DOPPIOZERO

Edward Weston: intensificare la percezione

Carola Allemandi

25 Febbraio 2026

L’energia non può distruggersi ma solo trasformarsi, così ci insegnano. Forse è una regola che vale anche per la materia, almeno quando tradotta in immagine: saperla mutabile a seconda di come la si guarda e del tempo in cui la si guarda, sospesa in un’eterna analogia col resto delle cose. Se la fotografia può definirsi regina della rilettura del reale, Edward Weston (1886-1958) fu suo suddito d’elezione. Statunitense dell’Illinois, compì nella sua opera la grande parabola che il mezzo fotografico stava tracciando in quel suo primo tempo, e che lo vide passare da figlio della pittura a entità autonoma secondo leggi proprie.

La grande mostra *Edward Weston. La materia delle forme* curata da Sérgio Mah, organizzata in collaborazione con la Fundación Mapfre, dopo le tappe di Madrid e Barcellona arriva per la prima volta in Italia da Camera, a Torino, fino al 2 giugno.

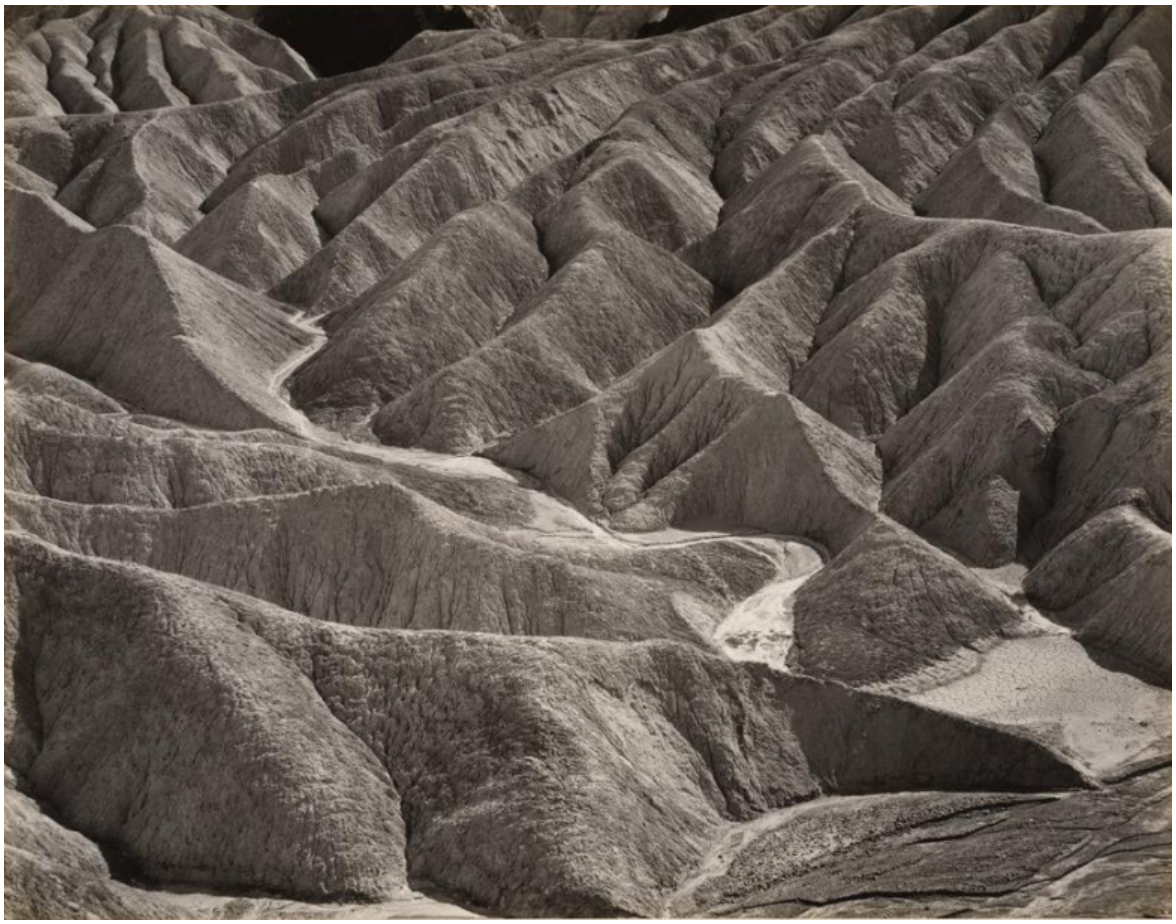
Visitandola, sarebbe troppo facile vedere soltanto immagini di un grande maestro, diventate icone della storia della fotografia, dai famosi nudi agli altrettanto noti peperoni, o le conchiglie: questo modo solo suo di vedere non soltanto la forma, ma anche la luce e i giusti toni per renderli sulla stampa. Sarebbe facile vedere qualcosa di compiuto, di immobile nel tempo, come spesso risultano le grandi opere visive; forse è meglio cercare qualcosa in più nelle oltre centosettanta fotografie esposte (molte delle quali originali), il senso chiaro che le accomuna, la speciale coerenza che portano con sé.



Edward Weston, Angolo soleggiato in un attico, 1921. Stampa alla gelatina d’argento.
Center for Creative Photography, The University of Arizona. Edward Weston Archive. Dono degli eredi di Edward Weston
© Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents © Edward Weston, by SIAE 2026.

Edward Weston fu un pittorialista prima di sottoscrivere il manifesto del gruppo f/64, nel 1932, insieme ad altri maestri della fotografia, da Ansel Adams a Imogen Cunningham. Il gruppo che portò questa disciplina fuori dal recinto dell’emulazione della pittura per farle abbracciare il potenziale immenso dell’obiettività, delle cose così come si presentano. Dentro questo approccio la fotografia non soltanto ha conosciuto il contrario della sua premessa, ovvero le porte dell’astrazione, ma ha dato gambe solide a una forma d’espressione ancora fortemente emarginata dal discorso dell’arte.

Weston negli anni Venti partì per Città del Messico diventando amante di Tina Modotti, che ritrasse e da cui venne ritratto, più volte, in scatti divenuti celebri; in mostra si può vedere l’immagine alla grande fotografa colta mentre declamava una poesia nel singolare intreccio fra attimo e posa, fra azione vera e ricercatezza formale, o quella in cui la donna è accostata all’*Iris bianco* (1921) che dà il titolo all’opera e che, nei toni della copia al platino e nella sfocatura misurata, ci parlano dell’impostazione ancora pittorialista di Weston alla fotografia.



Edward Weston, La Death Valley dallo Zabriskie Point, 1938. Copia alla gelatina d'argento montata su tavola. The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents © Edward Weston, by SIAE 2026.

Il fotografo fu anche interprete della grande rivoluzione culturale proposta dal poeta Walt Whitman, di cui Weston verrà incaricato di illustrare l'edizione del suo celebre *Foglie d'erba,* visibile in mostra. L'abbraccio universale dell'uomo che non vedeva più distinzioni fra i piani del reale, fra alto e basso, ricco e povero, perché tutto è alto e ricco per il solo fatto di essere nel mondo, Weston lo traduceva con la propria fascinazione di fronte alle forme delle cose più semplici.
Nell'accostamento semantico di un corpo nudo a un peperone, vedendo vivo quanto un corpo l'ortaggio e fluido e scomposto quanto l'ortaggio il corpo, Weston dichiarava che la separazione esiste in chi guarda, mentre l'occhio pronto vede il rimando, la trasformazione continua della stessa materia. Il fatto stesso di aver eliminato la sfocatura tipica dello stile pittorialista in favore di una nitidezza assoluta fra i piani dell'immagine, ribadisce nel linguaggio fotografico quanto Whitman predicava in versi: ogni dettaglio concorre in uguale misura a generare il miracolo di fronte alla vista, e perciò dev'essere a fuoco, perfettamente visibile.
Con questo in mente ci possiamo avvicinare alle immagini dei sanitari in ceramica fotografati a Città del Messico nel 1925: come non vedere in questo simbolo di modernità e di igiene il collo di un cigno, un ventre, un animale? Soltanto la visione pura della forma, quella che al giorno d'oggi intraprendono autori come

Antonio Biasiucci, sebbene con una direzione più marcatamente antropologica, può generare quel distacco necessario di cui ha bisogno il fascino per manifestarsi.

Con Weston sperimentiamo l’estraneità costante e totale dell’uomo rispetto al mondo che lo circonda, la sua materia in continuo movimento e metamorfosi difficile da prendere.



Edward Weston, L’iris bianco, 1921. Copia al platino. Center for Creative Photography, The University of Arizona. Johan Hagemeyer Collection. Acquisizione © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents © Edward Weston, by SIAE 2026.

In *Sulla fotografia* (1977), Susan Sontag dedica molto spazio a Edward Weston nel capitolo “L’eroismo della visione”, dando svariati riferimenti utili per inquadrare la sua opera. E troviamo infatti una frase che ribadisce quanto detto sopra: “[…] l’abitudine alla visione fotografica – al vedere nella realtà uno schieramento di fotografie potenziali – provoca un distacco dalla natura, anziché un’unione con essa.” Vedere, vedere a fondo, significa isolare a tal punto il ruolo della superficie da rafforzare il grado di separazione che intercorre, già normalmente, tra uomo e mondo.

La fotografia non serve dunque ad avvicinarsi davvero, a sapere davvero cosa si ha di fronte: l’affermazione forte che Weston fa con la propria opera è che la conoscenza, nel mondo così come lo vede il fotografo, non ha alcun valore. Il termine stesso genererebbe una cesura tra sapere e ignoranza, di nuovo dividendo ciò che possiamo scoprire essere unito e ugualmente valevole. Così Weston ci racconta dei frammenti in cui non è l’intelletto a dare un nome a quello che vede, quanto la vista a indicare ciò che ha qualcosa da dirci, fosse anche solo un nuovo modo per essere guardato.

Per fare questo Weston ci dice che non bisogna andare lontano, intraprendere lunghi e faticosi viaggi: il fotografo infatti non uscì poi molto, tolta la parentesi messicana, dagli Stati Uniti insediandosi, verso la fine e segnato dalla malattia, in una casetta rustica a Point Lobos, dove morì in un luogo che oggi porta il suo nome. La fascinazione può nascere davvero dal mondo più prossimo, dall’oggetto che di colpo si compone nella luce.

Weston è dunque tutto in questa tensione della materia che non riesce ad arrestarsi in confini immobili, e per questo motivo il “sempre-nuovo”, per il fotografo, diventa meta della visione.

Sérgio Mah parla di “intensificazione della percezione” raccontando l’approccio alla fotografia di Edward Weston, invitando lo spettatore a fare attenzione sull’effetto della visione dell’immagine. La fotografia si fa partecipata.

Ciò che mostrano le immagini, infatti, non sono storie, né momenti: non c’è alcuna intenzione mimetica, né narrativa, nell’opera di Weston, quanto la profonda immersione nel senso dei lineamenti delle superfici, le loro infinite somiglianze, e perfette quando l’occhio riconosce la metamorfosi in atto. Anche il tronco dell’albero, la duna della *Death Valley dallo Zabriskie Point* (1938), estratti dal paesaggio e non più disposti su uno sfondo scuro senza profondità, sono oggetti visti nel loro potenziale formale rivelatorio, “blakeiano”, come ribadisce Sontag.



Edward Weston, Conchiglia, Glendale, 1927. Copia alla gelatina d’argento montata su tavola. The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens. © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents © Edward Weston, by SIAE 2026.

La mostra a Camera ci indica non soltanto l’opera di un grande nome della fotografia, ma anche la condizione possibile di totale inattualità dell’opera di un maestro. Weston, sebbene abbia vissuto in un periodo storico segnato da gravi eventi di carattere sociale e bellico (la Grande Depressione, la carestia e gli esodi del Sud, la seconda guerra mondiale, per citare quelli che hanno coinvolto gli Stati Uniti), non portò avanti una fotografia impegnata, vedendo nella rivoluzione della vista la propria missione di vita, nonché il proprio messaggio da lasciare all’uomo. Weston incarna ciò che, da Sant’Agostino a Hermann Hesse, resta il mistero del mondo, ovvero sé stessi, quella cosa di cui non si conosce mai davvero la forma, tantomeno il rimando visivo, o la giusta luce. Sempre Sontag ci dice che “Weston definisce la fotografia ‘un modo di sviluppare sé stessi, un mezzo per scoprirsi e identificarsi con tutte le manifestazioni delle forze basilari, con la natura, con la fonte.”, ribadendo ancora che “Weston afferma insistentemente che la fotografia è una possibilità suprema di esprimere sé stessi”. Questo ci fa capire che la perizia tecnica con cui il fotografo sviluppava, una a una singolarmente, le proprie lastre, curando di ognuna i valori luministici e gli effetti delle mascherature, fosse il reale metodo della scoperta e della rivelazione, il processo necessario perché la vista potesse trovare una

compiutezza per incontrare l’antico spettro della bellezza.

Pare riduttivo, soprattutto nel contesto contemporaneo del discorso dell’arte, vedere nella risoluzione estetica il culmine del gesto autoriale, sebbene lì sotto si annidi, come già detto, il germe di una rivoluzione estesa alla vita stessa, il potenziale che vedrebbe l’uomo dentro un mondo ovunque pieno di significato.

Immagini di questo tipo non chiedono la parola, ed è per questo che il discorso narrativo ed etico non può trovare reale spazio nell’opera di Weston. Senza un racconto, le cose in sé si fanno identità uniche e fluide, senza spiegazione. Anche il ruolo della didascalia in Weston si fa dunque ambiguo, perché laddove il testo serve, usualmente, a dire il vero contenuto dell’immagine, per il fotografo americano serve all’identificazione del soggetto, a ribadirne la definizione mentre è in corso la sua riformulazione visiva.



Edward Weston, Nudo che galleggia, 1939. Stampa alla gelatina d’argento. Center for Creative Photography, The University of Arizona. Edward Weston Archive © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents © Edward Weston, by SIAE 2026.

L’attenzione vigile del fotografo e la predisposizione ad accorgersi dei dettagli del mondo è un lavoro che richiede la dura fatica della presenza. Così, non ci sorprenderà sapere che Weston, quando era in giro con la compagna Charis per le abituali uscite fotografiche, aveva bisogno di “riposare gli occhi”, sapendo che

le cose sarebbero rimaste al buio e immobili finché non li avrebbe riaperti, così che avrebbero ripreso luce e quel modo di essere sempre sé stesse e così tanto altro insieme.

Edward Weston. La materia delle forme, a cura di Sérgio Mah, in collaborazione con la Fundación Mapfre. Camera, Torino, fino al 2 giugno.

In copertina, Edward Weston, *Risacca, China Cove, Point Lobos, 1938*. Stampa alla gelatina d'argento. Center for Creative Photography, The University of Arizona. Edward Weston Archive.
Dono degli eredi di Edward Weston © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents © Edward Weston, by SIAE 2026.

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

