

## Fotografia Europea. Il punto cieco

**Silvia Mazzucchelli**

20 Maggio 2026

*Il “punto cieco” (blind spot) è una piccola area della retina priva di fotorecettori, un vuoto che l’occhio umano normalmente compensa mentre guarda il mondo. (...) Quando compare lo scotoma, o il glaucoma, questo punto diventa percepibile: un piccolo segno che può espandersi fino a oscurare gran parte del campo visivo,* si legge accanto alle fotografie (*Blind Spot*, 2014 - in corso) dell’ucraino Mikola Ridnyi (1985), esposte al festival di fotografia europea di Reggio Emilia, che quest’anno si intitola *Fantasmî del quotidiano*.

Edifici sventrati, fiamme, macerie, ultimi residui sul punto di essere inghiottiti da un’ombra nera che si espande dai margini verso il centro del fotogramma. Specularmente, una grande macchia oscura si dilata dal centro, lasciando sopravvivere soltanto pochi brandelli ai bordi, tracce residue di una realtà che sembra ritirarsi lentamente. Più che rendere visibile il male della guerra, queste immagini mettono in scena il male che investe lo sguardo, l’impossibilità di afferrare il reale nella sua interezza, la percezione di una visione lacunosa, continuamente esposta alla perdita.

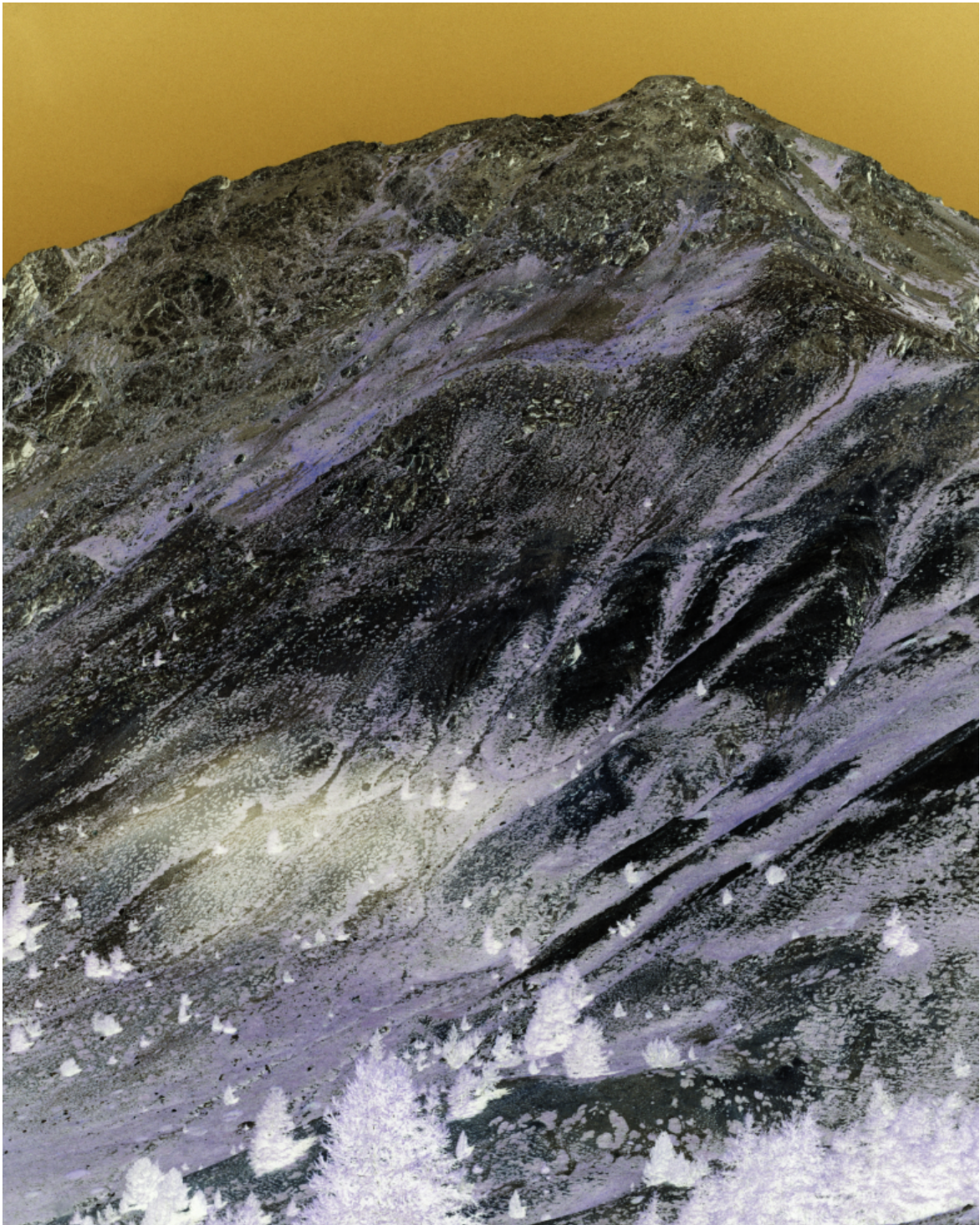


*Ola Rindal, Stains and Ashes, Stains and Ashes #75, 2025, Archival pigment print © Ola Rindal.*

Se in Ridnyi è la soglia della sparizione a farsi immagine, in *Stains and Ashes* (2025) di Ola Rindal (1971) un effetto flou composto da macchie, bagliori di luce,

volti e corpi sfocati genera una visione simile alla miopia, costringendo chi osserva a sostare nell'incertezza del non completamente messo a fuoco. Alle fotografie, Rindal sovrappone interventi manuali in grafite e inchiostro, accentuando la sensazione di un'immagine corrotta, come lo sguardo che la genera.

Da questa stessa instabilità percettiva, in una declinazione ancora differente, sembrano provenire le visioni "daltoniche" di Marine Lanier (1981). In *Le jardin d'Hannibal* (2019-in corso), l'artista altera la resa cromatica delle piante del giardino botanico alpino del Lautaret, situato a 2.100 metri di altitudine, sotto i ghiacciai della Meije. Foglie, arbusti e fiori vengono rielaborati attraverso l'inversione fotografica dal positivo al negativo, le luci si trasformano in ombre, i colori si sostituiscono con i loro complementari, un cielo azzurro intenso diventa un'inquietante macchia gialla.



*Marine Lanier, Hannibal'S Garden, Glacier #3, The Lautaret Garden, Villar-d'Arène, France, 2023*  
©Marine Lanier.

Lo sguardo è malato, arretra, si sottrae, non costruisce un immaginario del fantasma, ma un'esperienza della fantasmaticità. Lo spettro resta fuori campo, nebbia, notte, polvere, tutto ciò che storicamente accompagna l'atmosfera dell'apparizione, viene meno. Il fantasma non emerge per accumulo di segni spettrali, ma per perdita progressiva di consistenza referenziale. La fotografia smette di essere finestra sul mondo e si presenta come superficie attraversata da interferenze, macchie e alterazioni del colore, che invece di aggiungere

informazione, producono attrito e aprono uno scarto percettivo.

C'è un aspetto nostalgico in questo ricorso all'errore, un richiamo anacronistico alla fotografia analogica. A differenza della *fautographie*, l'insieme di immagini prodotte da errori tecnici, mosso, sfocatura, sovraesposizione, che per Clément Chéroux sono importanti per conoscere la natura della fotografia, l'errore tende oggi a trasformarsi in estetica consapevole. Viene così assunto come immagine nostalgica del procedimento, come traccia di un'epoca in cui la fotografia era ancora esposta alla propria fragilità materiale.

Nelle fotografie di Marine Lanier, per esempio, i colori alterati e innaturali non evocano soltanto una percezione disturbata, ma riportano l'immagine a una dimensione chimica e predigitale. Il *color-grading psichedelico, applicato direttamente sul negativo, genera immagini caleidoscopiche*, si legge a proposito di *Vestiges du futur* (2026) di Frédéric D. Oberland (1978). Alcune delle immagini in *Milk Wood* (2026) di Simona Ghizzoni (1978), ci riportano all'antico metodo di stampa della cianotipia inventato da John Herschel nel 1842, che Anne Atkins aveva usato per il suo libro *British Algae: Cyanothipie Impressions*. Il blu, colore della profondità e della pace interiore, rimanda al tempo profondo e nostalgico della memoria, *anch'io avevo dimenticato la vecchia stazione, nonostante sia da lì che sono partita per la prima volta, ormai molti anni fa. Mentre tentavo di capire come si racconta un luogo che si è dimenticato, dalla libreria cercava il mio sguardo una vecchia edizione di Under Milk Wood*, afferma la fotografa.



*Simona Ghizzoni, Viale IV Novembre, da Milk Wood, 2026 © Simona Ghizzoni.*

Il negativo, gli acidi del fissaggio, la materia fotosensibile riaffiorano come fantasmi tecnici dentro immagini contemporanee. L'analogico introduce nel presente una temporalità diversa, opaca, non immediatamente disponibile,

restituendo all'immagine una dimensione di attesa, di latenza e di resistenza materiale.

La fantasmaticità investe persino il fotografo. *Camouflage* (2025-2026) di Visvaldas Morkevičius (1990) è un'installazione che utilizza riprese di droni provenienti dal conflitto in Ucraina. Ispirata alla *Teoria del drone* di Grégoire Chamayou, si presenta come un quadro astratto composto da piccole istantanee accostate, in cui la dimensione documentaria si dissolve in una superficie visiva frammentata. Il fotografo viene sostituito da un "occhio meccanico senza palpebre", mentre lo spettatore non osserva più dall'interno, ma dall'alto, secondo una prospettiva tipica della guerra contemporanea, fondata su sorveglianza e controllo a distanza. È un modo di guardare che non porta con sé il rumore del conflitto, ma un ronzio: *to drone*, in inglese, significa "ronzare", lo sguardo si separa dal corpo e si colloca in una posizione eccedente, verticale, a distanza di sicurezza. L'osservatore, come suggerisce Jonathan Crary, non è mai una figura neutra, ma il risultato di un insieme di dispositivi storicamente determinati che ne modellano la percezione. Il mondo non è più esperito, ma rilevato, convertito in dati e pixel, una visione asettica e distante.



*Visvaldas Morkevicius, Untitled (camouflage), Lausanne, 2025, digital print textile, © ECAL Visvaldas Morkevicius.*

Questa trasformazione dello sguardo non rimane confinata alla superficie fotografica, ma si estende anche alle opere in movimento. Nel video *Automated*

*Refusal* (2025), Salvatore Vitale (1986) segue quattro freelance, il progetto fa parte della più ampia ricerca *Death by GPS* (2022–2026), incentrata sulle forme contemporanee di controllo, automazione e precarietà. In *This Is How We Win Wars* (2025–2026), Indrė Šerpytytė (1983) mostra una parete satura di video trovati online, in cui soldati si riprendono con i cellulari mentre ballano prima di condividere le registrazioni su YouTube. *SND* (2020–in corso) di Sara Bezovšek (1993) è un’installazione interattiva in forma di sito web che combina meme, gif, fotografie, emoticon e brevi video reperiti online. Attraverso una piattaforma navigabile, lo spettatore costruisce il proprio percorso tra diversi scenari narrativi che delineano possibili futuri del pianeta, apocalissi, paradisi artificiali, catastrofi naturali o invasioni aliene.



*Salvatore Vitale, Automated Refusal, South Africa, Switzerland, 2025, Film Still, Courtesy: Artist and Ncontemporary Gallery © Salvatore Vitale.*

Anche l’allestimento favorisce la dispersione e il rallentamento percettivo. La luce attraversa filtri, veli, tende, superfici semitrasparenti che non occultano mai completamente l’immagine, ma ne sospendono l’immediatezza, obbligando lo sguardo a sostare. In questo modo, la visione non si dà più come accesso diretto al reale, ma come esperienza mediata, intermittente, continuamente attraversata da ostacoli.



Sara Bezovšek, [www.s-n-d.si](http://www.s-n-d.si), Slovenia, 2021, film still, courtesy of the artist.

Nella mostra collettiva *Ghostland* il discorso si rovescia, il fantasma non coincide più con ciò che manca, con il ritorno malinconico di un'assenza, ma con un eccesso di presenza che sopravvive sotto forma di dati, immagini, tracce digitali, profili, archivi. Il soggetto contemporaneo non sparisce, resta ovunque. Ogni fotografia caricata, geolocalizzazione, cronologia, volto conservato nei cloud, produce una sorta di doppio spettrale. Non è il fantasma romantico legato alla memoria o al lutto, ma un'entità algoritmica che continua a circolare. I profili social persistono anche quando una persona non c'è più, parlano, riemergono negli algoritmi, vengono notificati, suggeriti, condivisi. *Ghostland* è il territorio del capitalismo digitale, dove nulla scompare perché ogni esperienza lascia una traccia recuperabile e monetizzabile. Oggi il problema non è più l'oblio, ma l'impossibilità della scomparsa, i fantasmi fanno paura non perché tornano dal passato, ma perché non se ne vanno.

Insieme al regime di permanenza assoluta di *Ghostland*, il festival è percorso da un'insistenza sulla memoria che si organizza attorno a temi come la casa e la famiglia, in cui il passato non è più un campo di forze, ma una *comfort zone* emotiva. In *Our Hidden Room*, Mohamed Hassan racconta l'infanzia trascorsa in Egitto e il rapporto con il padre, anch'egli fotografo, *The Season* di Giulia Vanelli costruisce, attraverso dettagli minimi, le estati dell'infanzia, *The Serpent's Thread* di Emilia Martin nasce dal desiderio di restituire corpo all'archivio perduto della nonna polacca, mentre lutti e traumi familiari emergono nelle fotografie di Anie Maki (1998) e Cinzia Laliscia (1999), per il premio Luigi Ghirri.

Negli anni Settanta, in particolare per le fotografe, l'ingresso del privato nell'immagine costituiva invece un gesto di rottura, basti pensare a *Le immagini del No* (1974) di Paola Mattioli e Anna Candiani o a *Riprendiamoci la vita* (1976) di Paola Agosti. La famiglia, la maternità, il rapporto tra i sessi non erano ambiti esclusivamente privati, ma campi in cui rendere visibili e mettere in crisi strutture di potere e disuguaglianze radicate nella società. Oggi, quella stessa materia sembra perdere la sua tensione centrifuga, genealogia, archivio familiare e casa non aprono più verso il mondo, ma funzionano come camere di compensazione emotiva, forme di protezione dall'instabilità del presente.

Il rischio è che la fotografia smetta di essere uno strumento di esplorazione e diventi un dispositivo di conferma, un archivio di identità già date, di memorie continuamente riattivate, di immagini che non aprono più il reale ma lo stabilizzano in una forma riconoscibile e rassicurante. Eppure, proprio in questa tensione si gioca ancora la sua possibilità, davanti a una fotografia, ognuno di noi è chiamato a decidere se ignorarla o lasciarsene attraversare, se ridurla a conferma o se invece accettare che la metta in crisi, se farla coincidere con una memoria già disponibile oppure usarla come strumento per conoscere, per capire, per agire.

In questa oscillazione, che non si risolve mai del tutto, la fotografia rimanda alla sua pulsione originaria, a ciò che Geoffrey Batchen ha definito "desiderio ardente", una forza che precede ed eccede la fotografia stessa, un movimento che continua a cercare il proprio oggetto anche quando questo si sottrae, e che mantiene aperta, proprio nell'atto del vedere, la possibilità di un incontro.

Fotografia Europea, Reggio Emilia fino al 14 giugno.

"Fantasmi del quotidiano" è il titolo scelto come filo conduttore delle mostre curate da Arianna Catania, Tim Clark e Luce Lebart, a cui si aggiunge la ricognizione storica curata da Walter Guadagnini dedicata ai 200 anni della fotografia.

In copertina, Giulia Vanelli, TheSeason 32, Quercianella, 2020 © Giulia Vanelli.

---

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](#)

---

