia, che solidifica simultaneamente le ombre e smaterializza i solidi. Tuttavia, in contrasto con queste forze di realtà e rappresentazione che dovrebbero relegare queste persone a oggetti inanimati, Salgado mette in risalto la loro resistenza attiva<sup>198</sup>.

Le fotografie di Salgado presentano in modo inequivocabile la situazione, mostrando abbondanti raffigurazioni di morte e privazioni; parallelamente, queste immagini svelano aspetti che vanno oltre le icone standardizzate della carestia. Gli abitanti del Sahel non sono meramente inermi; malgrado il loro bisogno di assistenza, emergono come individui coinvolti nell'aiutarsi reciprocamente attraverso la fornitura di soccorso. Inoltre, i rituali

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 142.

<sup>198</sup> *Ibidem.*

osservati in onore dei defunti dimostrano che la vita non ha perso il suo valore e che la gravità delle circostanze non ha limitato le usanze culturali<sup>199</sup>. Se si confronta questo lavoro con le fotografie dai colori vivaci e illuminate dai flash dei fotogiornalisti di giornali e riviste, ciascuno dei quali è alla ricerca di uno stile individuale e commercialmente accattivante, allora la differenza risulta chiara ed evidente<sup>200</sup>. Salgado rifiuta di utilizzare la fotografia a colori sostenendo che è troppo reale: non permette di avere neanche un grado di immaginazione, ed evita l'uso del flash in quanto troppo duro<sup>201</sup>. Il suo approccio si basa esclusivamente sulla fotografia in bianco e nero, attraverso il quale riesce a ottenere sofisticati contrasti e trame tramite l'ampio impiego di tonalità scure e ombre. Dipendendo dalla luce naturale e spesso scattando in controluce, Salgado è in grado di conseguire una luminosità che può risultare sorprendente<sup>202</sup>.

Un ulteriore elemento delle fotografie di Salgado che risuona con l'appellativo di realismo magico è la presenza di temi apparentemente religiosi. Effettivamente l'atmosfera che emerge dall'intersezione tra forma e contenuto nelle immagini del Sahel di Salgado porta alcuni a considerarle parte della lunga tradizione cristiana dell'iconografia della sofferenza: fotografie di uomini con le braccia in posizione simile a una croce; individui con sudari intorno alla testa; bambini tenuti e trasportati dai loro genitori; essi sono elementi che concorrono a creare un'impressione innegabile di sacralità (Fig. 21)<sup>203</sup>.

---

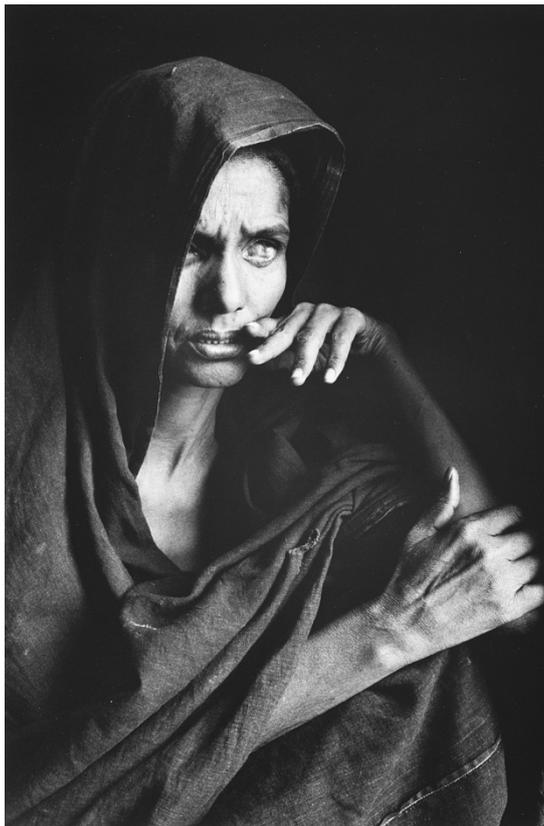
<sup>199</sup> D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famin*, cit, p. 74.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> M. L. Wald, *The Eye of the Photojournalist*, in "New York Times Magazine", 9 giugno 1991, pag. 72. Citato in D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famin*, cit, p. 75.

<sup>202</sup> D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famin*, cit, p. 75.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 76.



*Fig. 21 - S. Salgado, Rifugiata tuareg  
accecata dalle tempeste di sabbia e dalle  
infezioni agli occhi, Mali, 1985.*

Se le fotografie vengono prese come serie, e Salgado insiste affinché il suo lavoro sia considerato come tale piuttosto che una semplice collezione di immagini individuali, la prevalente femminilizzazione e infantilizzazione della carestia, presenti in molti dei lavori dei suoi colleghi, non hanno spazio nell'opera del fotografo brasiliano. Tuttavia alcune immagini singole di madri con bambini richiamano le raffigurazioni della pietà, quelle rappresentazioni della Vergine Maria che tiene il corpo di Cristo, che spesso portano gli osservatori a considerare la carestia come un evento "biblico". Eppure Salgado rifiuta l'idea che lui o il suo lavoro siano di natura religiosa, sottolineando invece che ciò che lo interessa «è il lato spirituale dell'essere umano»<sup>204</sup>; Salgado distingue la religione dalla spiritualità<sup>205</sup>. Collocando il Sahel all'interno di una tradizione che conosciamo, quella del sacro, Salgado non ci permette di invocare distanza o stranezza come motivo per non comprendere. Di conseguenza, le fotografie di Salgado sono più di

---

<sup>204</sup> S. Salgado intervistato da J. Bloom, citato in D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famine*, cit, p. 76.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

un freddo archiviare di disastri: utilizzando immagini che richiamano altre già da tempo familiari alla cultura occidentale, ci costringe a considerare seriamente ciò che lo spettatore vede<sup>206</sup>.

Come osserva David Levi Strauss, le immagini di Salgado, a differenza di molte altre, non si limitano alla pietà o alla compassione, ma hanno un punto di partenza nella compassione stessa e da lì conducono a ulteriori «riconoscimenti»<sup>207</sup>. Uno dei primi riconoscimenti è che la fame non cancella la dignità umana: un giovane, indifeso e affranto, resta saldo sulle sue gambe, servendosi di un bastone, con la sua ombra che si mescola a quella di un albero (Fig. 22); una madre in un campo profughi etiope, la cui testa rasata porta i segni del dolore, accarezza il suo bambino con occhi chiari e in attesa, denotando un coraggio indomabile<sup>208</sup>. Strauss sottolinea che Salgado non ha ritratto vittime passive e che la pietà da sola non è sufficiente. Questa enfasi sulla dignità e la costruzione di tale dignità al posto della mera pietà sembrano costituire il leitmotiv del lavoro di Salgado<sup>209</sup>. Secondo il fotografo la qualità più umana di tutte è la speranza. È vero che egli fotografa individui che possiedono meno beni materiali rispetto ad altri, ma la miseria, secondo lui, rappresenta una dimensione umana e spirituale, non riducibile alla semplice mancanza di beni materiali<sup>210</sup>.

Salgado non vuole solo rappresentare i suoi soggetti; la sua intenzione è quella di presentarli, nel senso di introdurli nel nostro spazio e nel nostro tempo, in qualità di spettatori. Il livello della sua abilità artistica si valuta in base a come queste immagini e i soggetti in esse ritratti continuano a richiamare la nostra attenzione ripetutamente, nell'evoluzione in corso del nostro tempo attuale<sup>211</sup>.

---

<sup>206</sup> D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famin*, cit, p. 78.

<sup>207</sup> D. L. Strauss, *Epiphany of the Other: Sebastião Salgado*, in "Artforum", vol. 29, n. 6, febbraio 1991, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.artforum.com/print/199102/epiphany-of-the-other-sebastiao-salgado-33910], (ultimo accesso: 18.08.2023).

<sup>208</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 55.

<sup>209</sup> D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famin*, cit, p. 77.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> T. Blunk, *Sebastião Salgado: The Modernist Deconstruction of Cynicism*, cit, p. 14.

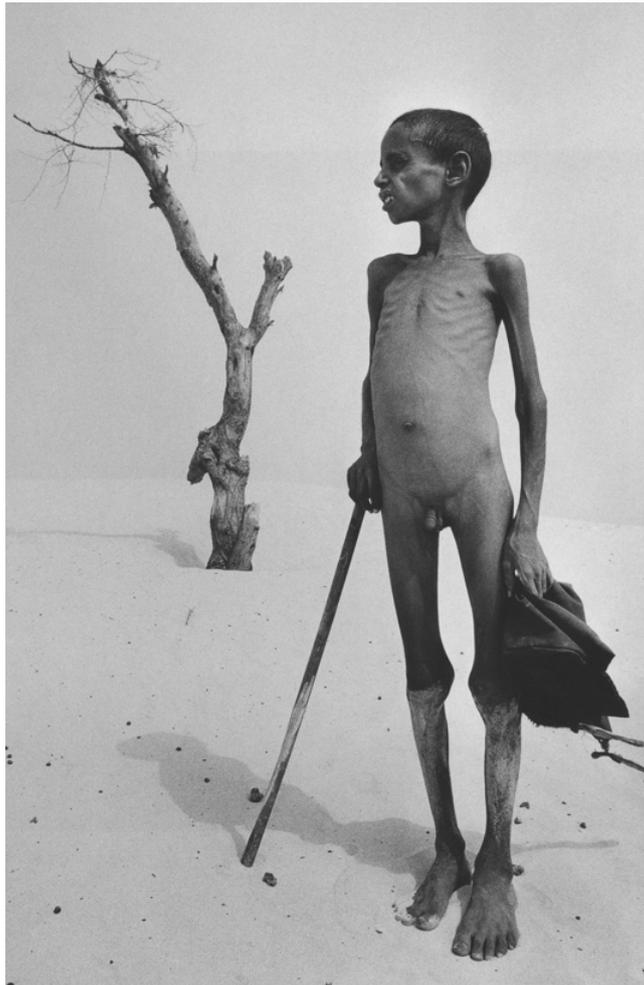


Fig. 22 - S. Salgado, *Sahel*, 1984.

Secondo il fotografo brasiliano la bellezza non è solamente un risultato della macchina fotografica o del fotografo, poiché risiede un elemento intrinsecamente estetico nelle persone stesse. Questa qualità estetica, così come evidenziata anche in *Altre Americhe*, è correlata alla povertà che, allontanando i suoi afflitti dalla cultura consumistica, li colloca al di là della portata della volgarità commerciale<sup>212</sup>. Salgado ricorda come:

A volte, noi dell'emisfero meridionale ci chiediamo perché voi del Nord pensiate di avere il monopolio della bellezza, della dignità, della ricchezza. L'Etiopia è un paese in crisi, dove la popolazione sta soffrendo così profondamente, eppure gli etiopi sono probabilmente tra le persone più belle e nobili al mondo. Non ha davvero senso andare là per negare questa realtà<sup>213</sup>.

---

<sup>212</sup> J. Stallabass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit. p. 143-44.

<sup>213</sup> S. Salgado in A. Hopkinson, *Sebastião Salgado*, in "Martin Matrix Evans", *Contemporary Photographers*, New York, 1995, p. 992.

Se esiste un tema che unisce *Altre Americhe* e il progetto sul Sahel, è la pervasiva presenza della morte. Nel primo libro, si assiste a un gioco di ombre, di cancellazioni e, quando non ci vengono mostrati cadaveri effettivi, al sonno inteso come premonizione della morte stessa (Fig. 23). In questo modo, si sottintende il passaggio di un intero popolo e forse persino di un modo di vita completo. Tuttavia, vi è un tema che si contrappone a tutto ciò, ovvero quello della persistenza delle forme di vita che resistono, come spettri permanenti, ed emergono nella stabilità intrinseca delle fotografie stesse; persistenza e transitorietà che alludono alla memoria, a una consapevolezza della storia e dei processi globali che rimangono fissi nella mente<sup>214</sup>. In *Sahel, el fine del camino* la medesima dialettica è in atto ma è portata a un'acuità dolorosa: ciascuna immagine rappresenta un frammento, un campione di sofferenza, sospeso come su un vetrino microscopico, costituendo sia una porzione di materia sia una metonimia di uno stato più vasto e continuo. È proprio l'eccezionale intensità della sofferenza a garantire la persistenza della memoria dell'accaduto<sup>215</sup>. Le fotografie di Salgado sono sì un documento storico, ma sono storia del presente e del futuro.



Fig. 23 - S. Salgado, *Vale do Amanhecer*, Brasile, 1980.

---

<sup>214</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 144.

<sup>215</sup> Ivi, p. 145

Nell'analizzare una delle esposizioni di Salgado, nello specifico *An Uncertain Grace* (2004), che contiene immagini di vari reportage del fotografo, per il "New York Times", Michael Brenson annota che le fotografie di Salgado, analogamente alle figure in esse raffigurate, emanano un senso di "energia latente", di passione troppo ardente per essere contenuta da qualsiasi corpo, lavoro, relazione o sistema politico. Queste immagini «appaiono immediate e tangibili. I loro contrasti sono incisivi, la luce è vigorosa. Esse sono controllate: la forma sottintende il contenuto, canalizzando l'energia, dignificando la morte, avvicinando i bambini quasi alla lente dell'obiettivo, trasfigurando gli uomini e le donne delle tribù africane in regnanti e regine biblici»<sup>216</sup>.

Il modo in cui Sebastião Salgado comprende il proprio metodo fotografico - un concetto che egli esprime nonostante le sue proteste di non poterne offrire una spiegazione e di operare in modo "molto istintivo" - differisce in maniera peculiare e addirittura viene considerato in deliberato contrasto rispetto a quello, per esempio, di Cartier-Bresson. Invece del rapido scatto dell'otturatore che dà origine a una connessione fugace tra un fotografo sconosciuto e il suo soggetto, il momento decisivo di Salgado, il punto in cui un'immagine viene impressa sulla pellicola, si materializza soltanto dopo che fotografo e soggetto hanno sviluppato una mutua relazione; mentre, per esempio, le fotografie di Cartier-Bresson possono essere analogicamente paragonate a una «tangente in equilibrio sulla cima di un cerchio»<sup>217</sup>, Salgado percepisce la necessità di entrare nel cerchio, quasi in nel senso, di diventare coloro che sta fotografando o quantomeno di sforzarsi di comprendere l'esistenza di chi ritrae<sup>218</sup>.

Galeano, autore dei testi all'interno del volume *An Uncertain Grace*, riguardo la fotografia di Salgado scrive:

Salgado fotografa persone. I fotografi occasionali fotografano fantasmi... I fotografi della società dei consumi si avvicinano ma non entrano. In visite affrettate a scenari di disperazione o violenza, scendono dall'aereo o dall'elicottero, premendo il pulsante dell'otturatore, scattano il flash: scattano e scappano. Hanno guardato senza vedere e le loro immagini non dicono nulla. Le loro fotografie codarde, insozzate dall'orrore o dal sangue, possono strappare qualche lacrima di coccodrillo, qualche moneta, qualche parola pia da parte dei privilegiati della terra, ma nulla di tutto ciò cambia l'ordine dell'universo. Alla vista degli sventurati dalla pelle scura, abbandonati da Dio e minacciati dai cani, chiunque non sia nessuno si congratula confidenzialmente con sé stesso: la vita

---

<sup>216</sup> D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famin*, cit, p. 80.

<sup>217</sup> Ivi, p. 81.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

non è andata poi così male per me, in confronto. L'inferno serve a confermare le virtù del paradiso<sup>219</sup>.



Fig. 24 - S. Salgado, *Mali*, 1985.

Osservando un'immagine scattata nel Mali nel 1985 (Fig. 24) si vede immediatamente la gravità del disastro in corso. La terra è completamente secca, così priva di vita che le zolle sembrano essersi trasformate in pietra che riflette l'accecante luce del sole. In un momento come quello che Salgado racconta, i fedeli continuano a rispettare il momento della preghiera, si inginocchiano di fronte a quella che un tempo era la terra che per secoli li aveva cresciuti e nutriti<sup>220</sup>. Anche qui, in mezzo a tanto dolore, la dignità non viene a mancare. In questa fotografia sembra come se le popolazioni del Mali stiano rivolgendo la loro preghiera verso ciò che avevano di più caro, la terra. È in questo tipo di fotografie in cui Berger dice di vedere i luoghi dove la Borsa, New York e Londra, stabilisce i prezzi

---

<sup>219</sup> E. Galeano, *Salgado*, *17 Times*, cit, p. 11. (trad. mia)

<sup>220</sup> Informazioni tratte dal film *The Spectre of Hope*, diretto da Paul Carlin (2001). B/N e a colori, 52 min.

delle materie prime; in queste immagini Salgado dipinge «la grande torta delle risorse del nostro pianeta»<sup>221</sup>. Delle risorse che non sono evidentemente appannaggio di tutti.

Le due immagini che precedono (Figg. 25-26) sono tra le più crude che si possono trovare nel volume *Sahel, the End of the Road*. Salgado si trova in Etiopia, in un campo profughi dove, come spesso accade, i beni di prima necessità sono assenti o estremamente razionati. La scena immortalata è estremamente toccante, i corpi senza vita di quelli che potrebbero essere padre e figlio vengono lavati con attenzione e cura. Nelle note conclusive del volume sopra citato Salgado scrive di queste immagini:



Fig. 25, 26 - S. Salgado, *Etiopia*, 1984.

Korem camp, Etiopia. Nonostante il considerevole numero di morti, i rifugiati mantengono la loro dignità e il loro rispetto per i riti funebri. Recuperano il gesto

---

<sup>221</sup> *Ibidem.* (trad. mia)

millenario, le tradizioni della loro religione, per integrare la morte nella loro vita quotidiana e in qualche modo attenuare la catastrofe senza precedenti che li ha colpiti<sup>222</sup>.

Si pensi all'importanza che può avere l'acqua in un contesto come questo, in cui la sete è una presenza costante, ma la dignità al corpo di chi non è riuscito a farcela merita comunque, anche in queste circostanze, il trattamento che la cultura del suo popolo richiede. Nessuno dei soggetti delle fotografie si è arreso alla brutalità degli eventi che lo hanno colpito, la dignità del proprio essere e della propria cultura rimangono intatte.

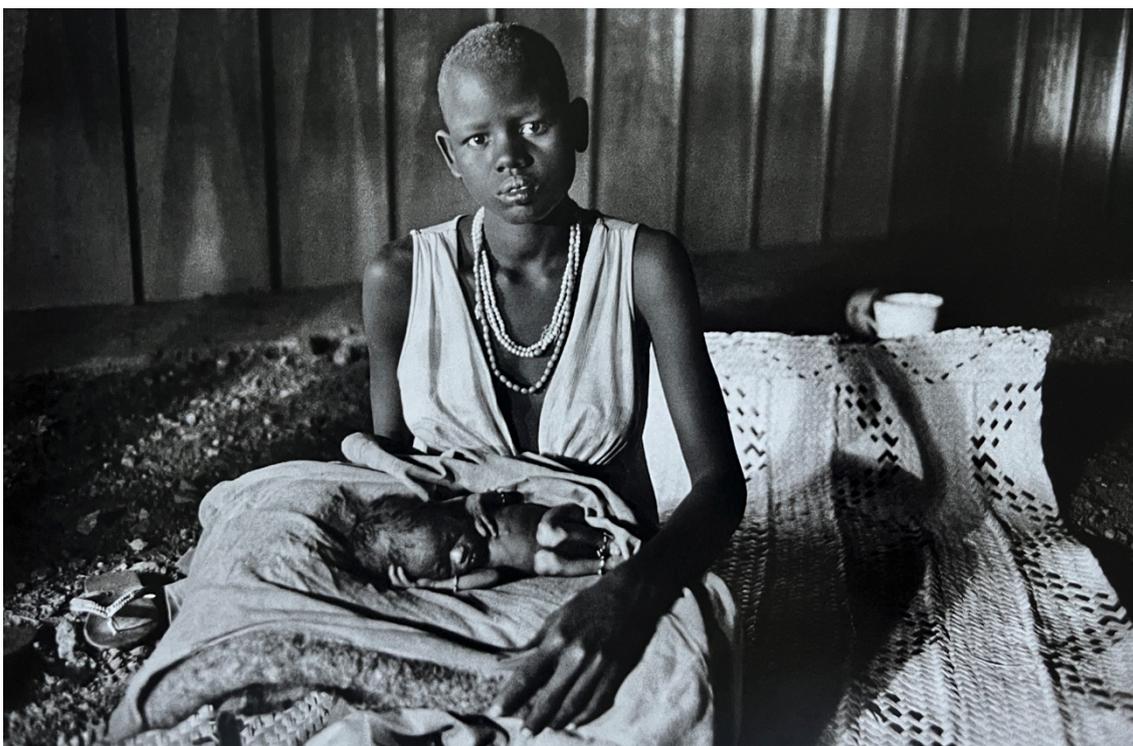


Fig. 27 - S. Salgado, *Kakuma, northern Kenya*, 1993.

Scattata in un contesto e in un periodo diverso dalle foto precedenti la figura 27 aiuta a comprendere la peculiarità degli scatti di Salgado. Il libro aggiuntivo contenuto in *Exodus* riguardo questa foto recita:

Questa giovane madre, appena arrivata al campo di Kakuma nel nord del Kenya, aveva dato alla luce il suo bambino due giorni prima durante il suo viaggio attraverso il Sudan meridionale. Ha camminato per diversi giorni e poi ha dovuto aspettare tutta la notte prima di essere ammessa nel campo<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> S. Salgado, *Sahel, the End of the Road*, University of California Press, Berkeley, 2004, p. 131. (trad. mia)

<sup>223</sup> S. Salgado, *Exodus*, Taschen, Colonia, 2011, libretto aggiuntivo, p. 11. (trad. mia)

Osservando la fotografia, si nota questa giovanissima madre che ha chiaramente lo sguardo di una superstite, ma osservando meglio, guardando i dettagli, c'è un elemento che riempie questa immagine di significato: i gioielli. Questa donna, nelle condizioni precarie in cui si trovava, ha comunque indossato degli accessori che anche nella nostra società sottolineano un'individualità; osservando ancora più da vicino, si può vedere come anche il figlio nato due giorni prima porti delle cavigliere e dei bracciali. Sono anche questi i dettagli che sottolineano ciò che Berger indica con la frase: «sì, io esisto»<sup>224</sup> che il filosofo accosta a molte delle immagini di Salgado.

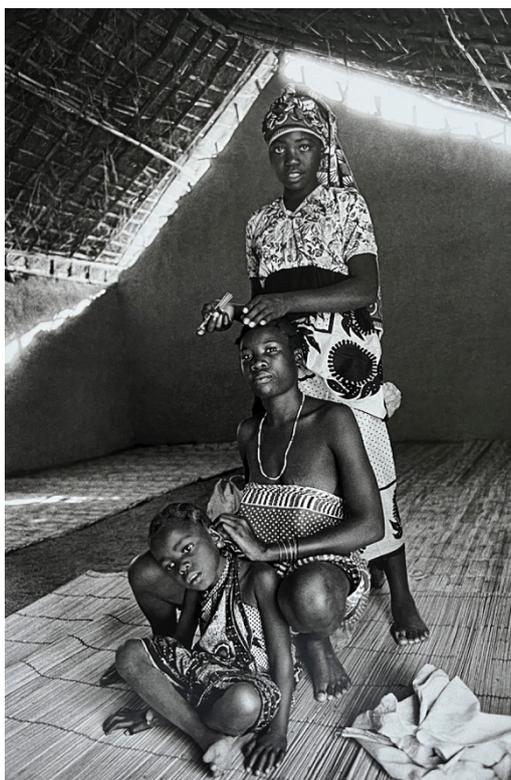


Fig. 28 - S. Salgado, *Mbamba Bay*, Tanzania, 1994.

Della figura 28 la didascalia all'interno del fascicolo aggiuntivo di *Exodus* è più che sufficiente per confermare quanto detto sull'immagine precedente. Salgado racconta:

Nel campo di transito di Mbamba Bay in Tanzania, ragazze rifugiate si preparano per il loro ritorno a casa in Mozambico. Vogliono presentarsi al meglio quando incontreranno i membri della famiglia da cui sono state separate per lungo tempo<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> Informazioni tratte dal film *The Spectre of Hope*, diretto da Paul Carlin (2001). B/N e a colori, 52 min. (trad. mia)

<sup>225</sup> S. Salgado, *Exodus*, cit, libretto aggiuntivo, p. 16. (trad. mia)

Queste persone, rifugiati in un campo di transito, stanno compiendo uno dei gesti più naturali e spontanei che gli esseri umani compiono quotidianamente: abbellirsi in vista di un incontro.



Fig. 29 - S. Salgado, *Sudan*, 1984.

Nella figura 29 ancora una volta Salgado riesce ad immortalare un momento di estrema tenerezza: nel campo profughi di Teculabab, la situazione è drammatica, i rifugiati si trovano condizioni estremamente gravi, sono ammassati l'un l'altro, eppure il fotografo ci mostra due uomini, due amici, gravemente malnutriti, le braccia ormai ridotte all'osso, ma queste due figure si parlano, come se si dessero vicendevolmente la forza di restare in vita e, forse, sembrano ancora in grado di sorridere. È una fotografia di estrema umanità dove Salgado attraverso l'amicizia, un legame estremamente comune, comprensibile da chiunque nel mondo, cerca, e riesce perfettamente, a creare quel collegamento tra chi guarda questa fotografia, nel suo benessere, e chi è ritratto il quale, nonostante il dolore del momento, trova spazio per l'amico.

### 3.3 *La mano dell'uomo. Workers (1986-1991)*

Il terzo paragrafo di questo capitolo ha in esame il più grande e impegnativo lavoro del fotoreporter brasiliano; l'enciclopedia dei lavori dell'uomo. Il documentario del regista Wim Wenders accennato nel primo capitolo, e che ha aiutato nella comprensione della biografia dell'incredibile storia di Salgado, apre presentando le immagini della Serra Pelada: sono immagini molto forti che sintetizzano una complessità ricca di metafore. L'intera umanità che lotta in una cavità nel terreno. Una visione di stampo biblico, un caos organizzato e paradossale, al tempo stesso terrificante e sublime, in cui chi inizia a maneggiare l'oro, non si riprende più<sup>226</sup>. Mentre da lontano i lavoratori assomigliano agli elementi viventi di una vasta colonia di insetti uniformi nel colore e stretti insieme, da vicino, sebbene imbrattati di fango dalla testa ai piedi, rivelano il loro aspetto umano e gli estremi fisici a cui si spingono. Queste immagini sono diventate piuttosto famose e sono state ampiamente pubblicate, sebbene forse più in cataloghi di mostre e libri sulla fotografia che nei media di massa. Sono chiaramente un potente metonimo della lotta per l'oro in cui tutti sono in qualche modo obbligati a impegnarsi; sono anche un'immagine della storia latinoamericana della ricerca esigente e violenta dell'oro a cui sono state sacrificate tante vite nel corso dei secoli. Ma vedere le immagini solo in questo modo, al di fuori del loro contesto immediato come documentario, significa prendere la prospettiva da lontano e dimenticare il destino degli individui presenti nelle fotografie, delle loro vite in quella miniera in quel momento e, in effetti, di coloro che ancora oggi vi lavorano<sup>227</sup>. Così astratto è il panorama della Serra Pelada rispetto a qualsiasi cosa nell'esperienza occidentale, che non lo si può collocare nella storia: si è stupiti che qualcosa del genere può accadere nel mondo contemporaneo. È un dato di fatto che le fotografie di Salgado non si inseriscano facilmente in una cultura dominata dalla dottrina neoliberale. Secondo le varie e influenti narrazioni della fine della storia, l'umanità ha raggiunto un *terminus* hegeliano in cui, a parte piccole modifiche o miglioramenti locali, non ci si può aspettare nulla di meglio. Il nostro è davvero il migliore dei mondi possibili? Quello in cui tutte le

---

<sup>226</sup> M. Pellegrini, *Una riflessione a partire dal film "Il sale della terra". Sebastião Salgado fotografo tra natura e cultura, linguaggio e cambiamento sociale*, in "Filosofi(e)Semiotiche", vol. 2, n. 1, 2015, p. 4.

<sup>227</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 132.

grandi questioni sono state risolte<sup>228</sup>. Parte del potere del lavoro di Salgado sta infatti nel mostrare scene contemporanee che dovrebbero essere state bandite da tempo nello stato neoliberale. Lo fa presentando scene di lavoro pre-industriale in un mondo post-industriale, in un'epoca priva di una storia definita, insieme a scene di sfruttamento e oppressione<sup>229</sup>.



Fig. 30 - S. Salgado, *Miniera di carbone a Dhanbad, India, 1989*.

Cosa si può dire dei risultati ottenuti in *Workers*? Il volume suscita un'immediata e profonda impressione mentre le sue pagine vengono sfogliate, offrendo suggestive visioni monocromatiche di una vasta varietà di modalità di vita. Si crea un'impressione vertiginosa del globo in rotazione, rappresentante dell'ordine economico, abbracciando minatori di carbone in India e raccoglitori di tè in Ruanda, macelli negli Stati Uniti e campi di zucchero a Cuba. Qui Salgado espone questioni specifiche legate alle condizioni di lavoro non sicure tra macchinari improvvisati; parla delle strutture per i lavoratori, dell'organizzazione sindacale e delle condizioni umane di lavoro nelle fabbriche sovietiche. In confronto alla pratica precedente di Salgado, in *Workers* si può notare una

---

<sup>228</sup> F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992, p. XII. Citato in J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 132.

<sup>229</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 132-33.

maggior evoluzione delle sequenze di immagini, ognuna delle quali costituisce mini storie nello stile delle riviste illustrate. L'accento è posto sull'importante collegamento tra le immagini individuali e sulla partecipazione volontaria e manifesta dei soggetti, rinforzando ulteriormente l'associazione con W. Eugene Smith (Fig. 31)<sup>230</sup>. Mentre le sequenze di "Life" solitamente si concentravano su storie provenienti da singoli luoghi, Salgado fonde materiale da diversi paesi per confrontarli, evidenziando l'operatività dell'economia unitaria su scala globale. Ancora una volta, il limite provvisorio dell'inquadratura viene sfruttato per suggerire il funzionamento di un sistema che non può essere catturato in una singola immagine. Nella Serra Pelada, i lavoratori sembrano funzionare come componenti di un complesso meccanismo di movimentazione del carico; l'individualità è evidente, ma subordinata allo scopo della macchina economica, diventando una metafora del brutale funzionamento dell'economia mondiale. Allo stesso modo, in questo volume, ogni immagine ha una marcata e spesso sorprendente individualità, ma acquista significato solo all'interno del contesto globale, all'interno di una sequenza di molteplici sequenze<sup>231</sup>. *Workers* rappresenta un testo, come lo definisce Stallabrass, di «natura realista»<sup>232</sup> nel senso che dispone il suo materiale visivo in modo da conferire una forma che può essere compresa solamente attraverso lo studio, ad esempio, dell'economia. Tuttavia esso non si limita unicamente a presentare informazioni, ma attribuisce a queste informazioni una forma immediata. Nell'ambito dell'arte realista, spiega Stallabrass, anche se la superficie della vita è sufficientemente trasparente da permettere all'essenza sottostante di emergere (aspetto che non si verifica nell'esperienza immediata della vita reale), questa si manifesta comunque come immediatezza, ovvero così come la vita appare effettivamente<sup>233</sup>. La peculiarità della registrazione fotografica, astratta e unificata fino a un certo punto attraverso l'utilizzo del bianco e nero, è inserita in una struttura in cui può assumere un significato.

---

<sup>230</sup> Ivi, p. 46.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> Ivi, p. 47.

In linea con l'orientamento verso la Fine Art che caratterizza l'opera di Salgado, tuttavia, il libro è presentato come una forma di archeologia dedicata a una specie che sta gradualmente svanendo ossia i lavoratori manuali. Una pagina tra le parti iniziali del volume porta solamente queste parole: «Questo libro è un omaggio ai lavoratori, un addio a un mondo di lavoro manuale che va lentamente scomparendo e un tributo agli uomini e alle donne che ancora oggi lavorano come hanno fatto per secoli»<sup>234</sup>. La fotografia Fine Art rivendica come suo ciò che si trova sull'orlo della morte, e la fotografia, in particolare, manifesta una forte inclinazione a trasformare le sue immagini in memento mori<sup>235</sup>. Nell'insistente rappresentazione operata da Salgado dei confini degli spazi di lavoro, identificati attraverso porte o finestre e le scene oltre di esse, l'attività lavorativa si manifesta quale forma di confinamento o condizione di detenzione; i lavoratori in queste fotografie spesso presentano un'aura malinconica tipica dei detenuti, mentre i loro indumenti da lavoro appaiono come uniformi<sup>236</sup>. Questa circostanza non è solamente attribuibile alla consapevolezza del trascorrere delle loro vite; in confronto all'atteggiamento eroico e sicuro dei lavoratori sovietici raffigurati nelle fotografie di Arkady Shaiket (1898-1959) o Boris Ignatovich (1899-1976), rispetto ai quali il lavoro



Fig. 31 – W. Eugene Smith, *Steelworker*, Pittsburgh, 1955-57.

di Salgado è stilisticamente simile in alcuni aspetti, sembra che questi lavoratori dell'era postmoderna, ora tragicamente eroici, siano altresì consapevoli della loro stessa

---

<sup>234</sup> S. Salgado, *La mano dell'uomo. Workers*, Contrasto, 1996, frontespizio.

<sup>235</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 147.

<sup>236</sup> Ivi, p. 148.

scomparsa come categoria umana<sup>237</sup>. In generale i lavoratori di Salgado lottano, non contro datori di lavoro o supervisori e non per guadagni specifici, bensì contro forze tanto eterne quanto inesorabili come quelle della natura e, non da meno, per preservare la propria umanità; eppure, continuano in maniera apparentemente tragica e futile a battersi fino al loro stesso estinguersi<sup>238</sup>. La connessione con la fotografia modernista, inoltre, è indicata attraverso lo stile e il contenuto delle immagini in *Workers* (Figg. 32-34), che spesso evocano il lavoro di Margaret Bourke-White (Figg. 33-35). In queste immagini ritroviamo gli stessi lavoratori mascherati e fragili figure affiancate a macchinari giganteschi; emergono rappresentazioni di un'industria moderna ed eroica, talvolta angolari e bagnate dalla luce pulita della razionalità, altre volte tenere o avvolte nel fumo, simbolo di forze misteriose, il tutto reinterpretato da Salgado in un periodo di declino<sup>239</sup>.



Fig. 32 - S. Salgado, *Demolizione navale*, Bangladesh, 1989.

---

<sup>237</sup> Ivi, p. 149

<sup>238</sup> *Ibidem.*

<sup>239</sup> *Ibidem.*



Fig. 33 - M. Bourke-White, *Saldatrici al lavoro in un'acciaieria, a sostituire gli uomini chiamati al servizio durante la Seconda Guerra Mondiale, Indiana, 1942.*

Questo è forse ancor più esplicito nelle immagini delle navi: erano il più archetipico dei motivi modernisti, elogiate per la pura bellezza della loro tecnologia funzionale. Le immagini di Salgado dei cantieri navali di Gdansk ritraggono scene lontane dalla luce solare obbligatoria e dalle linee nette dell'era passata (Fig. 34). Qui tutto è sporco, umido e nebbioso. L'atmosfera dissolve la geometria delle navi, e c'è molta concentrazione su grovigli di cavi ad alta tensione che, afferma Salgado, mentre si estendono sul ponte, assomigliano ai capelli di un demone scompigliato. I volti dei lavoratori delle navi sono generalmente nascosti dietro occhiali o altri schermi, che li fanno sembrare più insetti che umani<sup>240</sup>. Di questi momenti Salgado racconta:

La nave è attaccata da ogni lato. Le torce tagliano attraverso la sua pelle di acciaio, martelli giganti smembrano la sua struttura di ferro e legno. Tutto, da quel gigantesco animale disteso sulla spiaggia, ha il suo scopo. Il ferro e l'acciaio verranno fusi e assumeranno nuovi ruoli come utensili. L'intera nave sarà trasformata in ciò che un tempo trasportava: macchine, coltelli e forchette, zappe, pale, viti, cose, pezzi... Le enormi eliche di bronzo... forniranno oggetti eleganti come braccialetti, orecchini, collane e anelli, che un giorno adoreranno i corpi delle donne lavoratrici, così come pentole da cui gli uomini verseranno il tè<sup>241</sup>.

---

<sup>240</sup> *Ibidem.*

<sup>241</sup> S. Salgado, *Workers*, libro testo aggiuntivo, p. 12.



*Fig. 34 - S. Salgado, Shipyards, Gdansk, Polonia, 1990.*



*Fig. 35 - M. Bourke-White, Steel Worker, Magnitogorsk, 1935.*

In tutte le foto precedentemente analizzate emerge il già noto filone religioso che permea l'intera opera di Salgado e che certamente non diminuisce in *Workers*. Ci sono vari esempi di fotografie dove è molto chiaro questo aspetto: dei pescatori che fissano lo sguardo in lontananza come se fossero testimoni di una visione (Fig. 4), richiami alla crocifissione e figure di Madonne, un minatore quasi fosse un'apparizione, un santo che irradia luce nel buio, con la sua punta da trapano che sembra assumere la forma di uno scettro, saldatori che sembrano avanzare verso una porta intensamente illuminata, come se fossero accecati dalla presenza di qualche divinità e un demolitore di navi che sorregge sulla spalla il peso inerte di un'aureola metallica<sup>242</sup>.

Sebbene possa apparire in contrasto con l'attenzione ai dettagli e alle statistiche economiche, il suo incontro con situazioni altamente specifiche rivela il punto cardine: Salgado rivolge un appello a una base universale, mettendo in evidenza il particolare. Questo avviene poiché la base politica predominante per un accordo sui diritti universali, e in particolare quelli relativi alle risorse, ha subito una caduta di popolarità, lasciando come unica opzione l'appello ai sentimenti umani. Tuttavia vi è un rischio in questo tipo di appello: la commercializzazione delle immagini del Terzo Mondo nei media del Primo Mondo tende generalmente a mantenere una rigorosa separazione tra le due realtà, in modo che l'introduzione dell'una nell'altra produca un effetto pittoresco e commercializzabile. Questo potrebbe suscitare nello spettatore più agiato una simultanea sensazione di brivido e conforto, simile all'ascolto della pioggia che batte sulle finestre: quello che viene escluso da tale schema è qualsiasi richiamo all'ampia interdipendenza che lega i due mondi. Alla luce di ciò, gli elementi "retro" presenti nell'approccio di Salgado potrebbero essere considerati autolesionistici, eppure potrebbero anche costituire un dispositivo estetico necessario che gli permette di introdurre una prospettiva dissidente nel mercato, collegandola a una bellezza di tradizione. Almeno a questo livello, la strategia si è dimostrata molto efficace, poiché a partire dal 1982 Salgado ha regolarmente ricevuto premi e finanziamenti per il suo lavoro, diventando nel corso degli anni uno dei fotografi documentaristi più riconosciuti. Questo risultato non è semplicemente frutto di nostalgia o conservatorismo, ma è una questione di voler evocare un'epoca in cui la

---

<sup>242</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 151.

fotografia rivestiva un ruolo egemonico e di ristabilire il suo potere sugli oggetti che ritrae, ma anche per gli oggetti stessi<sup>243</sup>.

Dopo aver nascosto in gran parte volti e sguardi nelle immagini di *Altre Americhe*, in *Workers* Salgado ha adottato un approccio di rivelazione ampia e diretta: le persone ritratte fissano la macchina fotografica, il fotografo e l'osservatore. Questi sguardi, privi di significato se estratti dal loro contesto tra le altre immagini, si distaccano dal mondo dei cliché e della rappresentazione pittoresca, assumendo un significato come segno di comunicazione e interdipendenza. Nel caso gli sguardi dei lavoratori sembrassero accusatori o risentiti, gli spettatori potrebbero essere indotti a interrogarsi sul motivo<sup>244</sup>. All'interno della struttura del libro, il senso emerge dai frammenti di una realtà apparentemente arbitraria. Il libro sottolinea ai lettori che ogni volta che acquistano un barattolo di caffè, accendono un fiammifero o si mettono al volante di un'auto, partecipano al funzionamento di un'economia globale in cui la loro ricchezza e il loro comfort si fondano sulla povertà e sulla sofferenza di individui lontani e vicini. Attraverso queste fotografie, la classe benestante può fissare gli occhi grigi di questi lavoratori anonimi, su cui poggia la loro posizione<sup>245</sup>. Proprio come i minatori ricoperti di fango della Serra Pelada, le fotografie di Salgado sorgono dalla terra stessa e portano con sé l'essenza terrena: dalle sabbie del Sahel alle vette delle Ande in Ecuador e Bolivia, le sue immagini sono intrise di terra e di persone che abitano in stretta connessione con essa; ci sono individui che comprendono quanto sia arduo guadagnarsi da vivere attraverso il proprio sforzo<sup>246</sup>. Se nei ritratti di Smith si può notare che i soggetti pare siano privi di legami, nelle fotografie di Salgado sono invece costantemente connessi e interconnessi. Nell'odierna "famiglia dell'uomo", la maggior parte dei suoi membri risiede nei paesi del Terzo Mondo, e Sebastião Salgado è il fotografo di riferimento per questa famiglia globale. Egli ci mostra come le merci del mondo sono frutto del lavoro di una sola grande famiglia sparsa in ogni angolo del pianeta. Questa grandiosa impresa, denominata da Salgado «archeologia dell'età industriale»<sup>247</sup>, costituisce un omaggio agli antichi modi di produzione e alla classe lavoratrice in via di scomparsa. Il suo impegno è incessante,

---

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 49.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 50.

spinto da una fervida ossessione di catturare le immagini dei lavoratori del mondo prima che svaniscano, travolti dalla marea della seconda rivoluzione industriale, che li cancella come sabbia al vento<sup>248</sup>. Come i più grandi documentaristi, Salgado sente la necessità di preservare l'immagine di queste persone e dei loro modi di vita unici, prima che si dissolvano nel nulla. Tuttavia, a differenza di altri meno abili, motivati solo dalla drammaticità e dalla tragedia della perdita, la profonda comprensione di Salgado delle dinamiche geopolitiche ed economiche sottostanti le situazioni che documenta conferisce alle sue immagini una direzione e un senso di urgenza. Sebbene ciascuna immagine potrebbe apparire intrisa di nostalgia, le connessioni tra le varie immagini all'interno del progetto di Salgado rivelano una storia conflittuale e spesso nascosta, che racconta dello sfruttamento di quella grande fetta di popolazione che, attraverso il suo lavoro, permette a una minoranza una vita agiata e generosa<sup>249</sup>.

La chiave del linguaggio di Salgado si manifesta attraverso la natura dialogica delle sue fotografie. La mediazione di questo dialogo si esprime attraverso un intreccio di sguardi, una composizione geometrica, l'uso sapiente del chiaro-scuro e la dinamica del movimento. Questo avviene sia mediante l'utilizzo di composizioni che possono avere un significato simbolico, sia attraverso richiami precisi a riferimenti reali. La memoria è richiamata e costruita grazie alla potenza comunicativa dell'immagine, evitando di ricorrere esclusivamente alle strutture linguistiche tradizionali e agli stereotipi semantici<sup>250</sup>.



Fig. 36 - S. Salgado, *Canna da zucchero*, Cuba, 1988.

---

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> M. Pellegrini, *Una riflessione a partire dal film "Il sale della terra"...*, cit, p. 6.

### 3.4 Didascalie e reinterpretazione dell'opera

È necessario ora ritagliare un breve spazio per analizzare un tema che è comune a tutti gli autori che hanno dedicato libri e ricerche sul lavoro di Sebastião Salgado: il problema delle didascalie. Partiamo da una critica mossa a Salgado da Susan Sontag per poi elaborare l'argomento; l'autrice commenta così:

[...] è significativo, d'altronde, che tali soggetti non siano identificati nelle didascalie. Un ritratto che rifiuta di fare il nome del proprio soggetto diventa complice, sia pure inavvertitamente, di quel culto della celebrità che ha alimentato un'insaziabile fame di fotografie di genere opposto: concedere il nome soltanto a chi è famoso equivale, infatti, a ridurre tutti gli altri a esempi rappresentativi di un'etnia, di un'occupazione o di una condizione di disagio<sup>251</sup>.

Non è certo che questa operazione alimenti in sé il mercato di quelle fotografie che ricercano la sofferenza come mezzo di intrattenimento, ma non c'è dubbio che lo stesso Salgado nel corso degli anni ha modificato questa sua caratteristica di non fornire una didascalia completa nelle sue fotografie. Questo è un problema sostanziale per Sebastião Salgado e riguarda l'ambivalente questione estetica, intrinseca «all'arte per l'arte»<sup>252</sup>, nell'attuale contesto temporale. Sottesa alla maggior parte delle sue opere e delle sue esposizioni vi è la concezione sottintesa che l'opera d'arte dovrebbe sussistere in autonomia, senza ricorrere a spiegazioni testuali<sup>253</sup>. Nei suoi primi libri, le didascalie e i testi accompagnatori sono in gran parte assenti, con l'eccezione delle indicazioni relative alle date e ai luoghi delle immagini. L'insieme di significati attribuiti alle immagini visive statiche è dominato in maniera schiacciante dai vocabolari e dalla prospettiva del mondo delle classi dominanti (comprendendo anche il lessico religioso quale sottoinsieme). Questo fa sì che un'opera d'arte che “sta da sola” possa rischiare di essere implicitamente definita in funzione di tali termini. Per lo spettatore del Primo Mondo, la fotografia di Salgado che ritrae un minatore di Serra Pelada appoggiato a una tavola verticale conficcata nella terra può essere interpretata come un riferimento a un crocifisso. Immagini di bambini denutriti nel Sahel che cercano di allattarsi al seno afflosciato delle madri evocano tristemente le icone del Rinascimento raffiguranti la Madonna col

---

<sup>251</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Nottetempo, Milano 2021, p. 94.

<sup>252</sup> T. Blunk, *Sebastião Salgado: The Modernist Deconstruction of Cynicism*, cit, p. 7.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

Bambino (Fig. 37). In mancanza di contesto o narrazione, tali immagini si inseriscono nell'ideologia dominante pervasiva, così come è percepita e praticata dallo spettatore<sup>254</sup>. Come ampiamente noto, il potere narrativo delle fotografie spesso risulta debole e può essere facilmente influenzato in una direzione o nell'altra dal contesto e dal testo associato<sup>255</sup>. Pertanto, sebbene nell'opera *Altre Americhe* Salgado abbia presentato un libro di natura piuttosto convenzionale, ciò non implica che le sue fotografie fossero vincolate a quel particolare schema. Anzi, man mano che Salgado evolve come artista reinterpretata le sue stesse immagini. Nel 1990, quando diverse fotografie tratte da *Altre Americhe* furono incluse nuovamente nel catalogo dell'esposizione di Salgado intitolata *An Uncertain Grace*, avvenne una trasformazione. Nell'opera originale *Altre Americhe*, le fotografie erano accompagnate da brevi didascalie che, come visto contenevano pochissime informazioni. In effetti, Salgado si sentiva persino incline ad escludere queste

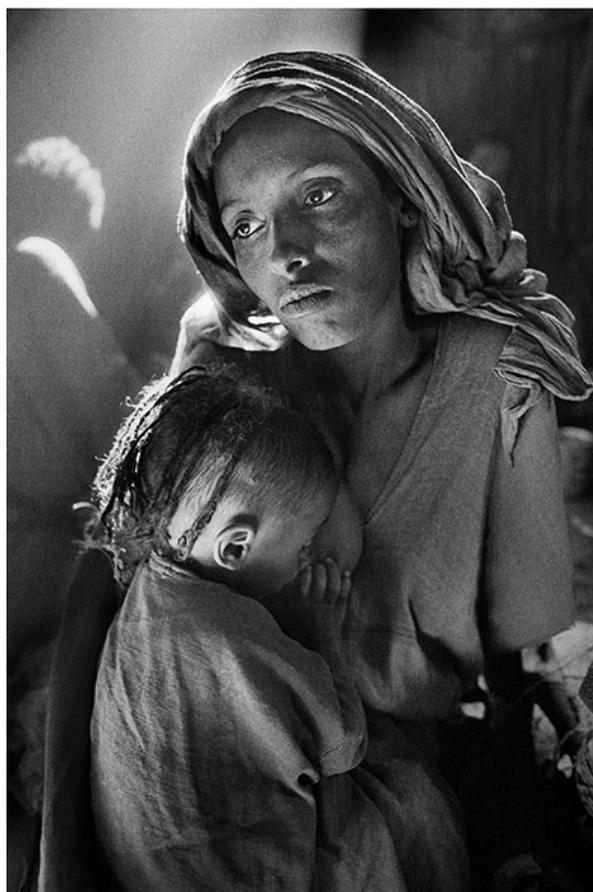


Fig. 37 - S. Salgado, *Reparto bambini nel Campo Profughi di Korm, Ethiopia, 1984.*

---

<sup>254</sup> *Ibidem.*

<sup>255</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 140.

informazioni, al fine di sottolineare l'irrelevanza sia dei confini nazionali che del trascorrere del tempo<sup>256</sup>. Queste didascalie, quasi unicamente formate da un sigillo geografico e temporale, una sorta di talismano della realtà, non intendevano trasmettere quasi nulla allo spettatore, dato che la fotografia dovrebbe appunto essere in grado di comunicare da sola. Tuttavia anche queste brevi descrizioni non sono completamente prive di significato o semplicemente di natura evidenziale; anche la semplice menzione di un luogo e, possiamo aggiungere, di una data, può consentire a un'immagine singola di rappresentare un insieme più ampio, in modo tale che una fotografia diventi il simbolo di un insieme di idee<sup>257</sup>. A tal proposito vi è un esempio: nel volume *Altre Americhe*, si presenta un'immagine tanto inquietante quanto affascinante di un bambino defunto nella sua bara, vestito perfettamente, labbra rosse e occhi vitrei aperti, con una didascalia semplice che riportava «Brasile 1983»<sup>258</sup>. Tuttavia, quando questa immagine è stata successivamente ripubblicata nel contesto di *An Uncertain Grace*, la didascalia è stata modificata: «Nell'entroterra del Nordest del Brasile, i bambini vengono sepolti con gli occhi aperti affinché possano trovare più facilmente la via per il paradiso. Crateús, Brasile, 1983.» (Fig. 38)<sup>259</sup>.



Fig. 38 - S. Salgado, *Nell'entroterra del Nordest del Brasile, i bambini vengono sepolti con gli occhi aperti affinché possano trovare più facilmente la via per il paradiso*, Crateús, Brasile, 1983

<sup>256</sup> S. Salgado, *Altre Americhe*, Contrasto, Roma, 2022, p. 12-15.

<sup>257</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 140.

<sup>258</sup> S. Salgado, *Altre Americhe*, cit, p. 37.

<sup>259</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 140.

In generale si è riscontrato un allungamento delle didascalie accompagnate da descrizioni degli aspetti delle particolari situazioni sociali rappresentate. Inoltre, i saggi di Eduardo Galeano e Fred Ritchin, entrambi altrettanto interessati alla sostanza di ciò che veniva raffigurato quanto alla sua forma, affiancavano la selezione delle fotografie. In questo catalogo, l'immagine del bambino morto ha assunto un significato diverso: da una visione surrealista finalizzata alla semplice delizia estetica, essa è diventata un emblema di ciò che, come afferma Ritchin, rappresenta i quarantamila bambini del Terzo Mondo che ogni giorno muoiono per malattie facilmente prevenibili e curabili; i suoi occhi aperti ma privi di vista non rappresentano più parte dell'aura misteriosa del continente, ma piuttosto un segno delle tradizioni specifiche delle persone che l'hanno cresciuto<sup>260</sup>. Un'altra immagine, in cui due ragazzi giocano con animali giocattolo circondati da ossa accuratamente disposte, assume un significato analogo grazie alla nuova didascalia di Salgado: «Giochi dei bambini nel Nordest del Brasile durante la grande siccità all'inizio degli anni '80. Brasile, 1983» (Fig. 39). Un altro esempio è rappresentato da un'immagine insolita in cui un cadavere giace in una fossa mentre un uomo lo oltrepassa, la quale, in *Altre Americhe*, era descritta solo come «Brasile, 1980». In *An Uncertain Grace*, invece, la didascalia afferma: «A Juazeiro do Norte esiste un servizio che affitta le bare da utilizzare per le veglie e per portare i morti al cimitero. Al momento della sepoltura, il corpo viene tolto dalla bara in modo che la bara possa essere riutilizzata più volte». Quello che inizialmente era uno spettacolo disturbante e inquietante si è trasformato in un commento specifico sulla povertà<sup>261</sup>.

---

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>261</sup> *Ibidem*.



Fig. 39 - S. Salgado, *Giochi dei bambini nel Nordest del Brasile durante la grande siccità all'inizio degli anni '80*. Brasile, 1983

Anche nel libro *La mano dell'uomo. Workers* Salgado fornisce un ampio contesto alle immagini tramite un libretto separato di didascalie dettagliate. Pare che sia stato necessario preservare lo status di queste immagini come opere d'arte, isolandole dalla contaminazione testuale. In ogni caso la volontà del fotografo di contestualizzare gli scatti è evidente. Il libretto descrive le attività ritratte nelle fotografie, insieme al loro contesto economico e storico<sup>262</sup>.

La rivisitazione degli scatti di Salgado è presente anche in un altro suo libro, tra i più recenti, dal titolo *Terra*, e nelle mostre che lo accompagnano; Salgado in questo caso specifico ha ridefinito il contesto, così come il contenuto, della sua opera. Il libro, come visto nel primo capitolo, è dedicato alla causa del movimento brasiliano di occupazione delle terre, il MST, con cui Salgado è da tempo coinvolto. *Terra* rielabora ancora una volta le immagini precedenti di Salgado sul Brasile, inclusi alcuni scatti da *Altre Americhe*, inserendoli in una narrazione definita. L'opera inizia con gli abitanti indigeni ancora appartenenti a tribù della foresta, per poi riprendere la documentazione dei

---

<sup>262</sup> Ivi, p. 146.

lavoratori della terra, inclusi braccianti agricoli e minatori, e delle situazioni di siccità e carestia. Successivamente si sposta verso la città, nuovo soggetto per Salgado, concentrandosi sui migranti e sui poveri urbani. Questo contesto è il quadro per la sezione finale che tratta dei senza terra e del MST, che vengono considerati come la soluzione ai problemi della fame, dell'esaurimento, della frattura della coesione sociale e dell'impotenza delle persone comuni mostrate nelle sezioni precedenti. Le vecchie immagini spesso assumono un nuovo ruolo in questo libro accuratamente composto; ad esempio, due immagini del volto e delle mani di una anziana donna (Figg. 40-41), con l'aspetto del fango secco, diventano simboli della terra in generale e della siccità in particolare.

Fotografando in città, Salgado mostra folle nelle stazioni degli autobus, senz'altro che vivono sotto le autostrade, bambini che annusano colla e crack nelle loro dimore di cartone, prigionieri, un numeroso gruppo di neonati abbandonati e congregazioni che pregano su pani. Nelle sue immagini di queste persone, Salgado ha abbandonato l'interesse per la purezza che era un tratto distintivo del suo lavoro precedente; queste persone sono in contatto con la modernità e ne sono in parte influenzate, ma in questo libro, in netto contrasto con *Altre Americhe*, gli abitanti delle città sono considerati vittime degli stessi complessi problemi che affliggono i poveri delle remote aree rurali e le popolazioni indigene. Il lavoro di Salgado è sempre stato orientato al cambiamento sociale progressista in senso generale, ma con il nuovo significato che guadagnano le fotografie raccolte in *Terra* questa intenzione è molto più esplicita. Questo produce un cambiamento qualitativo nel lavoro: vi è un insieme di fotografie, sicuramente pensate come opera artistica, che sono state messe al servizio di un movimento politico<sup>263</sup>. Nelle opere precedenti di Salgado, vi sono spesso allusioni a qualcosa di inafferrabile, di un sublime modernista, la presenza spettrale dell'assoluto che a volte assume la forma di riferimenti religiosi. Nelle immagini legate al movimento contadino MST, al contrario, Salgado abbraccia un'utopia che si dovrebbe trovare in questa vita, non nella successiva, e i vecchi spettri vengono rielaborati in carne e ossa<sup>264</sup>. Il cambiamento nello stile, quindi, è una conseguenza del passaggio dalla fotografia delle condizioni delle persone alla

---

<sup>263</sup> Ivi, p. 154-55.

<sup>264</sup> Ivi, p. 157.

fotografia delle azioni delle persone per cambiarle, dal vivificare una circostanza con uno stile dinamico al lasciare che l'azione di un soggetto si esprima nelle immagini<sup>265</sup>.

Se il progetto fotografico *Workers* mette in discussione gli stereotipi consolidati riguardanti il Terzo Mondo, quelli che rappresentano società statiche, impotenti e universalmente povere, caratterizzate da un contesto rurale e pre-industriale, con donne represses e confinate nelle proprie abitazioni, l'opera *Terra* celebra le azioni intraprese da queste stesse persone per emanciparsi dalla dipendenza economica, dalla schiavitù salariale e dalla carestia<sup>266</sup>.

Il cambio di rotta che Sebastião Salgado ha operato - e tutt'ora opera - è evidente. Il fotografo ha compreso l'importanza del riconoscimento dell'Altro anche attraverso il contenuto testuale che, contestualizzando l'evento, sia da un punto di vista storico che economico, aumenta il grado di coinvolgimento nell'osservatore e permette una maggiore comprensione delle cause del problema rappresentato. Questa scelta raggiunge il massimo dell'obiettivo nelle mostre più recenti del fotografo dove accanto alle fotografie è possibile trovare didascalie molto dettagliate come:

Il cacciatore Aratá Zo'é, marito di Tapesér, è impegnato nella caccia alle scimmie. Le donne Zo'é sono poliandriche (hanno più di un marito) e gli uomini sono poligami (hanno più di una moglie). Hanno un modo tutto loro di risolvere i conflitti interni alla comunità: fanno ricorso allo humour e all'etica per smorzare le tensioni. Territorio indigeno Zo'é, Stato di Pará, 2009<sup>267</sup>.

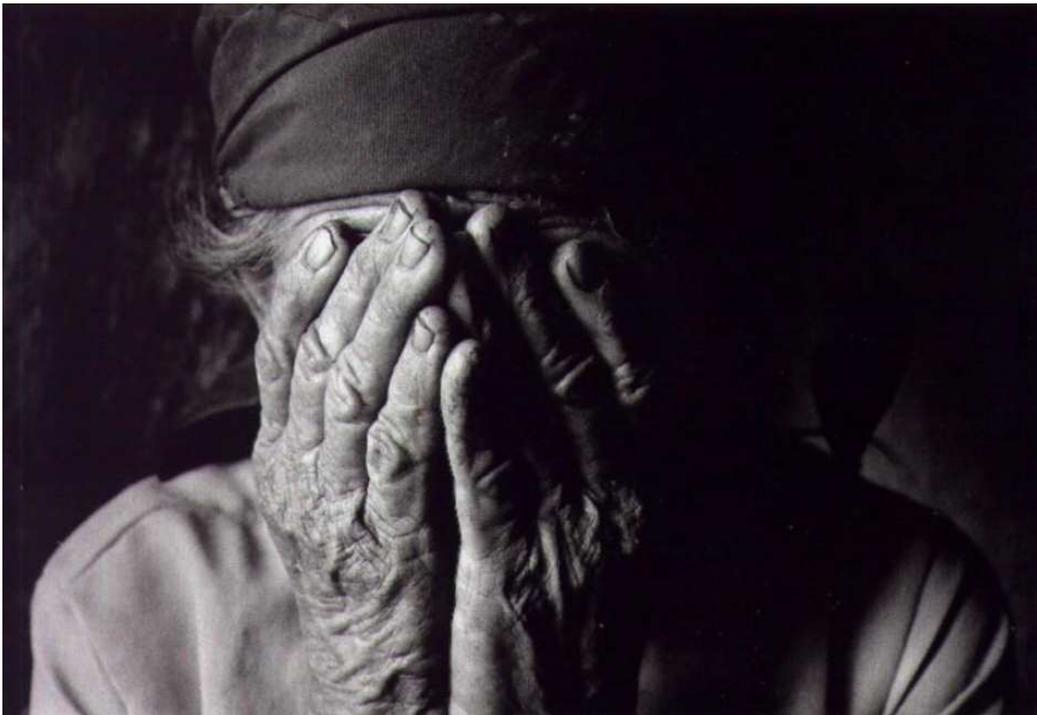
Durante queste esposizioni non sono solo le didascalie ad accompagnare lo spettatore durante la mostra, ma i coniugi Salgado infatti accostano ad ogni serie di immagini dei grandi pannelli descrittivi che approfondiscono la storia delle persone e dei luoghi che vengono presentati.

---

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>267</sup> Didascalia fotografica della mostra *Sebastião Salgado. Amazônia*, a cura di Lélia Wanick Salgado, Fabbrica del Vapore, Milano, 2023.



*Fig. 40, 41 - S. Salgado, Ritratto, Cearà, 1983.*

## **Capitolo 4. Il dolore nelle fotografie di Salgado, una diversa rappresentazione**

Il desiderio di immagini che mostrano corpi sofferenti  
sembra essere forte  
quasi quanto la bramosia di immagini che mostrano corpi nudi<sup>268</sup>.

### *4.1 Il dilemma sulla rappresentazione del dolore*

L'ultimo capitolo di questo lavoro vuole concentrarsi su un particolare tratto della fotografia di Sebastião Salgado: la rappresentazione della sofferenza. Per far ciò si è deciso di introdurre l'argomento partendo dalla critica più importante che viene mossa al fotografo, ovvero estetizzare la sofferenza altrui.

La relazione intrinseca tra estetica e politica è stata oggetto di intense dispute alla fine del XX secolo. Durante quel periodo, negli Stati Uniti, i conflitti culturali hanno assunto la forma di vere e proprie battaglie, tra cui spiccavano le controversie relative alla censura delle opere fotografiche di artisti come Robert Mapplethorpe (1946-1989), Andres Serrano (1950-) e David Wojnarowicz (1954-1992)<sup>269</sup>. Le immagini estetiche non erano più soltanto testimonianze visive, ma divennero centrali in un dibattito pubblico riguardante la loro veridicità documentaria e il contenuto politico sotteso. Parallelamente, nello stesso periodo, la teoria e la critica della fotografia subirono un profondo mutamento grazie all'emergere di un'analisi materialista della fotografia condotta in modo vigoroso da autori quali Martha Rosler (1943-), Allan Sekula (1951-2013), Abigail Solomon-Godeau (1948-) e John Tagg (1949-), tra altri. Una delle critiche più incisive e coerenti a questa tendenza riguardava l'approccio alla fotografia di "documentazione sociale", che si concentrava soprattutto sull'eccessiva estetizzazione dell'immagine documentaria<sup>270</sup>.

Si arriva dunque al più famoso episodio di critica a Salgado, del 9 settembre 1991, con la pubblicazione di un articolo su "The New Yorker" a firma di Ingrid Sischy (1952-2015), intitolato *Buone intenzioni*, che verte sul lavoro del fotografo brasiliano<sup>271</sup>. Ingrid Sischy

---

<sup>268</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit, p. 53-54.

<sup>269</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 15.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> I. Sischy, *Good Intentions*, "The New Yorker", 9 settembre 1991, p. 89.

critica aspramente Salgado e le sue fotografie che sono considerate allo stesso tempo «troppo serie», troppo sentimentali, troppo sincere, sdolcinate, troppo belle, con un eccesso di simbolismo cristiano, «poesia artificiosa», estetizzate, «vuote», «troppo egocentriche», «kitsch», enfatiche, «merce di scarsa qualità», «semplificatrici», «pesanti», sfruttatrici dei soggetti, troppo concentrate sulla composizione e sugli aspetti formali della fotografia. Sischy critica anche personalmente Salgado, definendolo «presuntuoso», «egocentrico», un «provocatore» troppo concentrato a esibire la sua abilità artistica, dimostrando un «umanesimo distorto» e «opportunist»<sup>272</sup>. Tuttavia la critica principale dell'autrice nei confronti delle fotografie di Salgado riguarda il fatto che queste opere minassero i confini tradizionali tra estetica e politica. L'accusa viene formulata utilizzando termini propri del giornalismo politico, e dimostra come le immagini fotografiche siano diventate centrali nel dibattito che coinvolge la relazione tra estetica visiva e posizione politica<sup>273</sup>. Sischy scrive come:

Salgado è troppo preso dagli aspetti compositivi delle sue immagini, dalla ricerca di “grazia” e “bellezza” nelle forme aberranti dei suoi soggetti sofferenti. Da questo imbellimento della tragedia ne derivano delle immagini che rinforzano decisamente la nostra passività rispetto all'esperienza che rivelano. Estetizzare la tragedia è il modo più rapido per anestetizzare i sentimenti di coloro che ne sono testimoni. La bellezza è un richiamo all'ammirazione, non all'azione<sup>274</sup>.

Anche Michel Guerrin critica Salgado spiegando che «l'inquadratura gira attorno all'icona costellata di buone intenzioni e fa dimenticare ciò che c'è intorno al quadro per liberare un'emozione diretta, ma sterile e poco motivante...»<sup>275</sup> oppure che «i gesti delle vittime dell'esodo, i loro sguardi, i loro movimenti, la loro disperazione vengono elevati a stereotipi.»<sup>276</sup>

Nel contesto accademico, l'incriminazione fondamentale su cui si basa questa critica, ormai divenuta convenzionale, trae origine dal discorso marxista classico che si colloca dagli anni Trenta agli anni Cinquanta. L'analisi della «degradazione estetica della tragedia»<sup>277</sup> è ampiamente enucleata nell'opera *L'autore come produttore*, in cui Walter Benjamin discute in merito al «modo in cui determinati fotografi impegnati procedono al

---

<sup>272</sup> I. Sischy, *Good Intentions*, cit, p. 89-95.

<sup>273</sup> T. Blunk, *Sebastião Salgado: The Modernist Deconstruction of Cynicism*, cit, p. 16.

<sup>274</sup> I. Sischy, *Good Intentions*, cit, p. 92.

<sup>275</sup> M. Guerrin, *Une «iconographie religieuse»*, in “Le Monde”, 11 aprile 2000, p. 31.

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 16.

fine di trasformare la miseria umana in un oggetto di consumo»<sup>278</sup>. Coloro che adottano questa critica spesso tralasciano il contesto storico in cui tale discorso si iscrive. La critica di Benjamin assume un carattere specifico in relazione ai prodotti dell'ambito artistico e letterario conosciuto come Nuova Oggettività, un movimento che costituisce una reazione all'Espressionismo e che abbraccia la ritrovata obiettività della visione. Le argomentazioni di Benjamin, quando afferma che la fotografia «è riuscita a cambiare anche la povertà più abietta in oggetto di intrattenimento, manipolandola in maniera tecnicamente perfetta, alla moda»<sup>279</sup>, sono indirizzate al celebre libro fotografico di Albert Renger-Patzsch intitolato *Die Welt ist schön* (Il mondo è bello) del 1928<sup>280</sup>. Sebbene al giorno d'oggi siano presenti fotografi contemporanei che possono essere considerati eredi della Nuova Oggettività, Sebastião Salgado non rientra in questa categoria. Rivolgere tali critiche al suo lavoro rappresenta una significativa inversione politica. In particolare, attribuire a Salgado le stesse accuse presentate da Benjamin contro la Nuova Oggettività costituisce un rovesciamento di prospettiva che ha rilevanti implicazioni politiche<sup>281</sup>. Della fotografia di Salgado Galeano sottolinea come:

Dal loro grande silenzio queste immagini, questi ritratti, mettono in questione le ipocrite frontiere che salvaguardano l'ordine borghese e proteggono il suo diritto al potere e al patrimonio<sup>282</sup>.

Si può quindi affermare che, come le immagini politiche più efficaci, anche le migliori immagini di Salgado «operano nelle fessure e nelle ferite del sociale»<sup>283</sup>. Il poeta Michael Palmer, del fotoreporter infatti afferma:

Dobbiamo continuamente tenere a mente che il soggetto del fotogiornalismo di Salgado non è lì, infatti non è il visibile ma l'invisibile: ciò che è stato represso e di cui non si parlerà. Compare sempre al bordo dell'immagine o nella difficile negoziazione tra lo spazio d'origine, lo spazio incorniciato dell'opera e lo spazio sociale rimosso di ogni estetica, che è anche uno spazio culturale<sup>284</sup>.

---

<sup>278</sup> W. Benjamin, *L'autore come produttore*, Avanguardia e rivoluzione, Einaudi, Torino 1973. Citato in D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 16.

<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 16-17.

<sup>282</sup> E. Galeano, *Salgado 17 Times*, cit, p. 12.

<sup>283</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 18.

<sup>284</sup> M. Palmer, citato in D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 18.

L'analisi di Sischy pecca in un altro passaggio, la sua analisi, infatti, critica e prende in esame fotografie singole, accusandole di religiosità<sup>285</sup>, come nel caso dell'immagine vista nello scorso capitolo di una donna cieca avvolta nel velo (Fig. 20). L'autrice infatti sembra dare poca attenzione, se non ignora, la didascalia che accompagna la foto: «Con gli occhi spenti logorati dalle tempeste di sabbia e dalle infezioni croniche, questa donna della regione di Gondan è riuscita a sopravvivere»<sup>286</sup>. Inoltre va ricordato che le fotografie del Sahel sono state escluse apertamente dai mezzi di comunicazione di massa proprio a causa dell'inquietudine che esse generano nell'osservatore, si deduce quindi che la particolare estetica, o bellezza, delle immagini dei disastri scattate da Salgado, potrebbero contenere qualcosa di perturbante, mettendo ulteriormente in discussione l'idea che l'estetica debba necessariamente anestetizzare<sup>287</sup>. È irrealistico pensare che i disastri di per sé non siano belli, o in alcun modo privi di estetica. È necessario dunque mostrare questo tipo di eventi sotto forma di fotografia anti-estetica, che si sforzi di essere tanto brutta quanto la carestia stessa?<sup>288</sup> Infine l'ennesima limitazione è che, nelle critiche come quella di Sischy, la "bellezza" viene considerata un fenomeno unidimensionale e universalmente riconoscibile, è come se il concetto di bellezza sia lo stesso ovunque e in qualsiasi contesto venga utilizzato. Vi è l'insinuazione, ad esempio, che le qualità estetiche delle fotografie di Salgado non siano qualitativamente diverse da quelle presenti, per esempio, nelle pubblicazioni della National Geographic, le cui immagini, secondo Andy Grundberg, incarnano una bellezza diversa: sono «l'apoteosi del pittoresco. Vale a dire, incarnano molte delle stesse convenzioni di colore e forma della pittura all'aperto. Mirano a piacere all'occhio, non a sconvolgerlo»<sup>289</sup>.

Il problema della tendenza anti-estetica è che rischia di diventare anestetica, ossia il voler di proposito allontanarsi dalla mancanza di consapevolezza per proteggersi dal dolore; dopotutto è indecoroso guardare la fame dritto negli occhi e, soprattutto, fare in modo che anche gli altri siano obbligati a guardarla allo stesso modo. È un'atrocità, un'oscenità, un

---

<sup>285</sup> I. Sischy, *Good Intentions*, cit, p. 90.

<sup>286</sup> D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famine*, cit, p. 86.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>289</sup> A. Grundberg, citato in D. Campbell, *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famine*, cit, p. 87.

crimine ideologico<sup>290</sup>. La fazione più rigidamente dogmatica all'interno dell'ambito conservatore promuove la concezione secondo cui l'arte dovrebbe escludere qualsivoglia elemento politico; mentre la fazione più radicale, dell'ambito progressista, sottoscrive l'opinione che l'arte debba essere distinta dalla sfera politica. Entrambe queste prospettive adottano un approccio di notevole restrizione e tendono a semplificare eccessivamente la complessità storica dei fenomeni in questione. Non perché un'immagine venga trasformata o "estetizzata", allora perde di autenticità. La critica però manca il punto: considerando le rappresentazioni del mondo sociale, è possibile dimostrare che nessun creatore di immagini può essere accusato di svuotare di contenuto politico o elogiato per conferire politica ai suoi spettatori, poiché la tematica in questione è intrinsecamente "politica". Pertanto, ogni immagine che ritrae una realtà problematica del mondo sociale politicizza, in maniera positiva o negativa, coloro che la osservano<sup>291</sup>. La politica non viene inserita oppure omessa dalla foto, ma ne è parte costitutiva. La bellezza di un'opera, inoltre, potrebbe tranquillamente definirsi come una potenziale spinta all'azione, fungendo in tal senso da richiamo connotato di significato politico<sup>292</sup>. L'estetizzazione è un processo che si concretizza attraverso una serie di scelte, che escludono l'opzione di mantenere inalterata qualunque cosa venga rappresentata, come sostiene buona parte della critica. Questa documentazione "pura" non può esistere poi nella pratica, e non è un processo che può essere immacolato. Questa considerazione vale sia per la fotografia che per qualsiasi altro mezzo di rappresentazione. Nonostante ciò, questo non dovrebbe costituire un argomento valido per evitare o astenersi dal processo. Estetizzare vuol dire rendere leggibili agli altri questi pensieri, attraverso una codificazione culturale e sociale. Ma qual è dunque il ruolo dell'osservatore? Se il suo movimento di manovra si sposta solo dall'"accettare" o al "rifiutare" il messaggio, scegliendo di non farsi coinvolgere in un sistema di risposte più complesso; questo sì che porta al rischio che le immagini possano diventare propaganda<sup>293</sup>. Per quanto il successo di comprensione non sia garantito, Brecht afferma che:

L'arte comprende sia il fallimento che un successo parziale. [...] il mondo non è obbligato ad essere sentimentale. Le sconfitte andrebbero prese in

---

<sup>290</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 18.

<sup>291</sup> K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, cit, p. 2.

<sup>292</sup> D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 19.

<sup>293</sup> Ivi, p. 20.

considerazione; ma questo non ci deve portare alla conclusione che non ci saranno più battaglie<sup>294</sup>.

La domanda deve diventare dunque: è possibile attraverso questa estetizzazione di immagini documentarie e la loro collocazione all'interno del contesto delle gallerie del Primo Mondo “stimolare la coscienza” o generare una scintilla di interesse? E in secondo luogo: esiste una rappresentazione alternativa?

#### 4.2 *La rappresentazione alternativa di Salgado*

Come si muove dunque Salgado all'interno di un terreno delicato come è quello della rappresentazione del dolore? Come riesce a veicolare ciò che vede nei suoi viaggi al grande pubblico dell'Occidente? Come rompe la narrazione a cui il mondo, ormai, sembra essersi adeguato?

Sono proprio fattori come l'inclusione del poeta e storico Eduardo Galeano, come abbiamo visto in *An Uncertain Grace*, che aiutano ad aprire la porta dei lussuosi salotti dove spesso si trovano i volumi fotografici. Avere un contesto storicizzato, da parte dell'artista o del curatore, di immagini estetizzate è fondamentale per cercare di creare quello stimolo, quella scintilla, che nell'osservatore passivo fa scaturire l'interesse nell'indagare le circostanze, e la storia, delle milioni di anime rappresentate nelle foto<sup>295</sup>.

E riguardo a una possibile alternativa Stallabrass si chiede:

Cosa significa trasformare la sofferenza di queste persone in una forma d'arte? In risposta a questa domanda, la prima cosa da chiedersi è quali potrebbero essere le alternative. È difficile immaginare che potrebbero essere ritratte con la modalità distante e anestetica di molte fotografie contemporanee, adatta a rappresentare l'apatia suburbana... Nelle loro forti composizioni formali, le immagini di Salgado riportano in vita il modernismo fotografico con la sua enfasi sulla geometria e il contrasto visivo. La bellezza è messa al servizio di un umanesimo di vecchio stampo [...] <sup>296</sup>.

Questo stile “retro”, che sembra eccessivo solo in un clima di cinismo, si adatta altresì a un'ideologia altrettanto “retro”. Salgado non ha mai negato che egli fotografa con tutta la sua ideologia e questa ideologia è marxista; la sua storia non lascia dubbi<sup>297</sup>. Gli spettri

---

<sup>294</sup> B. Brecht, citato in D. Levi Strauss, *Politica della fotografia*, cit, p. 18-19.

<sup>295</sup> T. Blunk, *Sebastião Salgado: The Modernist Deconstruction of Cynicism*, cit, p. 14-15.

<sup>296</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 143.

<sup>297</sup> Ivi, p. 158.

della fede nel soggetto, della bellezza dell'arte elevata e del marxismo si fondono insieme per permeare questo lavoro e sono collegati dall'aspetto commemorativo interno all'opera di Salgado, chiaramente appropriato alla fissità della fotografia: ciò spiega la predominanza della morte, l'adeguatezza del soggetto, della carestia e l'atteggiamento di Salgado nei confronti del lavoro e delle comunità rurali remote<sup>298</sup>. È dunque normale e appropriato che l'estetica di Salgado richiami un periodo, non molto lontano, in cui la rivoluzione internazionalista era molto presente all'ordine del giorno e la solidarietà era il valore centrale<sup>299</sup>. Le fotografie di Salgado costituiscono una dichiarazione dal Terzo Mondo che dice: «Siamo ancora qui. Abbiamo fame. Siamo simili a voi»<sup>300</sup>. Alcune, come nella serie *Terra*, vanno oltre per dire: «Il mondo, il vostro mondo, attraverso il nostro lavoro, la nostra sofferenza e la nostra lotta, sta per cambiare, con o senza di voi»<sup>301</sup>.

È proprio il fatto che Salgado sia in grado di cambiare rotta e aggiustare il tiro che porta i critici postmoderni, i quali analizzano l'opera di Salgado di fronte a un dilemma complesso, a intraprendere attacchi ad *hominem* nei confronti del fotogiornalista dallo stile assertivo che impugna una Leica, oppure a riconoscere l'esistenza del loro conflitto interiore. Questo senso di disagio è un risultato comprensibile quando si è confrontati con un esempio così evidente in grado di sfidare le proprie convinzioni preesistenti<sup>302</sup>. La questione va quindi spostata verso una più alta sfera di influenza nella rappresentazione dell'Altro.

È estremamente verosimile che coloro che detengono il dominio del potere socio-economico o che si trovano in una posizione vantaggiosa grazie all'esistenza di disuguaglianze sociali estreme sostengono che gli effetti della politicizzazione siano benefici quando concorrono al mantenimento dello stato attuale delle cose, e dannosi quando incentivano il cambiamento<sup>303</sup>. Ogni analisi delle immagini inserite nel contesto pubblico di circolazione dovrebbe quindi considerare che le emozioni visive che esse suscitano sono socializzate<sup>304</sup>. Alcuni fotografi plasmano le loro immagini riguardanti la

---

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> T. Blunk, *Sebastião Salgado: The Modernist Deconstruction of Cynicism*, cit, p. 10.

<sup>300</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>301</sup> *Ibidem*.

<sup>302</sup> J. Stallabrass, *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, cit, p. 157.

<sup>303</sup> K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, cit, p. 2.

<sup>304</sup> *Ivi*, p. 3.

problematica realtà del mondo sociale in maniera tale da conferire legittimità allo status quo; altri, invece, si impegnano a trasformare tale realtà. Sebastião Salgado appartiene a quest'ultima categoria<sup>305</sup>.

Katia Regina Machado sceglie di utilizzare il sociologo Luc Boltanski (1940-) come guida della sua analisi sulla fotografia di Salgado. Secondo il sociologo, a differenza delle sofferenze connesse alla condizione umana o causate da avversità naturali, le sofferenze sociali sono «direttamente provocate dall'azione umana - sia attraverso la guerra che lo sfruttamento e la miseria»<sup>306</sup>. Si tratta dunque di sofferenze per le quali esiste una causa politica e sociale e, di conseguenza, rimedi politici e sociali<sup>307</sup>. Le forme classiche di trattamento di questo tipo di patologia includono la politica della giustizia e quella della pietà.

Il primo rimedio che viene proposto per affrontare le sofferenze sociali è, per l'appunto, la «politica della pietà»<sup>308</sup>. Una delle sue caratteristiche distintive principali è la chiara delineazione di una distinzione tra due categorie di individui: coloro che vivono la sofferenza e coloro che ne sono esenti. Per far sì che questa politica abbia efficacia, è necessario che la sofferenza di coloro che ne sono affetti venga resa visibile agli occhi di coloro che non la sperimentano direttamente. Dal momento che questi osservatori si trovano al di fuori dell'ambito della sofferenza e non hanno una diretta esperienza di tale situazione, vengono considerati individui fortunati, il cui ruolo consiste nell'essere spettatori dello spettacolo della sofferenza. Questo contesto espressivo sottolinea già di per sé che la politica della pietà non tiene in considerazione i singoli casi, poiché si concentra preferenzialmente su situazioni collettive. Di conseguenza, richiede la creazione di un quadro in cui i sofferenti rappresentati vengano iper-singularizzati attraverso l'accumulo di dettagli della sofferenza e, allo stesso tempo, sottostimati, percepiti come semplici rappresentanti della realtà sofferente in cui sono inseriti<sup>309</sup>.

---

<sup>305</sup> Ivi, p. 4.

<sup>306</sup> L. Boltanski, *La souffrance à distance*, Métailié, Parigi 2007, p. 442. Citato in K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, cit, p. 5. (Tutte le citazioni di Boltanski sono da considerarsi tratte dal testo di Machado)

<sup>307</sup> Ivi, p. 123.

<sup>308</sup> K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, cit, p. 5.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

Boltanski identifica la «politica della giustizia»<sup>310</sup>, che invece rappresenta il secondo rimedio e l'approccio per affrontare le sofferenze sociali, in tre elementi chiave. In primo luogo, tale politica si impegna a definire e valutare i meriti dei cittadini, stabilendo una scala sociale che oppone i privilegiati ai meno favoriti. Ad esempio, l'attributo di “meno favorito” giustifica il fatto che un individuo non abbia accesso a determinati servizi medici; la focalizzazione non è sul concetto di sofferenza in sé, bensì sull'organizzazione delle persone in base alle loro dimensioni o al loro status sociale, e su quanto ciò sia equo o meno. In secondo luogo, i termini “privilegiati” e “meno favoriti” non definiscono categorie collettive: benché tale classificazione consideri le persone come parte di una collettività, ciò che riveste rilevanza è la logica specifica di ciascun caso. In terzo luogo, la politica della giustizia richiede la presentazione di prove concrete. È in questo contesto che emerge l'importanza delle persone coinvolte, poiché dimostrano la validità degli aspetti di un mondo condiviso. Pertanto per un individuo che vive in una situazione svantaggiata, ciò diventa la prova tangibile della sua condizione di povertà. L'ordine delle cose, come si manifesta attraverso le prove, è considerato equo in quanto, come già sottolineato, le richieste delle persone in conflitto sono confrontate con la realtà. Pertanto per la politica della giustizia non è di primaria importanza se i meno favoriti siano felici o infelici poiché, secondo il suo punto di vista, «hanno ciò che meritano»<sup>311</sup>.

Chiedersi se la condizione in cui si trovano le persone fotografate da Salgado sia giustificata, costituirebbe un atteggiamento cinico o, per essere più precisi, «indecente»<sup>312</sup>. Dal punto di vista di una politica di trasformazione, sarebbe auspicabile stimolare lo spettatore a osservare la condizione deprecabile delle persone ritratte, non con uno sguardo fatalista, ma piuttosto inquisitore sulle cause che producono le sofferenze sociali. Si parla quindi della ricerca dell'espressione adeguata, della sensibilità che richiama la corresponsabilità sociale come strumento per frenare l'indifferenza dello spettatore mediatico nei confronti della miseria nel mondo. A tal fine, è necessario che l'enunciazione fotografica non si fermi alla retorica di una politica della giustizia<sup>313</sup>. Il termine che viene spesso utilizzato per definire l'emozione scaturita dalla visione di determinate fotografie è: pietà. Avishai Margalit (1939-) ci spiega, però, che ciò accade

---

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> *Ivi*, p. 5-6.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>313</sup> *Ibidem*.

poiché «la dinamica della pietà non è simmetrica. Sotto di essa si cela un senso di superiorità. Questo è accaduto a te, ma non potrebbe mai accadere a me»<sup>314</sup>. Di conseguenza l'asimmetria risiede nel punto di vista privilegiato da cui chi prova pietà per l'altro si considera al sicuro dalle sofferenze e dalla miseria. Pertanto, se da un lato la pietà è moralmente accettabile, dall'altro si rivela politicamente - in vari aspetti - intrinsecamente distorta; Margalit spiega come:

Coloro che ricevono i “benefici” della pietà hanno valide ragioni per nutrire sospetti riguardo al loro grado di rispetto, poiché la pietà trova origine nell'osservazione dell'impotenza e della vulnerabilità. Se le persone mantengono un'effettiva autodeterminazione, la pietà non si manifesta nei loro confronti, anche quando si trovano in situazioni di miseria. La pietà è riservata alle persone che hanno subito la perdita di importanti elementi per la propria autostima e che sono sull'orlo di privarsi dei mezzi per preservare la propria dignità personale<sup>315</sup>.

La nozione di disprezzo associata alla pietà può certamente essere applicata alle rappresentazioni mediatiche delle persone colpite dalle sofferenze sociali quando vengono raffigurate in modo umiliante ma nella fotografia di Salgado, al contrario, la condizione di povertà non giustifica l'idea che la persona rappresentata sia annullata dalla sua impotenza. Le persone da lui fotografate guardano direttamente lo spettatore. In questo modo, l'enunciazione fotografica di Salgado richiama la compassione, che non incorre nell'inconveniente di basarsi su una relazione asimmetrica<sup>316</sup>. È proprio la compassione ad essere la corretta soluzione del problema della rappresentazione del dolore dell'Altro. Per prima cosa la compassione verso gli altri suggerisce implicitamente che la loro sofferenza è profonda. In secondo luogo, la compassione, a differenza della pietà, non considera la persona colpita dalla sofferenza come colpevole della propria situazione. In terzo luogo, infine, si sostiene che la compassione garantisce che la situazione degradante dell'altro sia percepita come una violazione dell'espansione della nostra umanità nel suo complesso<sup>317</sup>. Questo sentimento ci proietta nella prospettiva di chi sta soffrendo e ci fa riconoscere che ciò che è avvenuto a lui potrebbe accaderci altrettanto. Di conseguenza, è probabile che si è portati a interrogarsi sul perché quella persona si trovi in tale situazione e sul perché qualcun altro, invece, non abbia ancora

---

<sup>314</sup> A. Margalit, *La société décente*, Flammarion, Parigi 2007, p. 221. Citato in K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, cit, p. 8.

<sup>315</sup> *Ibidem.* (trad. mia)

<sup>316</sup> K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, cit, p. 9.

<sup>317</sup> *Ibidem.*

sperimentato ciò; questo è il pensiero che deve scaturire dalle rappresentazioni del fotoreporter brasiliano. Salgado però nelle sue varie interviste, ha sempre dichiarato che se l'unica riposta che generano le sue fotografie è la compassione, il suo lavoro ha fallito<sup>318</sup>. Il motivo è semplice: se la compassione - che è l'emozione che dovrebbe nascere nella visione dei suoi scatti - genera un'azione di aiuto unidirezionale, allora il percorso si è compiuto solo a metà. Il passaggio successivo alla compassione è l'azione in solidarietà; è questa infine che richiama l'interdipendenza tra tutti gli individui<sup>319</sup>. Quando agiamo in solidarietà, con l'intento di contrastare le miserie del mondo motivati da tale sentimento, si ha la percezione che in qualche modo si stia agendo anche a nostro vantaggio. Questo concetto implica che la solidarietà non soltanto stabilisce una parità tra gli individui, ma li unisce anche in un insieme<sup>320</sup>. A differenza di quanto avviene con la pietà, questa generalizzazione non fa riferimento a un "voi", ma colloca nel campo del "noi" persone che precedentemente consideravamo "loro"<sup>321</sup>. La solidarietà verso gli altri non deriva semplicemente dalla loro umanità, bensì dalla capacità di riconoscere la sofferenza e l'umiliazione come parte di ogni essere umano e di potersi quindi identificare con tali esperienze. Dunque a seguito di quanto detto, Machado spiega come:

La politica della solidarietà proposta dall'enunciazione fotografica di Salgado trae ispirazione, soprattutto, dal principio di identificazione, così come concepito dall'utopia liberale di Richard Rorty. Mettendo in risalto gli aspetti che valorizzano le persone rappresentate, Salgado propone una formalizzazione estetica in cui i danni causati dalla sofferenza non impediscono agli spettatori di identificarle come appartenenti a una "classe" di esseri umani equivalente alla loro. Inoltre, nella fotografia umanista di Salgado, l'uomo non è catturato privo di tutte le qualità che caratterizzano l'essere umano come essere sociale. Troviamo un buon esempio di ciò in una foto scattata nel campo profughi di Benako in Ruanda. Sullo sfondo si vedono persone inserite in una condizione di vita estremamente precaria in termini di alloggio, abbigliamento, ecc. In primo piano, davanti a una macchina da cucire mentre ripara abiti, spicca un individuo che, sebbene scalzo, è, diciamo così, ben presentabile in quel contesto, indossando persino una giacca e un cappello elegante. Questa immagine porta lo spettatore a vedere che, nonostante tutte le difficoltà di sopravvivenza e la precarietà delle risorse disponibili, il ragazzo - che qui appare come rappresentante del suo gruppo sociale - si occupa di un'attività che ha un valore sociale. Questo tipo di metafora visiva è caratteristico della narrazione fotografica di Salgado, che in questo modo fa sì che lo spettatore, che lo voglia

---

<sup>318</sup> S. Salgado in *Sebastião Salgado on Photography*, The Foreign Correspondents' Club, Hong Kong, 12/12/2014, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://youtu.be/XYCLeqLBIRE>] (ultimo accesso: 22.06.23)

<sup>319</sup> K. R. Machado, *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, cit, p. 10.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

o meno, riconosca nelle persone rappresentate tratti che le caratterizzano come “uno di noi”<sup>322</sup>.

Una volta compreso che l'intento di Salgado è quello di creare immagini il cui impatto va oltre la compassione, al fine di suscitare nei fruitori un sentimento di solidarietà, la strategia enunciativa da lui adottata non appare più sorprendente. La solidarietà, è legata a concetti quali grandezza, onore e dignità, e sebbene possa essere stimolata dalla sofferenza, non ne è guidata. Dal punto di vista politico, la logica della solidarietà non è settoriale, ma abbraccia sia i potenti che i deboli, sia i ricchi che i poveri. Pertanto l'oggetto principale di discussione nelle fotografie di Salgado non è la sofferenza, che crea distinzione tra le persone, ma la resistenza, che le unisce<sup>323</sup>.

Evitare di umiliare le persone, come dimostra Machado, costituisce la prima condizione per la costruzione di una società decente, e soltanto una società degna nello spirito può configurarsi come una società veramente egualitaria nel senso politico del termine. Attuando il concetto ampio di giustizia sociale, Salgado propone una politica estetica che ridona alle persone spesso trattate come subumane lo status di Uomo. Agli spettatori non rimane altra opzione se non individuare le somiglianze che li avvicinano a tali individui<sup>324</sup>.

Concludendo si può affermare che Sebastião Salgado è un fotografo che porta altri mondi nel nostro e ci mostra che fanno parte dello stesso universo. Attraverso la documentazione e la narrazione, egli rappresenta un mondo di differenze all'interno della singolarità e dell'umanità. Salgado non dimentica mai la propria presenza nella vita dei suoi soggetti e, quindi, ci rende consapevoli della nostra stessa presenza nelle loro vite così come della loro presenza nelle nostre, per quanto distanti possano essere fisicamente<sup>325</sup>. La registrazione fotografica di questi Altri è iniziata quasi subito dopo che la fotografia ha preso piede. Si potrebbe dire che la fotografia abbia avuto un ruolo primario nella stessa creazione delle nostre attitudini verso questo “altro” attraverso il suo ruolo nella formulazione della nostra storia<sup>326</sup>. L'opera di Salgado si occupa di questo aspetto della

---

<sup>322</sup> Ivi, p. 10-11.

<sup>323</sup> *Ibidem*.

<sup>324</sup> Ivi, p. 13.

<sup>325</sup> S. E. Edwards, *Photography and the representation of the other: A discussion inspired by the work of Sebastiao Salgado*, cit, p. 157.

<sup>326</sup> Ivi, p. 158.

nostra storia, della nostra fotografia, e spinge ognuno di noi a mettere in discussione l'identità di questo Altro. Chi è davvero questo Altro? È un Altro di tipo razziale, economico, politico o culturale? Ognuna di queste possibilità implica differenziazioni molto diverse, sebbene tutte o nessuna potrebbero applicarsi a ciascun Altro<sup>327</sup>. Nel ruolo di foto-etnologo, Salgado emerge come rappresentante di una nuova generazione di fotografi professionisti impegnati nell'esplorazione della complessa natura della rappresentazione legata all'atto di fotografare persone appartenenti ad altre culture. Questi fotografi si sforzano di superare l'approccio occidentale di osservazione oggettiva, preferendo piuttosto adottare una prospettiva interna per catturare la dignità e l'orgoglio di coloro che affrontano situazioni di sofferenza e svantaggio<sup>328</sup>. La fotografia di Salgado va oltre ciò che si vede nelle sue immagini ed è di natura educativa. Le sue foto offrono una comprensione che supera ciò che catturano visivamente. Le sue immagini rappresentano una vasta gamma di esperienze umane, mostrando persone in diverse situazioni come il lavoro, l'amore, il conflitto, il gioco, le celebrazioni e il lutto, senza usare cliché. Nelle fotografie di Salgado si nota la capacità di mostrare come molte situazioni di forzata emigrazione umana siano diffuse a livello globale e in diverse località. Il fotografo riesce a collegare l'evento locale che mostra nella sua foto un processo più ampio che lo causa<sup>329</sup>. L'incontro di Salgado con le persone da lui fotografate genera una riflessione che si materializza nell'immagine fotografica. Il dialogo instaurato si riflette nell'immagine e nell'interpretazione che serve da ponte tra lo spettatore e la realtà rappresentata. Le fotografie di denuncia di Salgado non cercano sensazionalismo, ma piuttosto avviano un processo di interpretazione che influisce sui modi in cui percepiamo la realtà. In questo contesto, il linguaggio stesso contribuisce a modellare sia l'individuo che la società, aprendo la strada a cambiamenti reciproci<sup>330</sup>. Concludendo con Galeano che su Salgado dice:

Le fotografie di Salgado, un ritratto multiplo del dolore umano, allo stesso tempo ci invitano a celebrare la dignità dell'umanità. Brutalmente sincere, queste immagini di fame e sofferenza sono tuttavia rispettose e dignitose. Senza alcuna relazione con il turismo della povertà, esse non violano ma penetrano lo spirito umano per rivelarlo. Salgado talvolta mostra scheletri, quasi cadaveri, con dignità, tutto ciò che resta loro. Sono stati privati di tutto, ma mantengono la

---

<sup>327</sup> *Ibidem*.

<sup>328</sup> Ivi, p. 163.

<sup>329</sup> S. Sassen, *Black and White Photography as Theorizing: Seeing What the Eye Cannot See*, in "Sociological Forum", vol. 26, n. 2, 2011, p. 439.

<sup>330</sup> M. Pellegrini, *Una riflessione a partire dal film "Il sale della terra"...*, cit, p. 9.

dignità. Questa è la fonte della loro ineffabile bellezza. Non si tratta di un esibizionismo macabro o osceno della povertà. È una poesia dell'orrore perché c'è un senso d'onore<sup>331</sup>.

Ecco dunque che, negli scatti di Salgado, l'incontro con gli altri può essere visto come una forma di piccola, ma continua, rivoluzione sociale<sup>332</sup>.

---

<sup>331</sup> E. Galeano, *Salgado 17 Times*, cit, p. 11.

<sup>332</sup> M. Pellegrini, *Una riflessione a partire dal film "Il sale della terra"...*, cit, p. 9.

## **Bibliografia**

Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, [ed. orig. 1980] Einaudi, Torino, 2003.

Basso F., *Dalle Altre Americhe al mondo: lo sguardo di Sebastião Salgado sulla globalizzazione neoliberale*, tesi di laurea magistrale in Relazioni Internazionali Comparate, a.a. 2016/17, Relatore prof. Luis Fernando Beneduzi.

Becker H., *Esthétique et vérité*, in “Propos sur l’art”, L'Harmattan, Parigi, 1999.

Benjamin W., *L'autore come produttore*, Avanguardia e rivoluzione, [ed. orig. 1934] Einaudi, Torino 1973.

Benjamin W., *Piccola storia della fotografia*, in “L'opera dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica”, [ed. orig. 1931] Einaudi, Torino 1966.

Berger J. e Mohr J., *Another Way of Telling*, Pantheon, New York 1982.

Berger J., *Capire una fotografia*, [ed. orig. 1972] Contrasto, Roma, 2014.

Blunk T., *Sebastião Salgado: The Modernist Deconstruction of Cynicism*, William Paterson University, 20 dicembre 2010.

Boltanski L., *La souffrance à distance*, [ed. orig. 1993] Métailié, Parigi 2007.

Campbell D., *Salgado and the Sahel Documentary Photography and the Imaging of Famine*, in Francois Debrix (a cura di) - Cynthia Weber (a cura di), *Rituals of Mediation: International Politics and Social Meaning*, University of Minnesota Press, 2003.

Ceretti A., Natali L., *Criminologia del genocidio, interazionismo radicale e processi di violentizzazione. Il genocidio ruandese* in “Rassegna Italiana di Criminologia”, n. 3, 2019.

Clarke G., *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, [ed. orig. 1997] Einaudi, Torino 2009.

Curtis J. C., *Dorothea Lange, Migrant Mother, and the Culture of the Great Depression*, in “Winterthur Portfolio”, vol. 21, n. 1, 1986.

Edwards S. E., *Photography and the representation of the other: A discussion inspired by the work of Sebastiao Salgado* in “Third Text”, vol. 5, Issue 16-17, 1991.

Falcinelli R., *Figure*, Einaudi, Torino, 2020.

Fawazy R. M., *Aestheticizing suffering: Evaluative stance in pulitzer-winning photos of refugees' crisis in Europe*, in “Discourse, Context & Media”, n. 28, 2019.

- Freund G., *Fotografia e società*, [ed. orig. 1974] Einaudi, Torino, 2007.
- Fukuyama F., *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992.
- Galeano E., *Salgado 17 Times* in “S. Salgado, An Uncertain Grace”, Aperture, New York, 1990.
- Gordon J., *Photographers of the Vanguard*, in “News Photographer”, settembre 1981.
- Grundberg A., *Crisis of the Real: Writings on Photography, 1974-1989*, Aperture, New York, 1990.
- Guerrin M., *Une «iconographie religieuse»*, in “Le Monde”, 11 aprile 2000.
- Hopkinson A., *Sebastião Salgado*, in “Martin Matrix Evans”, Contemporary Photographers, New York, 1995.
- Kahn D., in *John Heartfield: Art & Mass Media*, Tanam Press, New York 1985.
- Keane F., *Another Picture of Starving Africa. It Could Have Been Taken in 1984 or 1998. How Can We Change the Imagery of Despair?* in “Guardian (Media Supplement)”, 8 giugno, 1998.
- Lange D., *The Assignment I'll Never Forget*, in B. Newhall, *Photography: Essay and Images*, The Museum of Modern Art, New York, 1980.
- Levi Strauss D., *Politica della fotografia*, postmedia, Milano, 2007.
- Machado K. R., *A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado*, in “Proa: Revista de Antropologia e Arte”, vol. 1, n. 4, 2012.
- Margalit A., *La société décente*, [ed. orig. 1996] Flammarion, Parigi 2007.
- McCullin D., *Unreasonable Behaviour. An Autobiography*, Knopf, New York 1992.
- Minervini E., *Fotografia: tra documento e interpretazione*, in “La Ricerca Folklorica”, n. 2 “Antropologia visiva. La fotografia”, 1980.
- Pellegrini M., *Una riflessione a partire dal film “Il sale della terra”. Sebastião Salgado fotografo tra natura e cultura, linguaggio e cambiamento sociale*, in “Filosofi(e)Semiotiche”, vol. 2, n. 1, 2015.
- Ritchin F., *The Lyric Documentarian*, in “Sebastião Salgado. An Uncertain Grace”, New York 1990.

- Rosier M., *In, around, and afterthoughts (on documentary photography)*, in Richard Boulton, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, Cambridge, 1989.
- Salgado S., *Africa*, Taschen, [ed. orig. 2007] Colonia, 2010.
- Salgado S., *Altre Americhe*, [ed. orig. 1986] Contrasto, Roma, 2022.
- Salgado S., *Amazônia*, Taschen, Colonia, 2021.
- Salgado S., *Exodus*, [ed. orig. 1999] Taschen, Colonia, 2011.
- Salgado S., *Genesi*, [ed. orig. 2013] Taschen, Colonia, 2022.
- Salgado S., *Gold*, [ed. orig. 2019] Taschen, Colonia, 2022.
- Salgado S., *Kuwait. A Desert on Fire*, [ed. orig. 1991] Taschen, Colonia, 2016.
- Salgado S., *La mano dell'uomo. Workers*, [ed. orig. 1993] Contrasto, Roma, 1996.
- Salgado S., *Sahel, the End of the Road*, University of California Press, Berkeley, 2004.
- Salgado S., *Terra*, [ed. orig. 1997] Phaidon, Londra, 2002.
- Salgado S., *Un incerto stato di grazia*, [ed. orig. 1990] Contrasto, Roma, 2002.
- Sassen S., *Black and White Photography as Theorizing: Seeing What the Eye Cannot See*, in "Sociological Forum", vol. 26, n. 2, 2011.
- Singer A., *Sebastião Salgado, Behind the Lens*, in "Contexts", June 2010.
- Sischy I., *Good Intentions*, in "The New Yorker", 9 settembre 1991.
- Sontag S., *Davanti al dolore degli altri*, [ed. orig. 2003] Nottetempo, Milano 2021.
- Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, [ed. orig. 1977] Einaudi, Torino, 2004.
- Squiers C., *The Truth of Our Time*, in "American Photo", vol. 7, no. 5, September-October 1996.
- Stallabrass J., *Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism*, in "New Left Review", n. 223, 1997.
- Wald M. L., *The Eye of the Photojournalist*, in "New York Times Magazine", 9 giugno 1991.

## **Sitografia**

Duponchelle V., Salgado: «*On est beaucoup plus vieux que l'on imagine*», in “Le Figaro”, pubblicato il 27/09/2013, aggiornato il 30/09/2013, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://www.lefigaro.fr/artsexpositions/2013/09/27/03015-20130927ARTFIG00243-salgado-on-est-beaucoup-plus-vieux-que-l-on-imagine.php>] (ultimo accesso: 24.06.23)

Strauss D. L., *Epiphany of the Other: Sebastião Salgado*, in “Artforum”, vol. 29, n. 6, febbraio 1991, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://www.artforum.com/print/199102/epiphany-of-the-other-sebastiao-salgado-33910>], (ultimo accesso: 18.08.2023).

S. a., *Sebastião Salgado at Hammer Museum*, UCLA, Los Angeles, 16/09/2009, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://youtu.be/X3PZTjvzrp0>] (ultimo accesso: 24.06.23).

S. a., *Sebastião Salgado presents at Leasly University’s Strauch-Mosse Visiting Artist Lecture Series*, 24/07/2013, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://youtu.be/3vRu3ohOFQM>] (ultimo accesso: 02.06.23)

S. a., *Sebastião Salgado: The photographer as activist*, University of Berkeley, 27/10/2004, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://youtu.be/G6fRykp6nRQ>] (ultimo accesso: 22.06.23)

S. a., *Sebastião Salgado on Photography*, The Foreign Correspondents' Club, Hong Kong, 12/12/2014, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://youtu.be/XYCLEqLBIRE>] (ultimo accesso: 22.06.23)

S. a., *The silent drama of photography*, TedX Los Angeles, 01/05/2013, risorsa accessibile online all’indirizzo [<https://youtu.be/qH4GAXXH29s>] (ultimo accesso: 24.06.23)

S. a., *Scent of a Dream. Sebastião Salgado and Illy caffè: the story of a shared project*, 2015, risorsa accessibile all’indirizzo [<https://youtu.be/5Rw8nG3ifBQ>] (ultimo accesso: 24.06.23)

## **Filmografia**

*Il sale della terra*, diretto da J. R. Salgado e W. Wenders (2014). B/N e a colori, 110 min.

*The Spectre of Hope*, diretto da Paul Carlin (2001). B/N e a colori, 52 min.