

IL FOTOGIORNALISMO

Se la Farm Security Administration era un'istituzione governativa, e la sua missione era eminentemente di propaganda, il più naturale e primo sbocco per i reportage di documentazione sono i giornali e le riviste che negli anni Trenta cominciano a fiorire, da un lato all'altro dell'Oceano.

In questi anni, e sulla spinta di un mercato editoriale sempre più vasto ed esigente, lo stile documentario si misura con le diverse necessità di racconto, con argomenti e temi diversi. E con un'impaginazione che ha le sue restrizioni e un mercato che ha le sue regole.

Presupposto del fotogiornalismo è la produzione di fotografie per la stampa. Tecnicamente, quel che permette all'operatore di mettersi di fronte ad un evento - sia esso storico o di poco conto - è l'invenzione della macchina di piccolo formato, molto maneggevole e la ripresa diretta, a volte dissacrante, quasi mai pomposa, che ne consegue.



Contemporaneamente all'invenzione e produzione delle macchine fotografiche di piccolo formato, nascono una serie di riviste internazionali, in Inghilterra, in Francia e negli USA in particolare, che diventano delle vere e proprie piattaforme per mostrare e "lanciare" le immagini scattate dai fotogiornalisti in giro per il mondo.

Intorno agli anni Trenta, quando ancora la televisione non esisteva, il flusso di

notizie era quindi affidato ai giornali o alla radio.

La fotografia, e con essa le riviste che appunto decidono di dare spazio a questo nuovo mezzo, diventa l'unico, fondamentale modo per dare visione alle notizie e riempire quindi di immagini concrete, piene di informazioni, gli occhi e la testa dei lettori-spettatori.

I tempi erano maturi per un trattamento dell'immagine nella stampa e per l'utilizzazione della fotografia per raccontare, documentare e sottolineare un fatto, un accadimento.

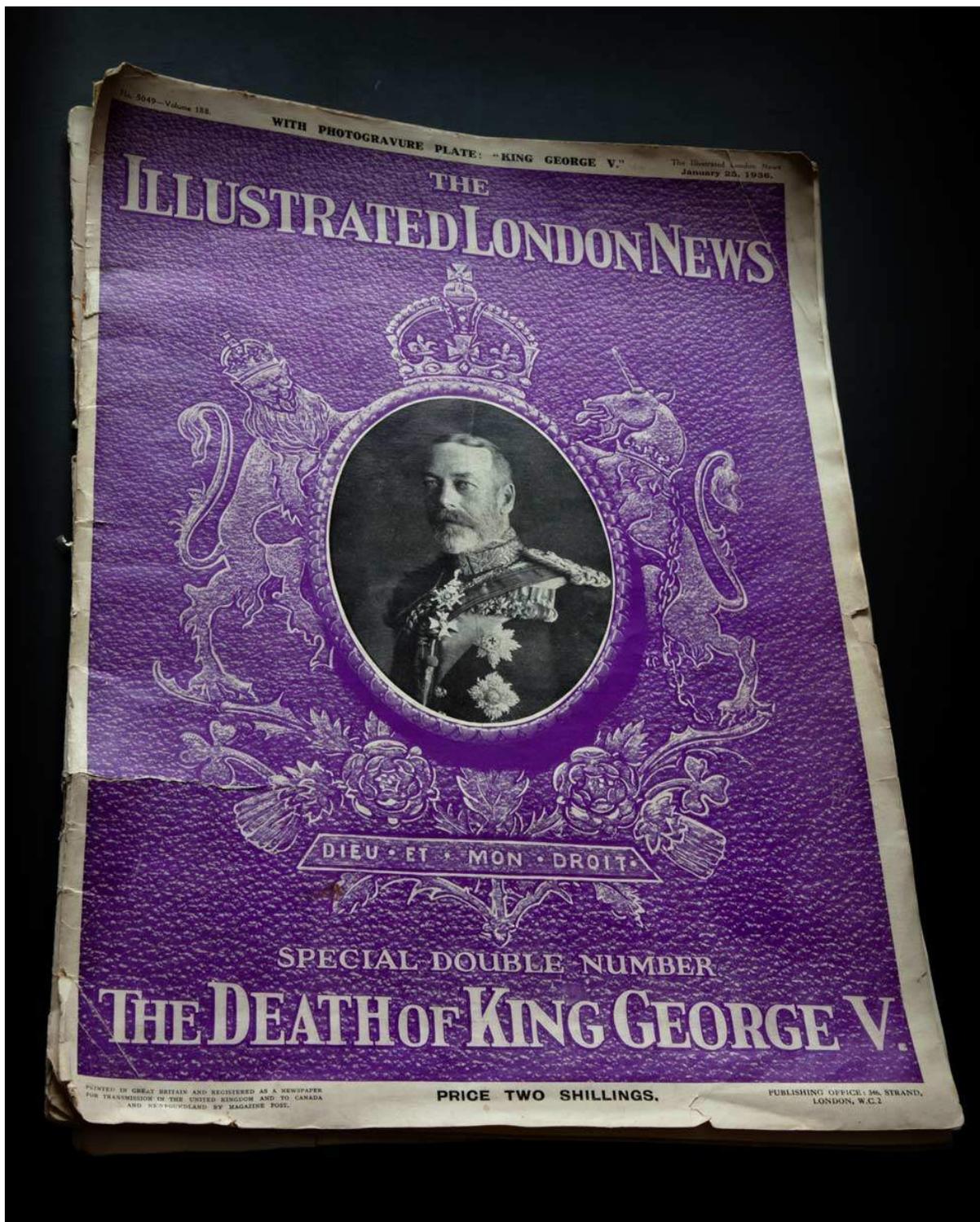
La prima guerra che viene ripresa con una fotografia più spiccatamente legata a questo tipo di immagine di piccolo formato, maneggevole e duttile, è la guerra di Spagna del 1936.

La guerra civile spagnola scoppia nel 1936. Alle elezioni politiche di febbraio le forze di sinistra tornano al governo, grazie al primo esperimento di Fronte popolare. Il 18 luglio però la situazione precipita: alcune guarnigioni militari insorgono contro il governo repubblicano ("alzamiento") e il generale Franco sbarca sul suolo nazionale con le truppe coloniali dal Marocco. È l'inizio della guerra civile, con pesanti ripercussioni anche sul piano internazionale. Sarà infatti la prova generale della seconda guerra mondiale perché il conflitto vede impegnate a sostegno delle due parti in lotta da un lato Urss, Messico e, a fasi alterne, Francia (in favore dei "repubblicani"), e dall'altro Italia, Germania e Portogallo (in favore dei "nazionalisti"). La Spagna è anche il teatro del primo scontro armato tra fascismo e antifascismo, con la partecipazione di molti intellettuali da ogni parte del mondo, a partire dagli Usa (da Dos Passos ad Hemingway), e con gli italiani – le camice nere di Mussolini da un lato, e gli antifascisti e gli anarchici dall'altro – impegnati su entrambi i fronti. La guerra si concluderà nel marzo del '39, con la vittoria di Francisco Franco e l'instaurazione di una dittatura fondata sul potere legislativo del "Caudillo" e sulla repressione degli oppositori (la "Feroz matanza"), che durerà fino al 1975 e causerà la morte di 200.000 antifascisti, centinaia di migliaia condannati a pene varie, 300.000 esiliati.

LE RIVISTE

Le prime, principali riviste che basano sull'immagine, prima disegni e poi fotografie, il loro sviluppo e la loro fortuna sono:

Illustrated London News



Nato come rivista di illustrazioni, e non necessariamente fotografica, nel 1842, diventa poi un baluardo della editoria fotografica.

Vu



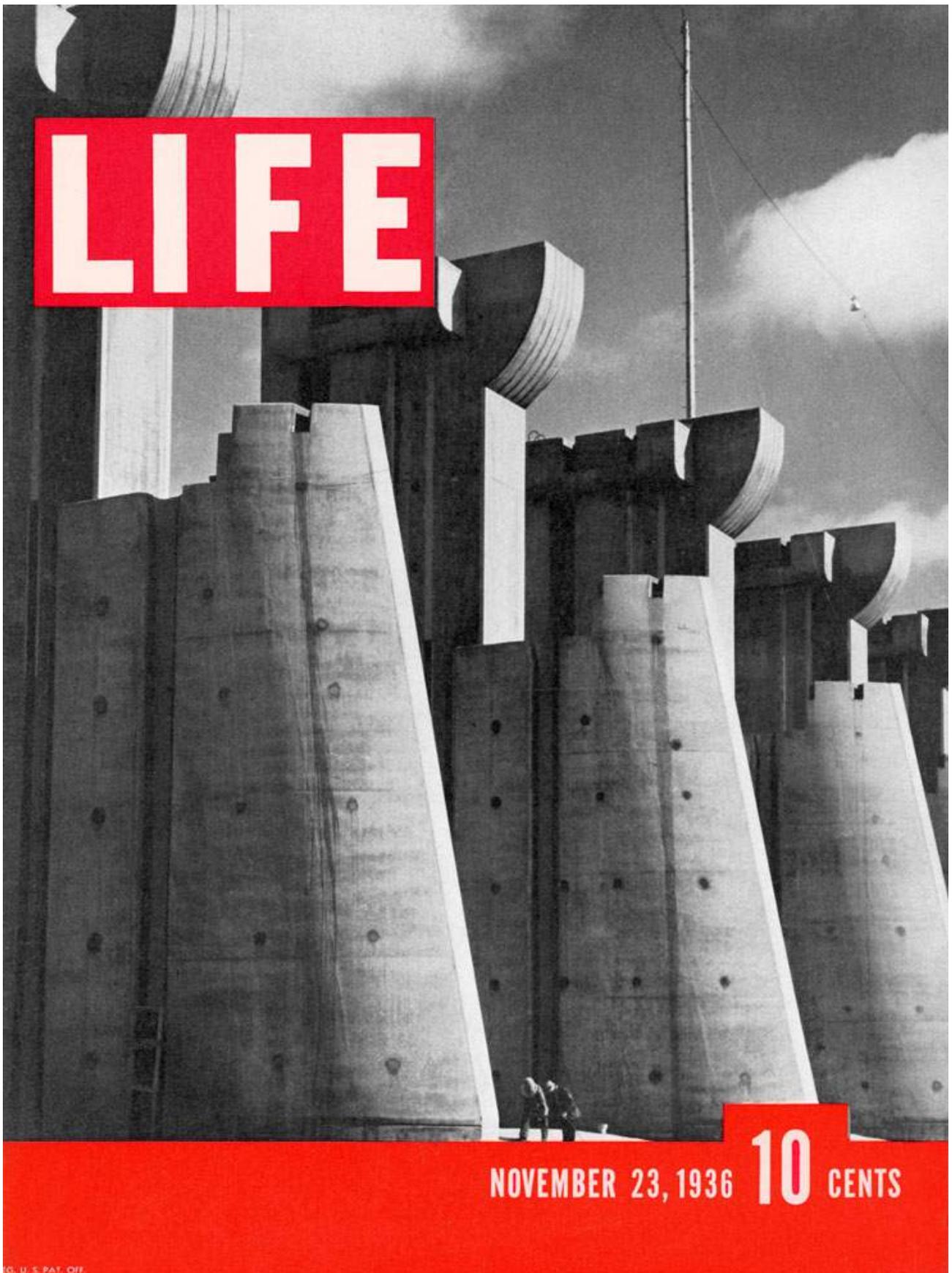
Rivista francese all'avanguardia per l'utilizzazione della fotografia in lunghi reportage d'attualità, le sue pubblicazioni vanno dal 1928 al 1939. (qui, copertina del numero del 31 agosto 1938)

Picture Post



Inglese, nato nel 1938, ospita molti importanti reportage tra cui quelli di Robert Capa dalla guerra di Spagna.

Life



Il più importante esperimento editoriale, per quel che riguarda la fotografia e

soprattutto il fotogiornalismo.

Fondata negli USA nel 1936 da Henry Luce (creatore del precedente *Fortune*), *Life* nasce proprio per dare "visione" alle notizie e, in un certo senso, allo spirito del paese.

Nell'editoriale del primo numero, Luce scrive che la missione di *Life* è quella di vedere la vita, vedere il mondo:

Vedere la vita, vedere il mondo; essere testimoni oculari dei grandi avvenimenti; vedere cose inconsuete - macchine, eserciti, folle, ombre nella giungla e sulla luna - vedere il lavoro dell'uomo, i suoi dipinti, le torri, le scoperte; vedere cose che esistono a miglia e miglia di distanza, cose nascoste dietro le pareti, nelle stanze, cose pericolose; vedere le donne amate dagli uomini e vedere i bambini; vedere e assaporare il piacere dello sguardo; vedere ed essere stupiti, vedere e imparare cose nuove. Così, vedere ed essere visti diventa ora e resterà in futuro il desiderio e il bisogno di metà del genere umano.

Il successo di *Life* è travolgente e non solo negli Stati Uniti: la rivista si afferma, universalmente, come lo sguardo occidentale (americano) sul mondo. Di settimana in settimana, le copie vendute diventano un breve milioni, e *Life* racconta prima in bianco e nero, e poi a colori, la vita del mondo: permette soprattutto, ad ogni americano di conoscere il suo immenso paese e di essere testimone oculare dei grandi avvenimenti, dall'ascesa di Hitler e dall'assassinio di Dallas.

Siamo in un'epoca in cui la televisione è ancora sconosciuta e il grande mezzo di comunicazione di massa, che travalica le frontiere tra stato e stato, in un grande paese come gli Stati Uniti, è la radio. La radio riempie di voci ma non di visioni l'immaginario dell'americano medio (e con lui, dell'uomo occidentale). Ecco la funzione principale di *Life*: dare corpo alle immagini, alle situazioni, alle persone e ai grandi della storia, evocati e raccontati dalla radio.

Per questo, i fotografi sono fondamentali per *Life*. Fin dal primo numero, i fotografi impiegati, come staff, sono molti e a loro è affidato il compito di commentare e dare volto alle mille storie dell'America, così come alle meraviglie del mondo e ai grandi fatti dell'attualità.

Da Margaret Bourke White (sua è la prima copertina della rivista) a Alfred Eisenstaedt, fino a Carl Mydans, Gordon Parks, W. Eugene Smith e Robert Capa: in molti hanno collaborato o lavorato internamente, come fotografi di staff, alla rivista con reportage spesso costruiti insieme alla redazione.

I momenti di maggior impatto sono durante la Seconda guerra mondiale, quando i fotografi di *Life* impiegati a seguire le diverse operazioni sono veramente molti e di primo ordine

LIFE IN GUERRA



Parte dello staff fotografico di Life durante la Seconda guerra Mondiale. In alto, da sinistra a destra: Bob Landry, George Rodger, Frank Scherschel, Robert Capa. Seduti: Ralph Morse, John G. Morris (capo della redazione londinese) e David E. Scherman

e la guerra del Vietnam. Nel giro di qualche decennio la televisione spazzerà via, con pochissimi complimenti, il fascino della fotografia di *Life* e nel 1972 la rivista è costretta a chiudere.

Qualche speciale ogni tanto (dieci tra il '73 e il '78) e qualche tentativo di farla rinascere, provano a riportare in vita la storica testata. Ma la sua funzione ormai è finita con l'avvento della televisione e i cambiamenti nei media. Altre saranno le riviste che prenderanno piede e altro si chiederà alla fotografia e al fotogiornalismo.

La funzione principale di *Life*, quella di indicare *l'American way of seeing*, è stata comunque fondamentale per generazioni di fotografi in tutto il mondo.

Il punto di vista del fotografo

Ora il fotografo può muoversi liberamente; può seguire i combattimenti e decidere con maggiore autonomia la possibile interpretazione da dare a una scena di guerra o al significato politico e sociale di un conflitto.

Il fotografo ha dalla sua parte strumenti che deve imparare controllare e a gestire. Nelle riviste e supportato dallo staff, al fotografo viene dato il compito non solo di illustrare ma di mostrare e poi commentare o chiosare, aspetti e vicende della vita sociale e politica. I *photoessay* di Life, in questo senso, sono un'indicazione del valore della portata che il fotografo comincia ad assumere.

Il fotografo, dunque, non solo informa ma mostra e può decidere cosa mostrare e in che modo. Può scegliere un punto di vista, un'osservazione privilegiata o parziale e, nel farlo, può incidere in una determinata luce, accentuare un particolare valore cromatico, inquadrare una composizione armonica di corpi che sia piacevole ed efficace alla vista. Il fotografo, in pratica, può realizzare immagini faziose e belle.

Si apre la strada per un dibattito vecchio quanto il fotogiornalismo stesso e cioè quale sia il giusto valore da dare a un documento fotografico giornalistico e se, nel suo lavoro, un fotogiornalista non debba dotarsi, oltre che di una buona apparecchiatura e di una solida esperienza, di un comportamento etico che circoscriva, o ancor meglio, indirizzi il suo lavoro.

Etica e fotogiornalismo, insomma, formano un binomio indissolubile, anche se spesso di difficile gestione, che ha attraversato, e attraversa anche adesso, i temi, i protagonisti e le ribalte della fotografia giornalistica (i fotografi, i giornali, i media).

Il fotografo informa: ma come lo fa? Con quale punto di vista?

Il dilemma del fotogiornalista contemporaneo, diviso tra mostrare e suggerire, tra riprodurre la realtà e dare voce alla sua personale espressione, nasce in questo periodo con la figura e le fotografie di Robert Capa.

Quando Capa va in Spagna per raccontare per immagini quel che vede sul fronte della guerra civile, non solo fotografa ma prende posizione, si schiera: è dalla parte dei repubblicani e lo si capisce da come fotografa.

Racconterà la strenua, e purtroppo vana, resistenza dei lealisti al tentativo di Francisco Franco di prendere il potere e i suoi scatti documentano non solo le azioni di guerra ma anche la vita nelle retrovie e, suo malgrado, anche la morte.

Le foto dichiarano apertamente, e onestamente, il punto di vista del fotografo ma i suoi reportage informano come pochi altri su quel che poteva essere la vita in Spagna in quei tragici momenti; le sequenze fotografiche sviluppano una narrazione con ritmo incalzante e rapido, così come un buon pezzo di giornalismo visivo deve fare.

Il fotografo che consapevolmente sa di non poter rinunciare al proprio punto di vista in quanto spettatore, ma anche necessariamente attore della storia che testimonia e che passa sotto i suoi occhi, sa che la neutralità è un miraggio e che, invece, è forse meglio scegliere consapevolmente di avere un comportamento dichiaratamente di parte ma non fazioso, critico ma informato, attivo, attento e soprattutto volto alla comprensione dei drammi personali e collettivi che lui può e deve testimoniare.

Certo, potrà nelle sue immagini sottolineare con speciale enfasi un avvenimento o una situazione da riprendere, sapendo bene che un'immagine ben composta, piacevole alla vista per la costruzione degli elementi al suo interno, potrà aiutare a comprendere meglio un argomento, a sintetizzare un dramma che non una immagine meno riuscita.

Con il suo doppio registro d'icona e documento, la fotografia registra il dramma, cristallizza la morte e spesso la racconta seguendo linguaggi e rimandi propri dalla tradizione artistica.

"Fin dal 1839, quando furono inventate le macchine fotografiche, la fotografia ha corteggiato la morte", dice Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri* (Milano, Mondadori, 2003, p. 20).

Le immagini ispirate al compianto sul Cristo morto, che la tradizione visiva della Passione di Cristo ci ha trasmesso, sono senz'altro alla base della grande diffusione di immagini come questa celebre foto, scattata dal fotografo algerino **Hocine ad Algeri il 23 settembre 1997**, in cui una donna grida di dolore fuori allo Zmirli Hospital, dove sono stati portati i morti e i feriti del massacro di Bentalha.



Nello stesso modo, guardiamo la foto forse più celebre di Eugene Smith, scattata nel 1972 a Minamata, in Giappone: documenta il bagno alla piccola **Timoko** nata deforme per l'avvelenamento da mercurio da parte del colosso chimico Chisso. Un'immagine che denuncia un grave crimine contro l'umanità, e si schiera apertamente dalla parte delle vittime.



Ma un'immagine che trova anche la sua grande efficacia nella composizione perfetta, nel gioco di luce e ombre sapientemente dosate dal fotografo al momento dello scatto e poi ancor di più ,in camera oscura.

Un'immagine, infine, che non si dimentica per il suo rimando forte e deciso a una tradizione iconografica che riconosciamo e che ci fa identificare questa foto come la personificazione della Pietà.

Del resto, come diceva Eugene Smith: tutto dipende da chi guarda.

ALCUNI AUTORI

Margaret Bourke White



Nata il 14 giugno del 1904, Margaret era figlia di un ingegnere che progettava macchine per la stampa tipografica. Suo padre la porta, a soli otto anni, a visitare le acciaierie dove si realizzano i suoi progetti: "A quell'età la fonderia rappresentava per me il principio e la fine di ogni bellezza" - scriverà nel 1963 nella sua autobiografia *Il mio ritratto* - era tutto così intenso e vivo che finì per condizionare l'intero corso della mia carriera".

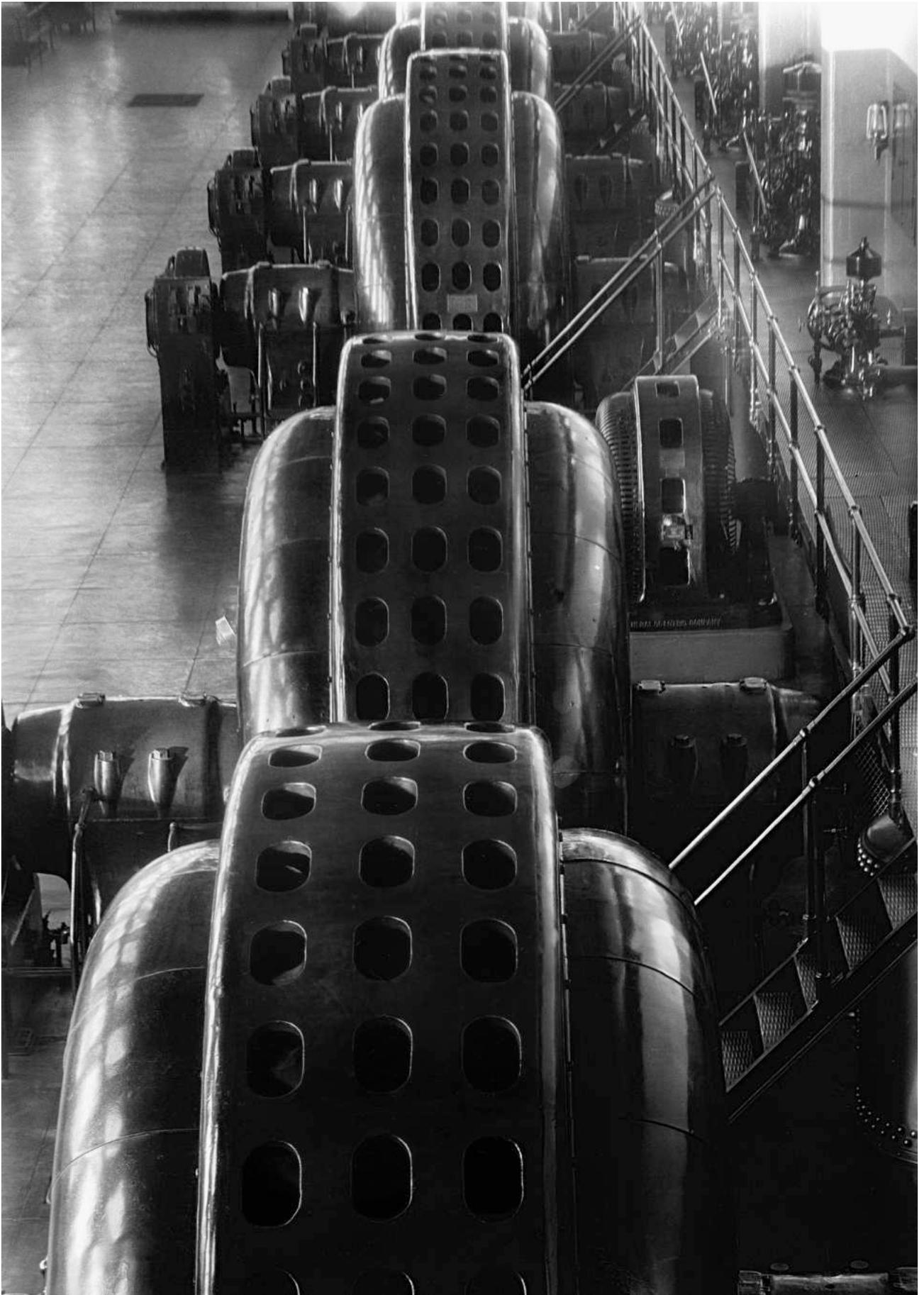
Poco dopo l'ingresso alla Columbia University nel 1921, il padre muore d'infarto, lasciando così poco alla famiglia che gli studi di Margaret sono pagati da alcuni amici. Lei comunque ha già imparato abbastanza sulla fotografia per mantenersi scattando foto ricordo nei college e durante i campi estivi.

Frequenta inoltre un corso alla Clarence H. White School of Photography, allora collegata alla Columbia, e nel 1927, approdata nell'atmosfera elettrizzante di Cleveland, trova definitivamente se stessa come fotografa.

Nel giro di sei mesi ottiene uno studio nel più nuovo e prestigioso edificio della città, la Terminal Tower.

Il successo arriva con la determinazione, la voglia di esplorare nuovi spazi e nuove tecniche. Per le sue foto si arrampica sui ponteggi traballanti, così vicino alle grandi colate di metallo fuso da rischiare di fondere i filtri dell'obiettivo realizzando immagini inconsuete, drammatiche e ricche di poesia.





Nel 1929 si compie la svolta professionale. Conosce Henry Luce, caporedattore di *Time*, che la invita a trasferirsi a New York per collaborare alla fondazione di nuova rivista illustrata: *Fortune*. "Era proprio il ruolo che secondo me avrebbe dovuto svolgere la fotografia, ma a un livello anche più alto di quanto avessi potuto immaginare".

Nel giro di qualche settimana Margaret firma un contratto da mille dollari al mese e si mette all'opera per definire i servizi destinati al numero inaugurale, previsto per il gennaio 1930.

Grazie a *Fortune*, sempre nel 1930, parte per fotografare le industrie tedesche che si stavano risolvendo dalle macerie della Prima Guerra Mondiale, ma il viaggio le serve anche per aprirsi un varco verso la Russia.

Nonostante i viaggi e il rapporto con *Fortune*, fino al 1936 mantiene un proprio studio, per i lavori industriali e di corporate senza per questo trascurare le diverse possibilità per libri, mostre e lavori indipendenti.

Verso la metà degli anni Trenta anche per Margaret non è più possibile ignorare gli effetti della Grande Depressione.

Cerca un progetto più coinvolgente, da realizzare con un giornalista esperto in questo campo. Nasce così, dalla collaborazione con lo scrittore Erskine Caldwell, la sua vasta ricognizione sul sottoproletariato americano e il loro libro *You have seen their faces*.



Di nuovo, nel 1936, Margaret viene chiamata da Henry Luce e di nuovo la Bourke-White si assicura la copertina e il reportage più importante del primo numero di *Life*, con il primo *photo essay* mai pubblicato su una rivista americana, oltre che un posto in questa testata per il resto della sua carriera.



Fort Peck Dam, Montana, 1936

Seguirà molta dell'attualità americana per le pagine di *Life*, così come continuerà a sperimentare, con la macchina fotografica, la vertigine del volo e della veduta aerea come aveva fatto già dal 1930.

Quando nel 1941 si annulla il patto di non aggressione fra l'Unione Sovietica e la Germania, la Bourke-White è già sul posto per *Life*. In poche settimane, diviene talmente esperta nel capire quando i bombardamenti sono troppo vicini, da scivolare al riparo nel rifugio solo dopo avere predisposto la sua macchina fotografica.



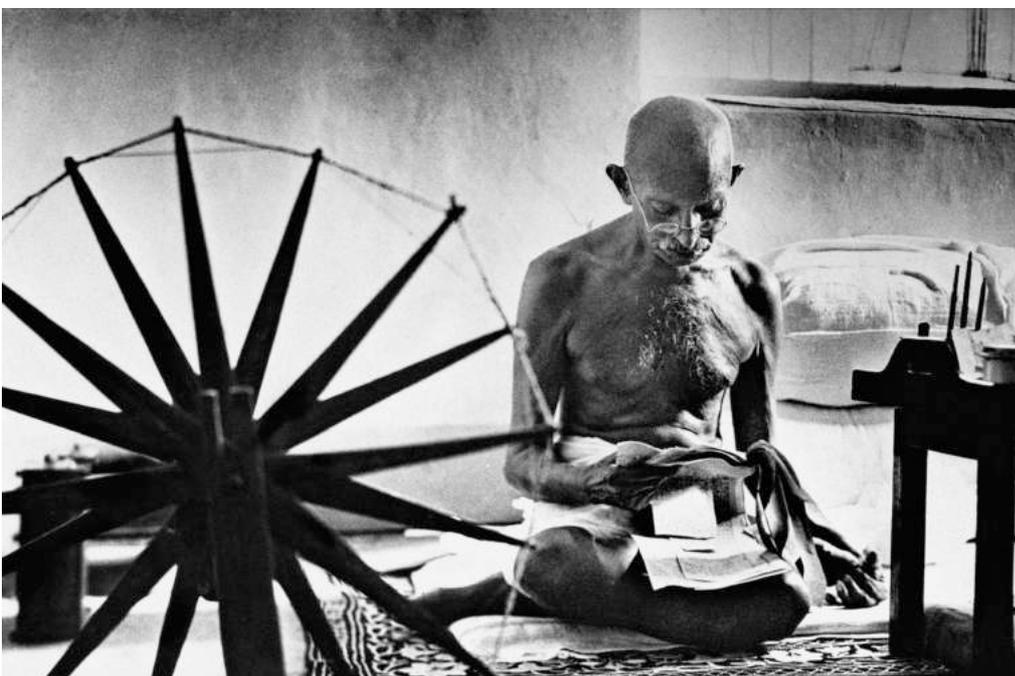
In quel periodo Margaret riesce anche ad assicurarsi una rara sessione fotografica con Stalin. Le immagini sono poi inviate tramite corriere diplomatico alla redazione di *Life* che, in piena guerra, può avere l'esclusiva di una copertura giornalistica in Russia e sul fronte asiatico.



Nella primavera del 1945 è al seguito del generale Patton nella sua marcia contro la Germania ed entra a Buchenwald.

Finita la guerra, per Margaret si prepara un'altra sfida professionale, documentare la nascita della nuova India, lavoro che sarà pubblicato nel libro *Halfway to Freedom*.

Il suo ritratto di Gandhi diventa quello forse più famoso, insieme ieratico e simbolico.



Solo due anni dopo Margaret è di nuovo pronta per un'altra avventura. Nel 1950 vola in Sudafrica, dove il nuovo governo conservatore e la politica dell'apartheid attirano la sua attenzione. Scendere in una miniera d'oro fino a due miglia sottoterra per fotografare una coppia di minatori distrutti dal terribile calore: un'icona dell'ingiustizia e la sua foto preferita. In questo periodo, non esiste lavoro in cui Margaret non provi a convincere qualche pilota a portarla con sé per realizzare almeno una veduta aerea. Il suo amore per il volo data da molto tempo; ora però i servizi vengono disegnati su misura per lei, come quello sugli Stati Uniti visti dall'elicottero.







Quando scoppia la guerra in Corea, Margaret parte di nuovo in *assignment* per *Life*. Al suo arrivo, l'armistizio è già stato firmato ma il suo istinto di fotografa le permette di individuare la storia ancora non raccontata della guerriglia fra le forze sud coreane e i simpatizzanti comunisti, lasciati al di sotto della zona demilitarizzata.

È all'incirca in questo periodo che comincia a soffrire di paralisi agli arti e rigidità alle dita. Gradualmente, Margaret è costretta a scegliere con maggiore attenzione a quella che chiamava "la mia misteriosa malattia" i reportage da realizzare finché, nel 1957, è costretta a rassegnarsi: in quell'anno firma il suo ultimo lavoro per *Life*. Stenta a maneggiare la macchina fotografica e barcolla quando si alza troppo rapidamente; è il morbo di Parkinson.

Trascorre gli ultimi anni tentando di combattere la paralisi progressiva con incessanti terapie fisiche e un ottimismo inesauribile: "Se solo potrò tener duro e mantenermi in buona forma, prima o poi una porta si aprirà". Dopo una caduta nella sua casa di Darien, nel Connecticut, muore il 27 agosto 1971, all'età di 67 anni.

In tutta la sua carriera, Margaret ha sempre attribuito un enorme valore alla propria indipendenza professionale, scegliendo da sé i reportage da realizzare, lanciandosi in grandi campagne sociali, ricercando lavori corporate e impegnandosi in libri e mostre: un modo pionieristico di intendere la vita e la professione.

Alfred Eisenstaedt



Considerato il padre del fotogiornalismo contemporaneo, Alfred Eisenstaedt, "Eisie" per gli amici, nasce a Dirschau, in Prussia, il 6 dicembre 1898. Figlio di un commerciante, Alfred avrebbe dovuto seguire le orme paterne, se nel giorno del suo quattordicesimo compleanno lo zio non gli avesse regalato la sua prima macchina fotografica, una Eastman Kodak n. 3. Inizia così l'interesse del giovane Alfred per la fotografia, che in pochi anni si sarebbe trasformato in una passione tanto grande da fare di lui uno dei fotografi più famosi di *Life*. Arruolatosi a diciassette anni, Eisenstaedt rimane gravemente ferito alle gambe nell'aprile del 1918. Pochi anni dopo, nel 1922, assicuratosi una certa stabilità economica come venditore di fibbie e bottoni, compra le prime attrezzature fotografiche e inizia a sviluppare le proprie fotografie nel bagno di casa.

Nel 1927, durante una vacanza in Cecoslovacchia, scatta le prime foto a una donna che gioca a tennis.



La foto catturava la lunga ombra della giocatrice in lontananza. Quattro anni dopo, la foto della giocatrice di tennis viene venduta a *Der Welt Spiegel*, per tre marchi. Eisenstaedt decide di lasciare il lavoro per dedicarsi completamente alla fotografia.

Inizia a lavorare come freelance per Pacific and Atlantic Photos, (poi Associated Press). In questo periodo utilizza la nuova Leica 35 mm., i suoi soggetti sono uomini politici, artisti famosi ed eventi sociali come la stagione invernali a St. Moritz.

Nel 1933 viene inviato in Italia per immortalare il primo incontro tra Hitler e Mussolini.

Realizza anche un interessante ritratto di Goebbels:



di cui esiste anche una versione "sorridente" :



un'occasione per meditare sul senso della foto e sull'interpretazione dell'autore.

Due anni dopo la salita al potere di Hitler, Eisenstaedt si trasferisce negli Stati Uniti, lasciandosi alle spalle la Germania e un'Europa alle soglie della Seconda guerra mondiale.

A New York, insieme a Margaret Bourke-White, Thomas McAvoy e Peter Stackpole, partecipa a *Life* entrando a far parte dello staff di fotografi fin dagli esordi della rivista. La sua straordinaria capacità di "vedere il mondo" fece sì che lo stesso Henry Luce dichiarasse nel 1946:

"La mia fiducia in *Life*, la nostra effettiva capacità di fare del buon giornalismo per immagini, cominciarono al rientro di Alfred Eisenstaedt dalla sua prima missione".

Tutto è passato di fronte al suo obiettivo: la grande guerra, l'ascesa di Hitler, il conflitto italo-etiope, la Seconda Guerra Mondiale, gli anni della ricostruzione, le celebrità del suo tempo.

Scorrendo le sue foto e ricostruendo la sua vita, sorprende l'incredibile varietà dei lavori fotografici, dai celebri ritratti alle documentazioni più diverse della vita e della cronaca e la sua energia, la sua tenacia e soprattutto il talento nel tirar fuori, da ogni immagine e per ogni situazione, l'aspetto umano in grado di appassionare e coinvolgere il pubblico.



Un interprete straordinario, dotato di una capacità "visionaria" che arricchisce gli eventi di cui è testimone di quella particolare leggerezza, quella carica di

ironia, che ha contribuito, negli anni, a renderlo uno degli autori più amati dal grande pubblico.

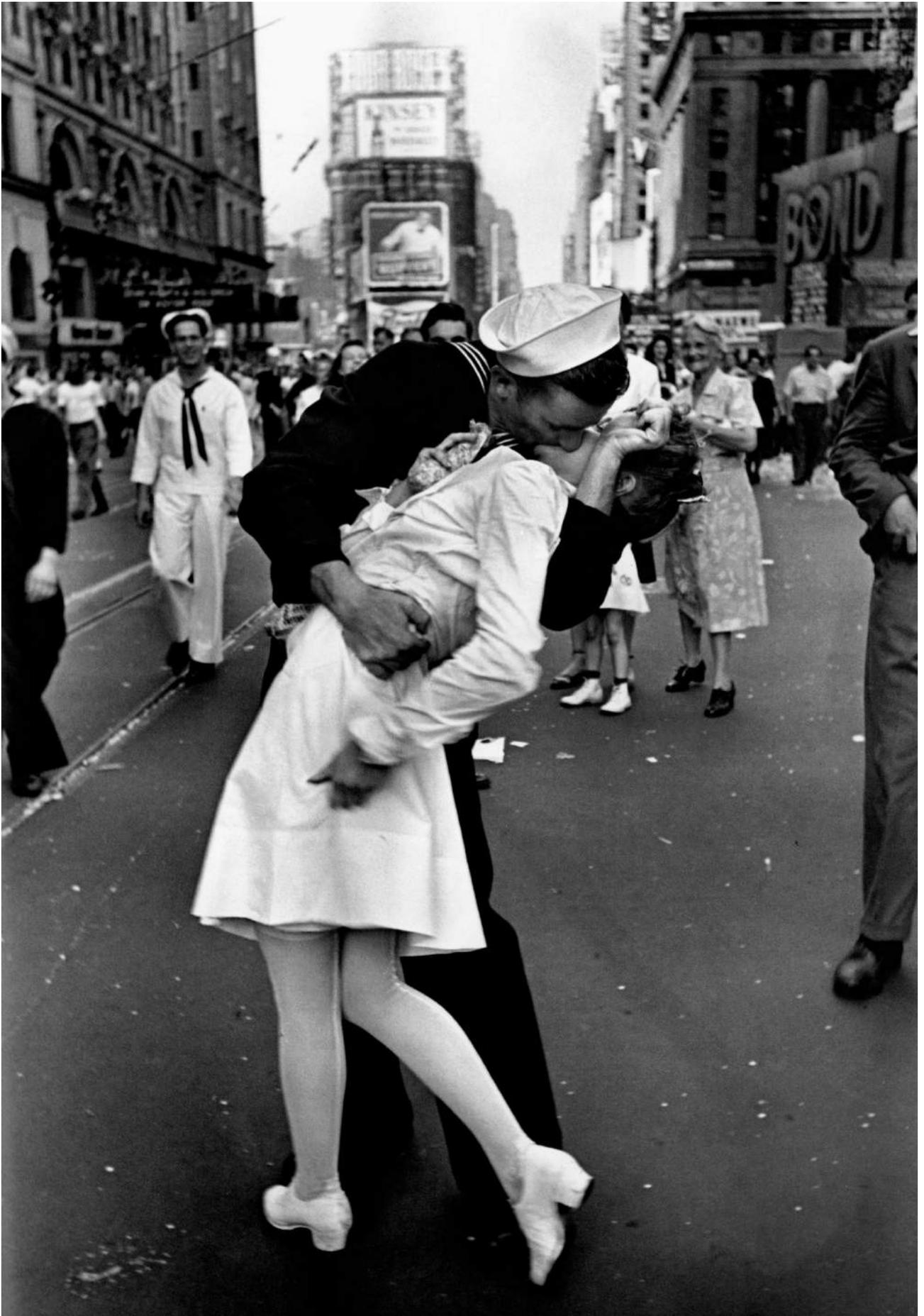
Il primo numero di *LIFE* dedicava 5 pagine alle foto di Eisenstaedt e la seconda settimana la sua immagine dell'Accademia militare di Westpoint finiva in copertina.

Negli anni del conflitto, Eisenstaedt documenta l'America, la sua crescita e la ripresa dopo la Depressione degli anni '30.

Nel 1942, riceve la cittadinanza americana. Compie una serie di viaggi in diversi paesi dove le sue immagini catturano situazioni irripetibili del dopoguerra. Nel Giappone devastato dalla bomba atomica, dove si reca al seguito dell'imperatore Hirohito scatta la foto di una madre con il suo bambino fra le rovine.

Alla fine della guerra, realizza la fotografia destinata diventare fra le più famose della storia del fotogiornalismo: Il bacio a Times Square nel giorno della vittoria. Lo stesso Eisenstaedt ricorda così il marinaio:

"... stava camminando per la strada afferrando qualsiasi ragazza gli capitasse sottomano, non faceva poi molta differenza che fosse anziana, giovane, magra o grassa...ma nessuna di quelle immagini mi soddisfaceva, finché all'improvviso non vidi qualcosa di bianco che veniva afferrato... mi girai e immediatamente scattai proprio quell'istante in cui il marinaio bacia l'infermiera".



La capacità di portare sempre a termine un lavoro professionalmente impeccabile, di provare empatia per il soggetto che fotografa, sono i tratti distintivi di Eisenstaedt.

Eise è il prototipo del fotografo-professionista che corre a realizzare un lavoro laddove la rivista lo manda e lo compie bene, con la bravura dell'artigiano e lo sguardo del grande visionario.

La sua impostazione è simile a quella di molti colleghi della sua generazione che fanno il fotogiornalismo, da una parte all'altra dell'oceano (vedi la lezione di fotografia su Robert Doisneau).

Il ritratto rimase un aspetto fondamentale della sua produzione: Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, JFK che gioca con la figlia Caroline, Albert Einstein, Ernest Hemingway e l'immagine di Sophia Loren che con il suo negligée sulla copertina di *Life* causò la cancellazione dell'abbonamento da parte di diversi lettori.

Nel corso degli anni, Eisenstaedt vede pubblicate più di ottanta fotografie come copertine per *Life* e continua ricevere sempre crescenti riconoscimenti. La città di New York dedica un giorno in suo onore: "Alfred Eisenstaedt Day", la Presidential Medal of Arts e il Master of Photography Award, nel 1988.



Negli anni che seguono continua a lavorare per *Life*, recandosi nel suo ufficio, a cinque isolati di distanza da casa, ogni mattina alle nove. Riempie le sue giornate riordinando le fotografie e preparando le stampe per le proprie mostre. Alfred Eisenstaedt muore nel 1995 all'età di 97 anni. La foto del bacio a Times Square appartiene ormai all'immaginario collettivo.

W. Eugene Smith

“Nelle fotografie di Gene – ha detto Cartier-Bresson di W. Eugene Smith - c'è qualcosa che pulsa, come un continuo tremolio vitale. Le foto sono scattate tra la camicia e la pelle. Perché, agganciata tra camicia e pelle, dritto sul cuore, anche la sua macchina fotografica si muove, al ritmo della sua appassionata integrità”.

Geniale e precoce, controverso e acclamato, cercato dalle riviste ma criticato per il carattere non facile, per la sua proverbiale mania di controllare tutto, la fotografia e l'informazione devono molto a Eugene Smith.

A lui è dedicato il premio più importante per il fotogiornalismo e ancora oggi ci si interroga e ci si accalora sulla portata delle sue immagini, dei suoi incredibili “saggi fotografici”, sulle licenze autorali che si prendeva, sul binomio “passione e ricerca” con cui realizzava ogni suo lavoro.

Nasce a Wichita, nel Kansas, il 30 dicembre 1918, da una famiglia cattolica. Il senso religioso dell'esistenza sarà una costante della sua vita.

Attratto dall'aviazione, all'età di 14 anni prende in prestito l'apparecchio della mamma per fotografare gli aerei.

In breve, la fotografia diventa il principale interesse e già negli anni del liceo lavora come fotografo per il quotidiano locale.

Sport, aerei e immagini della Depressione che, in quegli anni tormenta la *Dust Bowl*, gli stati del Sud, degli USA, diventano gli argomenti preferiti della sua fotografia.

A 18 anni, corre al capezzale del padre, in punto di morte per aver tentato il suicidio. Con una trasfusione cerca di salvargli la vita ma tutto è inutile: il padre morirà lasciando nel figlio un insaziabile bisogno di realizzare cose, di provare se stesso, di scacciare da sé ogni possibile senso di morte e fallimento. Nello stesso tempo, l'accanimento cannibalesco con cui i giornali si avventano su questa tragedia familiare, sconvolge il giovane Eugene che chiederà sempre per le sue immagini e la sua professione la possibilità di scavare, in ogni storia, alla ricerca di quel nocciolo duro, quel cuore nascosto, dove risiede la verità.

Lascia presto gli studi, attratto da New York e da un diverso modo di fare informazione che intravede nelle nuove riviste. Dopo un rapporto con *Newsweek*, interrotto perché Smith continuava a usare per i suoi lavori la macchina di piccolo formato, collabora da free-lance con *Life*, *Collier*, *American*, *The New York Times*...

Scopre il mondo della musica e lo affascina la creazione musicale che spesso userà, come metafora, per spiegare la genesi dei suoi lavori. Negli anni della guerra diventa corrispondente per *Flying* e *Popular Photography* (una rivista che lo seguirà sempre con affettuosa sollecitudine) e più tardi per *Life*. La guerra di Eugene Smith si svolge per mare, nell'Atlantico e poi, nelle isole del Pacifico.



Cerca il combattimento, ma anche l'emozione, l'umanità profonda, la voglia di resistere. "Gene Smith è un idealista, che cerca di fare cose grandi e buone con il suo lavoro" ha detto il collega Ernie Pyle, con lui a Okinawa "ma finirà per rompersi qualcosa o per uccidersi".



Le ferite di guerra, effettivamente, costeranno a Smith due anni di ospedale, interventi chirurgici e lo smarrimento profondo su quale sia il senso, se un senso ancora esiste, nel fotogiornalismo del dopoguerra.

Ma un giorno, ancora in convalescenza, mentre passeggia con i figli, li fotografa in uno scatto rimasto celebre: **The walk to Paradise Garden.**



Quell'immagine, il cammino verso un futuro ancora incerto ma in fondo luminoso, decreterà il definitivo ritorno di Eugene Smith alla fotografia.

Dal 1947 al 1954, realizza i grandi saggi fotografici per *Life*. I soggetti scelti sono spesso storie edificanti di sacrificio e dedizione, racconti di comunità armoniose, in cui anche la morte può assumere i contorni mistici di un rito collettivo in cui ritrovarsi.



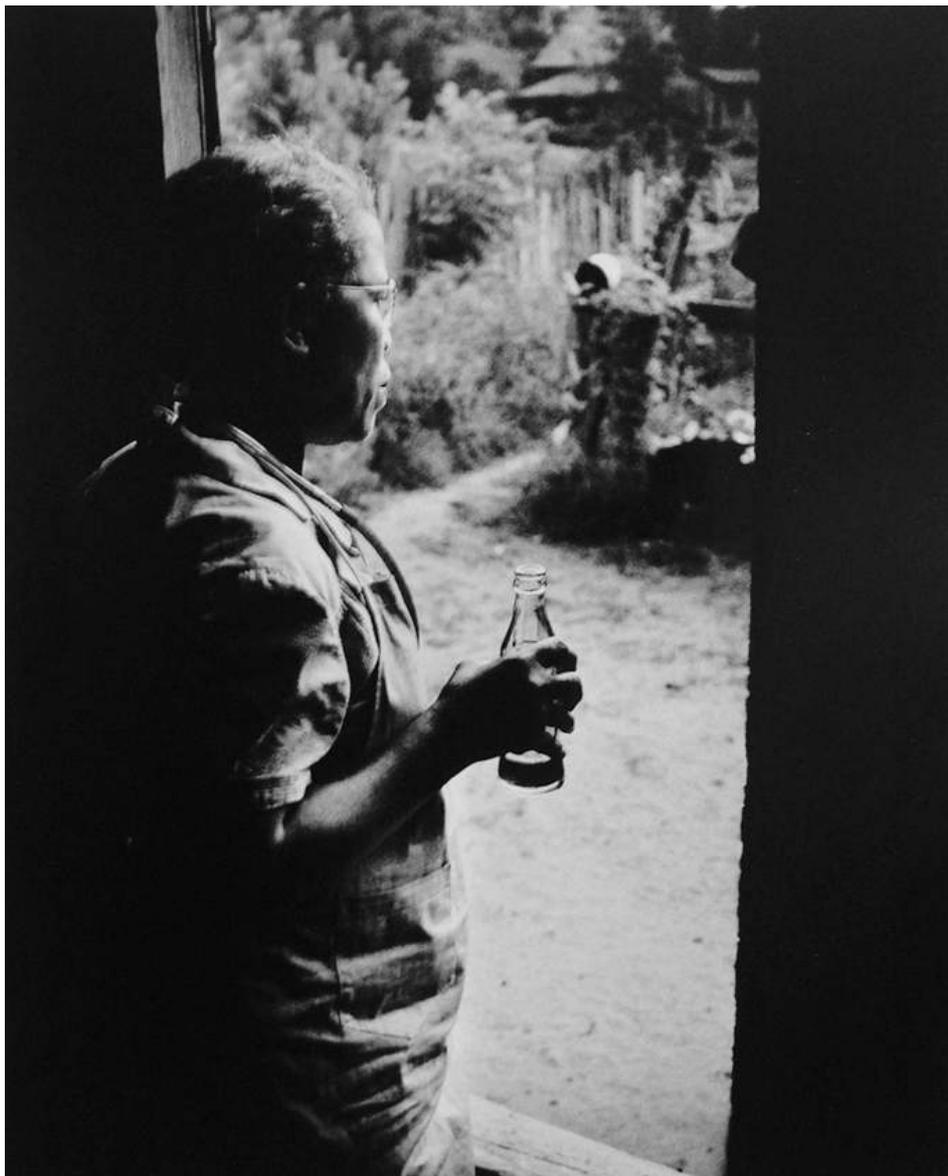




Il medico di campagna



Il villaggio spagnolo, dove realizza forse una delle sue foto più celebri





La levatrice di colore – il saggio fotografico dove più apprezzerà l'impaginazione che Life ne darà



L'uomo della piet 
(dedicato a Albert
Schweitzer in Africa)



Niente è lasciato al caso e ogni lavoro viene seguito per mesi da Smith che vi si dedica con un'attenzione e una devozione rara. Discernere il bene dal male e mostrarlo sembra una sfida impossibile, eppure lui l'accetta, con rigore morale e una conoscenza tecnica minuziosa. L'impaginazione, cioè la presentazione del suo lavoro, diventa fondamentale e proprio per questo, nel 1954, in totale disaccordo con la redazione di *Life* per il modo a suo giudizio sciatto con cui è presentato il reportage su Schweitzer, Smith lascia la rivista.

"La superficialità per me diventa menzogna quando parliamo di reportage", dirà.

Prova a impegnarsi in qualcosa di ancora più grande, quasi epico: il racconto di un'intera città, Pittsburgh, il suo reticolo di strade, la sua gente, la sua storia e il suo presente. Il progetto su Pittsburgh rimane una grande sinfonia incompiuta. Un immenso materiale, due anni di lavoro a malapena sufficienti.

Negli anni successivi, concepisce un nuovo progetto su New York: la città ripresa sempre dallo stesso punto di osservazione.

Alcune immagini saranno pubblicate su *Life* e parte di Pittsburgh apparirà su *Popular Photography* ma esaurimento, malattia, e una serie di crisi personali non gli permettono di realizzare la parte testuale come avrebbe voluto.

Nei primi anni Settanta, si impegna in una nuova impresa ciclopica: realizzare un'inchiesta giornalistica sul disastro ecologico prodotto dall'industria chimica Chisso nel villaggio giapponese di Minamata, in cui gli scarichi di mercurio contaminano l'acqua e, attraverso i pesci contaminati, avvelenano la popolazione.

Il reportage ha un effetto dirompente e le immagini dei bambini nati deformati, ripresi in fotografie che diventano presto icone di un nuovo dolore e insieme di una pietas classica, fanno il giro del mondo.





L'autore non osserva soltanto ma partecipa, giudica, soffre e prende posizione con immagini dalla composizione classica e ineccepibile, nel nero denso che avvolge i visi, nelle posizioni dei corpi. Sono elementi di un modo di intendere la fotografia che potremmo chiamare da prima linea, idealista, forse anche velleitario, ma che non delega ma anzi accoglie su di sé tutto il peso del mondo.

Forse, questo peso era troppo gravoso per Eugene Smith. Di sé diceva: "Sono un idealista. Spesso sento che vorrei essere un artista in una torre d'avorio. Ma poi, sento un bisogno imperante di parlare con la gente e devo abbandonare la torre d'avorio... La mia principale preoccupazione è l'onestà; più di tutto, l'onestà con me stesso".