

«Position... and hold»!
La regia fotografica di Gregory Crewdson

Caterina Martino

Il corpo di una donna in sottoveste galleggia al centro di un salotto allagato; il livello dell'acqua è alto ma lascia intravedere ancora molti dettagli di quella che sembra essere una vita spezzata – foto appese alle pareti; libri già letti sugli scaffali di una libreria, altri da leggere su un tavolino, ecc. La sensazione che qualcosa sia stato interrotto – i vari oggetti si trovano lì per essere riutilizzati – contrasta con l'immobilità assoluta della scena in cui persino l'acqua è priva di qualsiasi minima vibrazione. Quello appena descritto è uno degli scatti della serie *Twilight* (1998–2001) del fotografo americano Gregory Crewdson, uno degli artisti contemporanei più importanti della *staged photography*. La foto potrebbe suscitare in chi guarda una certa inquietudine a causa dell'atmosfera torbida e misteriosa in cui tutto è fastidiosamente statico, dello spazio casalingo diventato paradossalmente un paesaggio lacustre, dell'enigmatica disgrazia accaduta (suicidio? omicidio? incidente domestico?). Allo stesso tempo però, si potrebbe apprezzare – meglio ancora se la si vedesse nel suo formato di gigantografia – la nitidezza in ogni area dell'immagine, la profondità di campo, la sovrabbondanza di dettagli, che tuttavia non aiuterebbero a chiarire esattamente ciò che si sta guardando o a raccontarlo – ad eccezione forse del titolo *Untitled (Ophelia)* che rivela un omaggio all'*Amleto* e di conseguenza un piccolo indizio sulla possibile causa della morte. Se davvero affiorano queste sensazioni, allora Crewdson ha raggiunto il suo scopo. E a questo punto ci si può chiedere come sia possibile che tale foto sia il risultato di un faticoso, lungo, meticoloso e complesso lavoro di regia, produzione e postproduzione con riprese all'interno di un teatro di posa, una troupe di oltre quaranta persone – scenografi, truccatori, direttore della fotografia, ecc., molti dei quali con referenze hollywoodiane – e un fotografo/regista che progetta la messa in scena nei minimi dettagli, scrive e segue una mini-sceneggiatura, dirige gli attori, organizza il set, sceglie i costumi e gli oggetti di scena.

Realtà costruite

Untitled (Ophelia) è un esempio delle *constructed realities*¹ della *staged photography*, una delle aree di ricerca della fotografia contemporanea che può essere circoscritta in un periodo di tempo che va dagli anni ottanta ad oggi ma che ha delle radici nei decenni precedenti. Infatti, è cruciale l'eredità ricevuta dall'arte concettuale che ha aperto le possibilità espressive della fotografia mettendone in discussione la tecnica, il linguaggio, la pratica. Nel caso specifico della *staged photography*, certamente ha influito la Narrative Art in cui è esemplare l'opera del fotografo americano Duane Michals. D'altra parte, si riconoscono alla fotografia contemporanea anche i tratti di una forma artistica postmoderna

¹ Il termine è ripreso dal volume *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, a cura di M. Köhler, Edition Stemmler, Kilchberg-Zurig 1995.

(utilizzando quest'aggettivo con la massima accortezza possibile²): liberandosi del realismo, la fotografia ha reinventato il proprio linguaggio facendo i conti con le nuove possibilità offerte dal digitale, enfatizzando la dimensione soggettiva, la narratività, la performance e aprendosi al mercato dell'arte – le fotografie di Crewdson, ad esempio, hanno un valore di oltre 150.000 dollari.

La *staged photography* si caratterizza per la costruzione di una realtà appositamente progettata e inscenata per la macchina fotografica, o meglio di una storia in un unico scatto, senza sequenza di immagini, senza un prima e un dopo, e in maniera decisamente multiforme considerando la diversità di temi, stili, e strategie adottate dagli artisti. Ad esempio, c'è chi costruisce modellini o miniature di luoghi, città, paesaggi irreali (si vedano i *Land Scape*, 2012, di David LaChapelle); chi, alla stregua del *mockumentary*, allestisce archivi immaginari con documenti falsi (si vedano i *Miracles & Co*, 2002, di Joan Fontcuberta); chi si ispira ad altre arti per creare scene di vita ordinaria (si veda *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, di Jeff Wall), ecc. Insomma, non si intende costruire una realtà nel modo più reale possibile, ma al contrario si mette in discussione il valore di verosimiglianza della fotografia, l'è *stato* barthesiano, lasciando allo spettatore libera e individuale interpretazione, sottolineando l'artificio, enfatizzando la stranezza o paradossalità della scena, dell'azione o del gesto fotografato. Scrive Germano Celant: «L'intero sistema è di fatto virtuale, nel senso che è proteso verso una liquidazione del reale, però ottenuto con il ricorso alla realtà stessa»³.

Questionare il valore artistico di tale genere fotografico è ormai un punto di vista ingenuo che per di più misconoscerebbe importanti antecedenti storici. Infatti, la *staged photography* non è che la versione contemporanea del pittorialismo di fine Ottocento, ovvero le prime forme di messa in scena ad opera di fotografi prima inglesi e poi americani (tra cui Oscar G. Rejlander, Julia Margaret Cameron, ecc.) che emulavano la pittura allo scopo di innalzare il valore artistico della fotografia. L'esempio più celebre è probabilmente *Fading Away* (1858) di Henry Peach Robinson, risultato della combinazione di 5 negativi perfettamente in linea con il lavoro di postproduzione digitale di Crewdson che consiste proprio nella sovrapposizione di più negativi.

² Se intendiamo il termine postmoderno letteralmente come *dopo l'epoca moderna*, allora possiamo collocare la fotografia contemporanea in un arco temporale molto preciso. In riferimento alla storia della fotografia, l'epoca moderna inizia dopo la Prima guerra mondiale con alcuni eventi-manifesto come quelli della *straight photography* in America e della Nuova Oggettività in Europa (*Film und Foto* in Germania, Albert Renger-Patzsch, ecc.). La caratteristica principale è il realismo che rifugge ogni forma di manipolazione, invenzione, alterazione. La fotografia post-moderna è invece libera dal realismo: non ci sono restrizioni alla creatività del fotografo/artista, non ci sono vincoli tecnici o metodologici nell'attività del fotografo (ognuno ha uno stile che esegue in totale libertà) inclusa la possibilità di costruire *ad hoc* il soggetto, di creare, inventare, manipolare, senza necessario legame con la realtà. La fotografia post-moderna, che ha avvio negli anni sessanta (con la Pop Art e l'arte concettuale), non è in preda all'anarchia creativa ma si possono individuare delle pratiche e strategie condivise volte a rispettare un obiettivo comune: dar vita a un «autonomous pictorial object». Cfr. *Ivi*, pp. 17-19. In qualche modo, la post-modernità della fotografia si lega al concetto di post-fotografia di Joan Fontcuberta.

³ G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 288-289.

Crewdson, regista dell'immobile

Gli studi teorici sulla *staged photography* tendono a enfatizzare soprattutto la dimensione attoriale. Michel Poivert, ad esempio, la classifica come «immagine-performance»⁴ sottolineando la teatralizzazione, cioè la trasformazione della fotografia in uno spazio scenico senza fuoricampo: «Tutto è dentro l'immagine, senza bisogno di dare senso al fuori»⁵. Secondo Poivert, almeno tre caratteristiche avvalorano il ritorno di tale teatralizzazione, sparita ad un certo punto della storia della fotografia perché considerata antiartistica:

- Proprio come a teatro, lo spettatore è coinvolto – seppur non in tempo reale – nella scena fotografata: «Niente è possibile senza di lui o, più esattamente, tutto sembra fatto per lui». È lo spettatore che deve decifrare la realtà costruita attraverso una proiezione del proprio universo mentale.

- Proprio come a teatro, la *staged photography* allarga la dialettica tra reale e immaginario (riferimento a Sartre⁶): «L'immagine diventa performance nel momento in cui è l'unica finalità di quanto viene mostrato: la messa in scena fa l'immagine, la posa è stabilita per l'immagine»⁷. L'oggetto della performance non è un atto, un'azione, ma, suggerisce Poivert, il *cogito*, il pensiero dell'artista che porta alla realizzazione dell'immagine.

- L'immagine-performance privilegia il rapporto tra l'attore, che è colui che si trova nello spazio scenico, e lo spettatore, che è colui per cui la performance è stata pensata.

Piuttosto che l'attorialità, ciò che preme approfondire e sottolineare in questo caso è invece l'importanza dell'operazione registica che dà vita a tale teatralizzazione. Crewdson è un «regista dell'immobile» – per utilizzare un'espressione di Poivert – nel senso che è autore di una realtà/storia che si condensa/sviluppa in una sola immagine. Le sue opere assomigliano a un fotogramma cinematografico perfetto non solo per l'estrema nitidezza ma anche perché una foto è un istante congelato (anche se questo istante è costruito e non *decisivo* come vorrebbe Henri Cartier-Bresson) e quindi ogni singolo elemento che la compone non può essere lasciato al caso ma deve necessariamente essere *pensato* – a differenza, invece, del film in cui il veloce flusso delle immagini distoglie e travolge l'attenzione dello spettatore.

Si prenda in considerazione la serie fotografica realizzata da Crewdson tra il 2002 e il 2008 dal titolo *Beneath the Roses*, 32 fotografie di cui solamente 3

⁴ M. Poivert, *Il destino dell'immagine-performance*, in Id., *La fotografia contemporanea*, tr. it., Einaudi, Torino 2011, pp. 209-234.

⁵ *Ivi*, p. 210.

⁶ Poivert fa riferimento agli studi di Sartre sul teatro di partecipazione in cui l'immaginario dello spettatore è investito nel dramma e nella persona dell'attore. A tal proposito scrive: «Sartre intende dimostrare che *essendo il teatro un'immagine*, un'immagine perché è un'arte dei gesti senza altre finalità se non quella di significare, l'attore si fa analogon del personaggio rappresentato. Come la fotografia, il teatro è un'immagine, un rapporto tra l'immaginario e il reale investito dalla coscienza dello spettatore. «La partecipazione è una maniera di vivere un rapporto quasi carnale con l'immagine». [...] Ed è così che la definizione della fotografia come analogon ripresa da Barthes, sulla base di una fenomenologia dell'immaginario in opera nelle teorie sartriane del teatro, diventa il modus operandi di una teoria della fotografia». Dalla distanza di Brecht, alla partecipazione di Sartre, alla rappresentazione teatrale pensata come un'immagine di Barthes. Cfr. *Ivi*, pp. 231-232.

⁷ *Ivi*, p. 213.

realizzate in esterno e non in *soundstage*, ovvero uno spazio appositamente adibito alle riprese nel Massachusetts Museum of Contemporary Art di North Adams. La serie, che nasce come soggetto per un film ma diventa poi un progetto fotografico, è ambientata a Pittsfield, una piccola cittadina del Massachusetts dove la famiglia del fotografo possiede una baita nel bosco. Com'è tipico dell'artista americano, la messa in scena si realizza in luoghi, strade, paesaggi ordinari enfatizzati da un particolare uso delle luci e in cui spiccano soggetti passivi, pensierosi, malinconici, silenziosi, misteriosi. Si tratta di bellissimi *tableaux vivants*⁸ o *film still*⁹, due definizioni ricorrenti negli studi sulla *staged photography* per indicare un'unica immagine, a metà strada tra un dipinto e un fotogramma cinematografico, che sviluppa una narrazione senza un prima e un dopo, senza un movimento di macchina, lasciandola quindi irrisolta. L'idea è che l'istantanea fotografica, investita del terzo senso barthesiano, può essere filmica senza essere un film, può essere narrativa senza appartenere ad una narrazione. Le realtà costruite sono ricche di dettagli (effetti personali, oggetti, detriti, ecc., indispensabili secondo il regista/fotografo per incrementare l'enigmaticità dell'istante) e sembrano fagocitare il soggetto immobile nella sua penosa condizione emotiva. Emotività che, suggerisce Celant, è da intendere come la rappresentazione dell'inconscio collettivo della *middle class* americana, nonché la rappresentazione dell'inconscio dello stesso Crewdson – che fa dell'immagine l'ombra di sé stesso, ovvero «la somma delle sue varie personalità, delle sue caratteristiche emotive, dei suoi atteggiamenti e dei suoi desideri»¹⁰ –, nonché la rappresentazione dell'inconscio dello spettatore che a sua volta contribuisce alla significazione della fotografia. Insomma, un labirinto psicologico (ancora Poivert) che risalirebbe ai ricordi di infanzia del fotografo che da bambino origliava i racconti dei pazienti che visitavano lo studio del padre psicoanalista e li metteva in scena con la propria fantasia.

Questa rapida analisi è sufficiente per comprendere le caratteristiche generali delle *constructed realities* di Crewdson, ma in cosa consiste l'operatività registica che gli dà vita? La sua regia fotografica consta di alcune importanti fasi di lavorazione mostrate in parte nel documentario *Brief Encounters* (B. Shapiro, 2012). Fasi¹¹ dallo stile decisamente cinematografico con imponenti costi di produzione che raggiungono cifre simili a quelle di un film indipendente – si tratta solitamente di denaro elargito dalle gallerie d'arte che rappresentano l'artista.

- *Idea*. La possibile realtà da costruire può avere un'ispirazione letteraria, mitologica, artistica, cinematografica, oppure, nella maggior parte dei casi deriva dalla fantasia o dal sentire dell'artista. Crewdson dedica a questa fase un

⁸ C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, tr. it., Einaudi, Torino 2010, pp. 53-91.

⁹ Negli studi angloamericani la *staged photography* è associata alla pratica del *film still*, immagini in cui i soggetti posano davanti all'obiettivo fotografico come se stessero recitando davanti alla macchina da presa. David Company suggerisce l'ambiguità dell'espressione *film still* che sembra far riferimento tanto al fotogramma della pellicola cinematografica (ritorna ancora Barthes) quanto alle immagini create per la promozione di un film (dette appunto *still*) in cui gli attori traducono la propria recitazione in una serie di pose per il fotografo che a sua volta si trova a dover condensare in un unico scatto una piccola parte della scena cinematografica. Cfr. D. Company, *Photography and cinema*, Reaktion Books, London 2008, pp. 134- 147.

¹⁰ G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, cit., pp. 287-288.

¹¹ Le fasi elencate rimandano agli aspetti più tecnici del linguaggio cinematografico descritti in G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET, Torino 2018.

momento preciso della giornata, la nuotata mattutina nel lago della cittadina di Becket nel Massachusetts. Si tratta di un vero e proprio rituale, così importante per l'artista da filmarlo nel suo unico cortometraggio intitolato *Films 4 Peace* (2012). Questa prima breve *motion picture* ha un finto sapore cinematografico dal momento che lo spettatore si trova davanti a una ripresa monopuntuale che tende più a congelare l'azione che a riprendere il movimento.

- *Location.* La ricerca dei luoghi avviene da sempre nella stessa un'area del Massachusetts dove Crewdson trascorre le sue estati. Egli guida, esplora, osserva luoghi che conosce a fondo, fino a quando, spinto da una sorta di *punctum*, individua il posto esatto che deve essere allo stesso tempo familiare eppure sconosciuto, confortante eppure inquietante, particolare eppure fuori dal tempo.

- *Script.* Ad un certo punto è necessario tradurre l'idea in una descrizione molto breve. La scrittura consente al fotografo di chiarire qualcosa che è ancora vago, astratto, e dar modo così alla troupe di avviare i lavori. Lo script contiene informazioni sul luogo, l'ora, la disposizione degli elementi, la posizione degli attori, ecc. Più che come sceneggiatura, lo script di Crewdson funziona come un soggetto cinematografico. Anzi, è un soggetto cinematografico. Ne è un esempio lo script della foto *Haircut* inclusa nella serie *Cathedral of The Pines* (2014) che è poi anche il soggetto di *Reflective Light*, il film che il fotografo americano sta progettando da anni e che dovrebbe avere come protagonista Scarlett Johansson.

- *Casting.* Solo nella serie *Dream House* (2002) compaiono delle star hollywoodiane come Julianne Moore, Philip Seymour Hoffman, Gwyneth Paltrow, ecc. In generale, il fotografo/regista preferisce gli sconosciuti che abitano nella provincia americana e che individua camminando per strada o dopo un attento casting, come quello raccontato nel breve documentario *There But Not There* realizzato dalla moglie e collaboratrice Juliane Hiam nell'estate del 2007 durante la lavorazione della serie *Beneath the Roses*. Nel corso del provino, Crewdson ritrae gli aspiranti attori in due scatti, uno frontale e uno di profilo, proprio come avviene con le foto segnaletiche nella procedura di schedatura dei criminali. Anche qui ricorre il *punctum* dal momento che visionando i ritratti in un momento successivo rispetto al momento della loro realizzazione possono emergere dei particolari che sono passati inosservati durante il casting. Crewdson preferisce non interagire con gli aspiranti attori perché ritiene importante quella sensazione di disagio e imbarazzo che si crea quando si viene fotografati. Dopo essere stati scelti, gli attori ricevono lo script e decidono se accettare o meno la parte. Sul set vengono date poche istruzioni agli attori, i quali d'altronde hanno ben poco da recitare sulla scena¹².

- *Storyboard.* In questa fase Crewdson si avvale dell'aiuto di Richard Sands, il direttore della fotografia con cui collabora da anni. Insieme studiano accuratamente i disegni che prefigurano le fotografie e che contengono i dettagli della scena. Questa è la fase in cui nulla può sfuggire al controllo del fotografo/regista.

- *Scenografia.* Il set viene costruito proprio come accade negli studi cinematografici – tra l'altro, *Untitled (Ophelia)* è la prima foto realizzata da Crewdson in un teatro di posa. Per gli scatti in esterno, invece, si attuano alcuni

¹² Cfr. D. Company, *Photography and cinema*, cit., p. 140.

interventi per modellare il paesaggio a seconda delle richieste del fotografo/regista.

- *Oggetti di scena, costumi, make-up.* Crewdson è estremamente meticoloso nella scelta dei cosiddetti *props* che andranno a comporre e decorare la scena.

- *Effetti speciali.* Sono fondamentali per ricreare alcuni ambienti (attraverso, ad esempio, un particolare uso delle luci) o alcune condizioni climatiche (in questo caso si avvale dell'aiuto di esperti in grado di creare neve, pioggia, nebbia). Nel corso della sua carriera Crewdson ha addirittura preteso un incendio e la demolizione di una casa.

Una singola foto richiede settimane di preparazione e almeno due giorni di lavorazione (un giorno per preparare il set, un giorno per realizzare lo scatto). Per le foto in esterno l'orario ideale è il lasso di tempo molto breve che segue il tramonto ma precede l'oscurità della notte. In quei minuti è infatti possibile utilizzare le luci artificiali ottenendo un particolare effetto ma senza dar vita a un eccessivo contrasto.

La nitidezza e la precisione degli scatti è dovuta a due importanti accorgimenti tecnici. Il primo è l'utilizzo del grande formato, lo stesso usato dalla *straight photography* e dal reportage americano (Edward Weston, Walker Evans, Ansel Adams¹³). Il banco ottico di 8x10 pollici/20x25cm è il formato adatto per gestire un processo di lavorazione così complesso, ottenere un'elevata risoluzione e una stampa gigantografica. Grazie all'ampia inquadratura e alla visione capovolta dell'immagine sul vetro smerigliato, Crewdson può curare con attenzione la qualità e la composizione dell'immagine (forme, valori tonali, colori, ecc.). La tendina nera che lo fa sembrare un fotografo d'altri tempi serve a migliorare la messa a fuoco di un obiettivo che ha una luminosità molto ridotta rispetto al piccolo e al medio formato.

La seconda operazione di nitidezza è l'importante lavoro di post-produzione digitale attraverso cui Crewdson enfatizza l'iperrealismo dei suoi scatti. Se sulla scena la realtà è costruita, in fase di postproduzione l'immagine è composta, ovvero è il risultato di una combinazione o collage di più negativi. Infatti, su ogni set vengono effettuati 40-50 scatti. L'inquadratura è fissa, ciò vuol dire che il punto di vista della macchina fotografica è sempre lo stesso ma ogni scatto si differenzia dall'altro in termini di messa a fuoco. I negativi sono digitalizzati e poi sovrapposti attraverso uno specifico software al fine di selezionare le varie aree dell'immagine perfettamente visibili o quelle che nella loro cominazione possono creare un particolare effetto (da qui l'incredibile profondità di campo).

Sul set, Crewdson guarda attraverso l'obiettivo solo per assicurarsi che la realtà costruita sia perfetta in ogni dettaglio, ma come molti artisti della *staged photography* preferisce l'esperienza diretta della performance, quindi tiene sempre lo sguardo sulla scena da fotografare. Quando tutto sembra pronto, il fotografo/regista congela il momento (esclama a gran voce «Position!») e ordina all'operatore che sta dietro alla macchina

¹³ E non solo, anche dal francese Atget nonché apparecchiatura che utilizzano anche i contemporanei Jeff Wall e Andrea Gursky.

fotografica di catturarlo («...and hold!»). L'artista, in sostanza, «agisce grazie a uno scatto a distanza [...] come lo *sguardo assente*»¹⁴.

Verso il cinema?

Nell'opera di Crewdson il confine tra fotografia e cinema sembra molto sottile per diverse motivazioni che vanno oltre la mera emulazione della regia cinematografica. Sono omaggi alla settima arte tanto le numerose citazioni di storie viste sul grande schermo quanto la dedica ai set abbandonati di Cinecittà nella serie *Sanctuary* (2010). Crewdson attinge molto dal cinema – classico, moderno e contemporaneo, ma rigorosamente americano. In particolare, afferma di sentirsi legato a un certo tipo di arte americana che ha teatralizzato la quotidianità dell'azione, che ha per certi versi reinventato attraverso le immagini (fotografiche, pittoriche o cinematografiche) l'iconografia della vita americana. È il caso di Edward Hopper, Walker Evans, Diane Arbus, William Eggleston, Cindy Sherman, Laura Simmons e poi Steven Spielberg, David Lynch, Alfred Hitchcock (proprio in *Beneath the Roses* uno degli scatti è ispirato a *Psycho*), Orson Welles e gli amici Noah Baumbach e Wes Anderson.

Ed è proprio un film, *Velluto blu* (1986) di David Lynch, che ha cambiato la sua operatività fotografica tanto per lo sguardo sulla vita domestica e i sobborghi americani – una vita che di fatto Crewdson non conosce davvero essendo cresciuto a Brooklyn – quanto per l'uso delle luci e del colore. Gli esordi di Crewdson negli anni novanta sono in bianco e nero; l'assenza del colore penalizza, appiattisce, la messa in scena. Nei lavori successivi il colore gli consente di smussare con un effetto più spettacolare e cinematografico la bidimensionalità e il carattere documentativo delle foto. Il colore non ha più la funzione di rappresentare – come aveva invece insegnato la New Color Photography della seconda metà degli anni settanta di cui William Egglestone è stato pioniere negli Stati Uniti e Luigi Ghirri¹⁵ portavoce in Italia – ma diventa strumento essenziale all'interno di una “estetica della seduzione”¹⁶, un tentativo di teatralizzazione dell'illusione del reale.

Il passo verso la direzione di un film sembrerebbe vicino. Crewdson lo annuncia da anni eppure non ha ancora compiuto il salto. Sembra voler rimanere in quella dimensione di «pensosità» del singolo scatto che secondo Barthes manca al veloce flusso delle immagini cinematografiche. Ed è forse a questa pensosità che Crewdson rimanda nel suo unico cortometraggio. La macchina fotografica è fissa e cattura il movimento di qualcuno (lo stesso Crewdson) che nuotando attraversa l'inquadratura da sinistra verso destra. Ma questo movimento è quasi annullato (sminuito, bloccato, congelato) dall'audio aggiunto artificialmente che ripete all'infinito lo stesso suono delle bracciate. Potrebbe forse essere un rimando all'idea barthesiana del cinema come fotografia, come un flusso di fotogrammi, come un insieme di haiku. Potrebbe forse essere un rimando proprio al famoso haiku *Nel vecchio stagno / una rana si*

¹⁴ M. Poivert, *Il destino dell'immagine-performance*, cit., p. 218.

¹⁵ Ghirri afferma: «Fotografo a colori perché il mondo reale non è in bianco e nero», Id., *Fotografie del periodo iniziale*, in Id., *Niente di antico sotto il sole*, a cura di P. Costantini, G. Chiaramonte, SEI, Torino 1997, p. 16.

¹⁶ *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, cit., p. 38.

C. MARTINO

tuffa / il rumore dell'acqua che è l'emblema dell'istante fotografico. Solo che nel caso di Crewdson questi istanti sono intenzionalmente intrisi di pensosità e il fotografo/regista interpreta ironicamente il ruolo della rana.