

## Stefano Graziani. Ordine e altre storie

**Elio Grazioli**

4 Aprile 2026

Stefano Graziani, classe 1971, entra in scena agli inizi del nuovo millennio con un argomento che ne è già il cuore: la “tassonomia”, ovvero la classificazione, l’ordinamento, la nominazione, l’archivio. Ma a guardare le immagini ci si accorge subito che, senza esibizioni, qualcosa non torna. Le sue immagini paiono sempre diverse da come ce le si aspetterebbe, un poco “sporche” di qualche cosa, un riflesso, un taglio inelegante, un leggero disordine, un’intrusione. Eppure la tecnica è perfetta, *straight*. L’assenza di espressività è un altro indizio di singolarità, di spostamento del discorso estetico.

La nostra chiacchierata parte da un asino somalo tassidermizzato esposto in una vetrina di museo di storia naturale, lungo un percorso in cui le questioni della tassonomia e dell’ordine si precisano nei termini del medium fotografico e fanno emergere i rapporti tra immagine e realtà, tra immagine e parola, fino ad arrivare all’isola-vulcano Vulcano, dove il nome e la cosa coincidono, per riaprirsi alla fine con delle meduse che disturbano, di nuovo, invitando a porsi altre domande.

È la strategia di Graziani: fare delle immagini dei punti di domanda e insieme dei tasselli di racconti possibili, “altre storie” dice un titolo. Altre storie della fotografia, anche, evidentemente. Lo mostrano sempre anche i suoi libri - una destinazione che coltiva in modo particolare - e gli allestimenti delle sue mostre, a loro volta costruiti come percorsi che suggeriscono collegamenti da una parte e intrecci e disturbi dall’altra. È un modo originale e al tempo rappresentativo dei tempi presenti: preciso ma disincantato, critico ma non oppositivo, ordinato ma disponibile al caso, lucido ma non senza mistero.



*Taxonomies (Asino somalo), 2005.*

EG: Non so se è il tuo inizio, ma il primo libro che ho visto tuo era intitolato *Taxonomies* e quindi vorrei iniziare da questo argomento, che del resto mi sembra centrale nel tuo lavoro. Perché tassonomie? Come le intendevi?

SG: *Taxonomies* è un libro che ho pubblicato nel 2006 per A+Mbookstore, editore indipendente di Milano con ottima reputazione. È il risultato di una ricerca che ho condotto per circa tre anni ed è un'indagine all'interno di istituzioni dedicate alla storia naturale, musei di storia naturale, orti botanici, collezioni entomologiche in diversi luoghi del mondo, da Milano a Cambridge, Berlino, Nuova Delhi, Shanghai,

Tel Aviv. Nonostante ciò, a volte ho ricevuto il commento che le fotografie sembrano fatte nel medesimo luogo.

La figura centrale del progetto è Carlo Linneo, iniziatore del sistema di classificazione e denominazione del mondo visibile. Mi interessa perché la fotografia è il nostro strumento per capire o per conoscere il visibile, ciò che vediamo. La tassonomia è il sistema che abbiamo per nominare le cose. È vero, ho abbandonato i luoghi dedicati alla conservazione delle specie naturali, ma non l'idea di classificazione: mi interessa mettere alla prova i miei lavori e verificare la coesistenza di elementi che, secondo un sistema di classificazione rigoroso, appartenerebbero a diversi sistemi e diversi mondi. Credo che le mostre e i libri che ho realizzato siano un po' la prova di ciò, soprattutto se guardati come un unico progetto, costituito da diversi capitoli.

EG: Questo asinello che hai scelto, che si vede che è in una vetrina, ha un significato particolare?

SG: È un asino somalo imbalsamato. Quando l'ho fotografato era esposto al Museo di Storia Naturale di Milano. Sono interessato a questo tipo di istituzioni perché sono luoghi dove possiamo vedere e studiare quella che è l'eredità coloniale dei paesi che le ospitano. Per questo ho incluso nella sequenza l'asino somalo. Nello stesso libro c'è anche la tigre (*Panthera tigris tigris*), che ho fotografato nel museo di Nuova Delhi. Sono due contesti distanti: il museo di Milano mostra un trofeo coloniale; il caso di Nuova Delhi è opposto, perché nelle ex colonie viene esposto un animale locale in via di estinzione, conseguenza del trofeo. Quindi mi interessa studiare il ruolo di queste istituzioni in relazione al contesto e ai paesi che le ospitano.

EG: Fin da questa prima immagine emerge una delle caratteristiche del tuo modo di fotografare, cioè che tu inserisci sempre nelle tue immagini un elemento che viene detto di disturbo visivo, non fai mai un'immagine rispondente ai canoni documentari, c'è sempre qualche cosa che si intramette, un vetro, dei riflessi, una mano, del disordine...

SG: Mi interessa fotografare come vedo le cose, con una relazione molto stretta con il reale. Non mi interessa migliorare o ripulire o eliminare quello che ho di fronte a me, perché fa parte dell'esperienza della fotografia e della vita, e quindi penso significhi cercare di corrispondere a quello che vedo.



*Museo Chileno de Arte Precolombino, Smilian Radic Architect, Santiago del Chile 2018.*

EG: Passiamo alla seconda immagine: che storia ha?

SG: Ho studiato e mi sono laureato in architettura (nota autobiografica) e ho cercato immediatamente di allontanarmi il più possibile da quella che viene identificata come fotografia di architettura. Però dopo alcuni anni (dopo *Taxonomies*) ho ricercato e ritrovato l'architettura. Questo significa che ho collaborato con diversi architetti, con i quali ho potuto espandere l'idea di fotografia di architettura. Se noi diciamo "fotografia di architettura", questo costituisce a priori un'immagine di un edificio al centro della fotografia e probabilmente ripulito da qualsiasi distrazione, una fotografia funzionale alla descrizione dell'edificio. Questo è l'aspetto che mi interessa meno.

Ho fatto questa fotografia nel 2018 in occasione di una committenza su due edifici a Santiago del Cile che ha disegnato Smiljan Radic. È una fotografia che non racconta l'edificio di Radic attraverso una fotografia singola: è il laboratorio di restauro del Museo Precolombino che lui ha esteso scavando tre piani nel sottosuolo. In generale mi interessano gli oggetti su un tavolo. Se devo inserire questa fotografia in una tassonomia o una classificazione di generi artistici, si tratta di una figura che appartiene al genere (minore) della natura morta.

Aggiungo che gli architetti sono spesso riluttanti a collaborare con gli artisti perché temono che il loro lavoro non venga rappresentato; analogamente, gli artisti sono in difficoltà perché temono che la rappresentazione dell'architettura (d'autore) prenda il sopravvento. Entrambi temono di perdere la loro autonomia di autori. Questa frizione genera uno spazio con un grande potenziale che mi interessa frequentare.

EG: Mi vengono in mente altre foto che hai fatto con oggetti o per esempio frutti sparsi su un piano, e mi pare che in un caso le hai chiamate piuttosto "finzioni di nature morte".

SG: Sì, penso ti riferisca a una mostra e un libro fatti per la galleria Mazzoli di Modena (con Emilio ho fatto libri come solo con lui si può fare), che si chiama *Nature morte fictions and excerpts* (2016), perché penso che la fotografia sia finzione, per quanto mi interessi proprio il suo aspetto reale. Quindi lavorare nella finzione avendo a disposizione uno strumento che per me è in grado di produrre immagini reali e verosimili è un ulteriore cortocircuito che mi interessa. La fotografia continua a rendere possibili delle ricerche, sono abbastanza convinto di questo. Lavorare all'interno della possibilità di essere precisi e reali credo che sia una grandissima risorsa.

EG: Mi sembra tuttavia che i commentatori del tuo lavoro calchino un po' la mano sull'aspetto di finzione, nel senso che dicono che tu mandi in frantumi i generi, per cui sembrerebbe che dal loro punto di vista tu abbia fatto una natura morta finta. Così come anche che fai una tassonomia esplosa, che costruisci un racconto che è sempre aperto.

SG: Ti rispondo con una battuta: se dovessi fare un ritratto, mi interessa la fotografia con gli occhi chiusi (ne ho una serie), quella che forse a prima vista scarteremmo e che anche un laboratorio di fotografia scarterebbe.

EG: Forse quelle interpretazioni derivano dal fatto che c'è una certa difficoltà nel cercare dei riferimenti quando si guardano le tue immagini, per esempio qualche altro autore, fotografo o artista, a cui puoi assomigliare e che possa aiutare a entrare dentro le tue immagini. Mi ricordo per esempio un testo di Francesco Zanot che dice qualcosa del tipo: è una specie di *Atlante* di Gerhard Richter dato in mano a Kurt Schwitters, che lo ha smembrato. Che peraltro è una bella osservazione. Ma corrisponde a quello che stai dicendo?

SG: Forse inconsciamente sì, diciamo, non consciamente. Conosco Richter e Schwitters, mi interessa il disordine ma mi interessa anche l'ordine. Penso che la

vita che abbiamo sia una sequenza di eventi completamente irrazionali e mi sembra molto difficile organizzarli secondo un ordine che non c'è.



*Tuffatrice (diver), Trieste 2024.*



EG: Ora abbiamo una tuffatrice e una ballerina.

SG: Sì, teniamole insieme perché rispondono a due aspetti della stessa questione. Mi interessa molto il lavoro di Eadweard Muybridge, il quale non aveva alcuna ambizione artistica, ma il suo scopo era usare uno strumento tecnologico per descrivere (vedere) i movimenti umani e degli animali. Ho pensato a Muybridge come a un'estensione dell'idea di fotografia di architettura, cercando di rispondere alla domanda se la fotografia possa veramente rappresentare lo spazio. Devo dire che non credo che la fotografia possa rappresentare lo spazio, prima di tutto perché è un oggetto piatto. Certo, ci muoviamo nel mondo della prospettiva, però lo spazio viene comunque rappresentato su una superficie piatta.

Allora ho fatto questi esperimenti con due persone. Una è una tuffatrice professionista e le ho chiesto di eseguire i suoi esercizi fondamentali al di fuori dell'acqua: si tratta di allenamenti. Questa è un'immagine singola, mentre in un altro caso ho realizzato un trittico dove lei esegue il medesimo movimento, però lo esegue a distanza di tempo - lo si capisce perché è vestita diversamente. Quindi, mentre Muybridge realizzava la sequenza temporale della stessa persona in movimento, qui l'esecuzione è dello stesso esercizio, ma con un intervallo di tempo tra una fotografia e l'altra.

EG: E la ballerina?

SG: È una ballerina, nel suo caso non professionista, che sta ballando ascoltando la musica in cuffia e su uno sfondo di muro bianco, e quindi la profondità dello spazio non c'è. Sia nel caso della ballerina sia in quello della tuffatrice mi interessava mostrare che lo spazio è descritto dalla presenza del corpo: senza il corpo avremmo una percezione assolutamente piatta. Quindi questa è una forma di risposta - o una forma di pensiero - sulla fotografia di architettura, sulla fotografia dello spazio, sulla fotografia di un corpo, ovvero sulla fotografia dello spazio che non può essere descritto se non da un corpo.

EG: Voglio azzardare un'osservazione personale che mi è venuta guardando queste due immagini accostandole alle altre. Tu insisti su questo aspetto di capacità della fotografia di cogliere la realtà, a me sembra però anche che aleggi un aspetto che pare in qualche modo misterioso. Questi gesti sospesi in uno spazio sgombro, anche l'espressione dell'asino che sembra quasi attonito, gli oggetti sparsi di cui non si coglie bene un ordine... c'è qualcosa di straniante, o di

lirico anche. O di onirico, potrei dire rifacendomi a un altro tuo progetto intitolato *It seemed as though the mist itself had screamed*, che sul sito è definito un “un libro onirico”.

SG: Sì, è vero, però diciamo che il mistero non è controllabile, quindi se c'è, meglio, ma non può essere intenzionale, se no non è più mistero (svanisce).



*Maison Planeix, Le Corbusier 1926 (fotografia di famiglia), Parigi 2025.*

EG: Quinta immagine. Qui mi sembra che ci sia un'evocazione di Jeff Wall, di cui peraltro hai tradotto e curato i testi in italiano.

SG: Sì, l'ho conosciuto e ho curato i suoi testi (*Gestus, Scritti sull'arte e la fotografia*, Quodlibet 2019), che peraltro raramente parlano del suo lavoro ma sono soprattutto scritti d'occasione sul lavoro di altri artisti, facendo sempre ricadere l'opera di altri – non necessariamente fotografi – all'interno di un discorso che riguarda la fotografia, e quindi dimostrando l'ampiezza delle possibilità che la fotografia ci dà per produrre pensiero, per produrre ricerca. In questo caso ci sono delle persone, e credo che sia questo il motivo che ti ha spinto a fare questo collegamento.

EG: Sì, mi riferisco a fotografie famose scattate per strada, come quella dell'homeless che versa il latte o della coppia che fa un gesto razzista passando

accanto a un orientale.

SG: In questo caso per me è un pensiero alle fotografie di famiglia, le fotografie che facciamo quando siamo in vacanza. Qui era proprio questo: realmente eravamo a Parigi e realmente volevamo vedere Villa Planeix. Di solito quando si va in vacanza, come cliché, a Parigi si fa la fotografia con la Tour Eiffel alle spalle; in questo caso abbiamo pensato di farci la fotografia con un altro monumento, che è Villa Planeix, uno dei lavori giovanili di Le Corbusier.

EG: Però qui ci sono ben due intrusi che corrono sul marciapiedi, una che entra a metà nell'immagine a sinistra e un'altra che ha sorpassato tua figlia, quindi c'è anche un accenno di narrazione.

SG: Sì, se uno guarda con attenzione si accorge che è la stessa persona: lo vedi dal braccialetto sul polso destro - è lo stesso - e anche dagli abiti, se guardi bene. Rappresenta le cose, gli eventi che ciclicamente ci passano davanti.

EG: Dunque è un fotomontaggio.

SG: Sì, sono almeno due fotografie sovrapposte. È più volte Muybridge.

EG: E tua figlia in mezzo.

SG: Esatto, e davanti è come se ti passassero le stesse cose, però hai il tempo per studiare nel frattempo, e leggere!

EG: Ultima immagine, un mare di meduse.

SG: Molto semplice: è l'apparizione di cose che non ti aspetti. È stata fatta a Trieste, mentre facevo un lavoro su Raffaello, e l'ho integrata in quel progetto, che si intitola *Documents on Raphael* (Mousse, 2022), e costituiva un modo molto evidente di sopravvivere a un tema così presente, così chiuso. Era un'apparizione all'interno di un libro che aveva tutt'altro tema: all'interno di una cronologia di un progetto attorno a Raffaello ho inserito due fotografie di queste meduse. Ha funzionato perché, quando lo presento, quando ne parlo, la domanda è sempre: "Perché le meduse?" Le meduse sono proprio per distrarre l'attenzione da Raffaello, che è un tema che crolla sul tavolo con una pesantezza importante - perché si prende tutta l'attenzione, è ovvio che diventa il tema principale - però a me non interessava tanto il tema raffaellesco in senso documentario, e mi interessava che il progetto fosse un'opportunità per studiare la fotografia come forma di rappresentazione, come forma di linguaggio, delle forme che ha. Questa fotografia, compositivamente, è simile a quella fatta nel Museo Precolombino

disegnato da Radic, con reperti sul tavolo; in questo caso sono meduse nel mare.

EG: Questa immagine mi permette per concludere di affrontare anche l'argomento che poi sembra il più ricorrente nei commenti sul tuo lavoro, che è quello che tu hai realizzato tante pubblicazioni, non solo su delle committenze ma anche di tua iniziativa, e la particolarità di questi libri è che vi presenti immagini che paiono slegate tra loro, proveniente da contesti diversi, a volte che ricorrono anche da un libro all'altro e quindi in sequenze diverse. I commenti di tutti è che tu fornisci come dei personaggi, degli oggetti e delle situazioni per costruire un racconto che è anche aperto alla proiezione dell'osservatore.

SG: Nel migliore dei casi mi interessa che i lavori, i progetti, i libri riescano a generare domande in chi li guarda, e quindi le domande poi producono nuove possibili vie di ricerca. Poi mi piace anche l'idea che i libri non sono finiti, perché lasciano sempre delle porte aperte oppure non contengono mai la completezza del progetto - i progetti di libri sono sempre il risultato di accumulazione e di ricerche molto più lunghe.

EG: E questo aspetto di narrazione ti interessa?

SG: Mi interessa, ma in maniera relativa. Non c'è una narrazione unica: ognuno è proprietario delle proprie narrazioni. Mi interessa però che ci sia un equilibrio tra la quantità di ricerca che faccio per arrivare a un libro da un progetto e la quantità di domande che questi progetti poi generano.

E poi, sull'apertura delle fotografie, mi interessa che siano in qualche modo disfunzionali al tema principale: non c'è mai un tema solo, ma ce ne sono molti.

Quindi il fatto che apparentemente ci siano fotografie diverse può essere vero; però ognuna risponde non a una domanda sola ma a molteplici domande e fa apparire diversi temi.

EG: Per esempio il progetto intitolato *Under the Volcano* non era un diretto riferimento al romanzo di Lowry?

SG: Il titolo completo è *Under the Volcano and other stories* (Mazzoli 2009) - "altre storie" - ed era un riferimento sia al romanzo sia alla geografia, cioè a Vulcano, l'isola dove ho iniziato il progetto. Mi interessava il fatto che il vulcano e l'isola hanno lo stesso nome: quindi non è il vulcano *Etna* o il vulcano *Stromboli*, ma è proprio il vulcano *Vulcano*, una singolare sovrapposizione di nome e sostanza (oggetto).

EG: Riprende dunque il discorso delle tassonomie.

SG: Sì, nome e immagine corrispondono, e quindi in questo caso l'immagine non riesce a cancellare il testo, perché il testo e l'immagine sono sullo stesso piano (l'immagine include il testo). Altrimenti l'immagine dovrebbe in qualche modo cancellare il testo, perlomeno dal mio punto di vista, perché io do priorità alle immagini. Mi interessano i testi, so che la fotografia e il testo convivono, però diciamo che in *Vulcano* il testo vive allo stesso livello dell'immagine: Vulcano geografia e Vulcano nome sono la stessa cosa.

In copertina, *Meduse*, Trieste 2021.

**Leggi anche:**

Elio Grazioli | [Mario Cresci a ritroso](#)

Elio Grazioli | [Le soglie di Silvio Wolf](#)

Elio Grazioli | [Campigotto extraterrestre](#)

Elio Grazioli | [Paola Di Bello: sparizioni](#)

Elio Grazioli | [Paola Mattioli: lo sguardo e il ritmo](#)

Elio Grazioli | [Alessandro Calabrese, liquidare e liquefare la fotografia](#)

Elio Grazioli | [Pierluigi Fresia: l'errore del nulla](#)

Elio Grazioli | [Antonio Biasiucci in controluce](#)

Elio Grazioli | [Marina Ballo Charmet: guardare di sbieco](#)

Elio Grazioli | [Carlo Fei, né più né meno](#)

Elio Grazioli | [Luigi Erba: l'interfotografia](#)

Elio Grazioli | [Tancredi Mangano: natura dell'appartenenza](#)

Elio Grazioli | [Paola De Pietri: storie di pianura](#)

Elio Grazioli | [Francesco Jodice: altri spazi](#)

Elio Grazioli | [Alessandra Spranzi e le cose che accadono](#)

Elio Grazioli | [Gli ambienti di Luisa Lambri](#)

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

