RASSEGNA STAMPA

Anno 8°- n.4, Aprile 2015

Sommario:

L'incantevole illusione della fotografia.....pag. 2
Quei giri di Walter.....pag. 3
Water Teller di Roni Horn.....pag. 5
August Sander, uomini del XX secolo.....pag. 6
Basilico folgorato sulla strada per Kabul.....pag. 10
Gli ultimi 60 anni di fotografia nel libro "Gold medals".....pag. 12
Il cinema in una foto. Una mostra alla Civica di Modena.....pag. 13
Ma il fotolibro non vuole morire.....pag. 16
Fotografia liquida, mani bagnate e memoria dell'acqua.....pag. 19
David Bailey al PAC. Quel che non uccide.....pag. 20
Addio Lanfranco, Diaframma a massima apertura.....pag. 23
Le fotografie di Jeff Wall tra arte e cinema.....pag. 25
Non premi, ma foto fatte bene.....pag. 26
Roberto Kusterle.....pag. 29
Elliott Erwitt.....pag. 32
Federico Patellani.,,.....pag. 33
Alinari, la fotografia riparte dall'Italia.....pag. 36
La danza delle foto (e una confessione).....pag. 37
Erich Lessing.,,.....pag. 39
L'arte contro il cancro.....pag. 40
Un genocidio da guardare con i guanti.....pag. 42
Henri Cartier-Bresson.....pag. 45
Yves Bonnefoy, "Poesia e fotografia".....pag. 46
La seconda morte del Miliziano.....pag. 48
La memoria degli Alberi.....pag. 51
LaChapelle, la fotografia come un caleidoscopio nel mondo onirico e pop di David.....pag. 53
Il mobiliere, l'assicuratore e la referenzialità.....pag. 54
Franco Fontana Full Color.....pag. 56
Grazie Signor Lanfranco!.....pag. 59

L’incantevole illusione della fotografia

.

Fino al 15 maggio, la Photographica Fineart Gallery di Lugano ospita la mostra Nino Migliori – incanto e illusione. Ripercorrendo l'evoluzione linguistica della fotografia italiana attraverso le opere di uno dei suoi protagonisti.

Nino Migliori sviluppa il suo stile a contatto diretto con la Scuola del Neorealismo. Il suo esordio risale infatti agli anni del dopoguerra, lasciandogli in eredità la predilezione per la fotografia in bianco e nero ma, soprattutto, il desiderio di esplorare – e ritrarre – la realtà secondo un’inedita libertà di giudizio ed espressione.

Sarà forse per quella prossimità all’arte cinematografica, sta di fatto che presto il fotografo di Bologna – nato nel 1926 – comincia a sviluppare fotografie in serie, invece di singoli scatti. Uno scarto concettuale, il suo, che lo avvicina alle sperimentazioni visive condotte dalle avanguardie artistiche in vari parti d’Europa. Migliori giunge quindi ad accumulare segni urbani, invece di rincorrere momenti topici: negli anni Cinquanta, fotografa *Muri* e *Manifesti strappati*.

Non si tratterà dell’ultima evoluzione linguistica della fotografia di Migliori, la cui sperimentazione l’ha condotto in tempi recenti all’inedito lavoro Cuprum, dove le tracce umide lasciate dai boccali di birra sui tavolini dei pub vengono esaltate e decontestualizzate. “*Il risultato è l’incanto e l’illusione di una favola che assume le variabili fisionomiche e cromatiche della luna*”, scrive l’esperto di fotografia Denis Curti.

La mostra Nino Migliori – incanto e illusione, in corso a Lugano presso Photographica Fineart Gallery fino al prossimo 15 maggio, propone appunto una cronologia di fotografie dell’artista per esprimere la sua continuità nella sperimentazione, invece che in uno stile più o meno riconoscibile – e cristallizzato, in fin dei conti. Un’evoluzione artistica, quella di Migliori, che è dettata dallo stesso cambiamento tecnologico, con le possibilità che man mano vengono offerte al fotografo. Come conclude giustamente il critico Curti: “*Altrimenti, per dirla con le sue stesse parole, saremmo ancora fermi ai dagherrotipi*”

Quei giri di Walter

di Michele Smargiassi da *smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it*

"Io non sono un fotografo", ha lasciato scritto Walter Bonatti. Aggiungendosi alla lunga eccellente lista dei fotografi autoneganti a cui Elvire Perego e Robert Delpire dedicarono un delizioso librino.

Walter Bonatti, Argentina, 1971, © Walter Bonatti/Contrasto, g.c.

Eppure, quando nel 1979 il grande alpinista ed esploratore ruppe con *Epoca* e la lasciò a secco dei suoi fotoreportage di viaggio e d'avventura, la rivista accusò il colpo seriamente, in termini di copie vendute.
Cosa voleva dire Bonatti? Che non si riconosceva in quello che gli esperti di fotografia credevano fosse un fotografo, in quello che la corte d'assise del sistema fotografico giudicava dovessero essere le sue fotografie. Leggo dal catalogo della mostra che gli è stata dedicata recentemente:
"I critici cercarono di inquadrarmi, di affibbiarmi una fisionomia professionale, una valutazione. [...] mi sorprendevano le loro conclusioni, raramente centrate, perché attribuivano meriti inesistenti a certe cose ignorando magari valori più importanti, a mio avviso, che non rientravano nei loro schemi".
Basta riguardare tutte assieme le più spettacolari fra le sue immagini per capire che, finte modestie a parte, Bonatti sapeva benissimo cosa stava combinando con le sue fotocamere. Che erano state sempre (soprattutto la sua carissima Ferrania Condoretta) sue compagne d'avventura, macchine del ricordo delle grandi imprese e della certificazione dele vette raggiunte, fin dagli anni delle scalate estreme, dei drammi e anche delle polemiche.
Ma che negli anni del suo "alpinismo orizzontale", negli anni dei viaggi nei "grandi spazi" del pianeta, diventarono parte efficiente di un formidabile progetto visuale, lo strumento di un nuovo genere romantico: il sublime dell'io esploratore nell'era dei media.
I lettori si chiedevano come potesse essere, lui, Bonatti, così spesso protagonista delle proprie immagini, abbarbicato a una rupe dell'Illampu, sul bordo del vulcano Kracatoa, sulle rive del rio Maranon, accampato in mezzo al deserto del Namib, anche quando viaggiava in solitaria.

In un articolo per *Epoca* dovette allora svelare il segreto dei suoi telecomandi, uno a filo e l'altro addirittura a impulsi radio, avanzatissimo e costosissimo per l'epoca.

Walter Bonatti, Indonesia, 1968, © Walter Bonatti/Contrasto, g.c.

Così facendo, ci ha lasciato la chiave per capire la sua fotografia. Organizzare bene certi autoscatti, basta guardarli per capire, doveva costargli parecchio tempo e lavoro: trovare l'inquadratura, provare la posa, piazzare la macchina, sistemare i telecomandi, raggiungere il set, mettesi in posa, scattare diversi fotogrammi, scendere e risalire, recuperare tutto...
Ore ed ore, sommandole tutte, che il Bonatti fotografo rubava al Bonatti esploratore, se le due cose potessero essere distinte e messe una contro l'altra.
Infatti non si può, sono la stessa cosa, le esplorazioni di Bonatti per *Epoca* sono questo, la sapiente costruzione di un meccanismo narrativo che fa del corpo dell'esploratore un crocevia di senso e di emozione, che chiama in causa il mito dell'eroe che celebra se stesso, che sollecita l'identificazione emotiva del lettore in lui, l'identificazione della natura in lui.
Lo sguardo di Bonatti sull'esotico e sul sublime è carico di mito e di cultura letteraria, gronda buone letture e non ne fa mistero, ma il suo stile non è solo quello di un Melville o un Conrad illustrato.
Consapevole della propria popolartà, la trasforma nell'ossimoro di una *fiction* presa dal vero, si fa personaggio di se stesso, attore al servizio di se stesso regista, si disegna in un ruolo (dalle sue avventure verranno tratti anche albi a fumetti) che è quello, inedito, del viaggiatore-*anchorman*, del corpo vicario in cui il lettore sedentario può medianicamente calare il proprio.
Quelle pose costruite con cura perché apparissero naturali non sono altro che tavole illustrate di un nuovo mito del viaggio e dell'avventura, creato attorno alla figura di un eroe leggendario ma non immagnario, straordinario ma non irreale, un mito largamente indebitato con il cinema, e appunto con il

fumetto, ma a suo modo inedito e fresco, infuso di "realismo" dal sistema della fotografia a colori e del rotocalco.
Tutto il resto, la tecnica, l'uso del colore, la composizione, gli echi della pittura classica e di quella romantica (quei Friedrich "citati" involontariamente o forse no nelle foto di Bonatti...), tutto il resto è relativo, è in funzione di quella scelta narrativa.
E adesso, forse, se Bonatti fosse vivo, anch'io finirei nella schiera dei critici che non hanno capito nulla di quel che voleva fare, di quel che c'era nelle sue fotografie. Ma forse no.

Tag: ***Elvire Perego***, ***Epoca***, ***fotografia di viaggio***, ***Herman Melville***, ***Joseph Conrad***, ***Robert Delpire***,***Walter Bonatti***
Scritto in ***Autori***, ***Viaggi*** | ***2 Commenti »***

Water Teller di Roni Horn

COMUNICATO STAMPA da *http://undo.net/it*

Raffaella Cortese è lieta di presentare il nuovo ciclo fotografico Water Teller dell'americana Roni Horn.

Per più di 30 anni, Roni Horn ha sperimentato una varietà di media che vanno dalla fotografia al disegno, dall'installazione alla performance e ai libri d'artista, concentrandosi sui temi del cambiamento, della percezione e della memoria.
La ricerca di Horn affronta questioni come la mutevolezza della natura e l'identità umana e incoraggia una riflessione sul profondo rapporto tra le emozioni di un soggetto e il paesaggio circostante. Le trasformazioni

e l'instabilità del reale hanno un ruolo centrale nella pratica dell'artista, tanto che le sue opere sono spesso presentate in coppie o serie di elementi simili che rivelano differenze quasi impercettibili.

Horn presenta una nuova serie di fotografie intitolata Water Teller, 2011/2014, costituita da otto dittici. Ogni dittico include quattro immagini del volto del fotografo Juergen Teller. Nessuno dei quattro volti, però, è l'immagine originale del soggetto, ma è il suo riflesso nell'acqua. Nonostante le immagini siano pressoché identiche, ognuna conserva la propria identità.

Water Teller, mostrato per la prima volta in Italia, rimanda chiaramente ad alcuni lavori precedenti che sono oggi tra i più noti dell'artista, come la famosa serie fotografica You are the Weather (1994-96) e il suo "remake", You are the Weather, Part 2 (2010-11). Entrambe le serie, che rappresentano il volto di una giovane donna in varie sorgenti calde islandesi e in diverse condizioni meteorologiche, erano in mostra presso La CaixaForum di Madrid in occasione dell'ultima personale dell'artista.

Roni Horn (1955, vive e lavora tra New York) ha avuto importanti mostre personali e collettive a livello internazionale. Mostre personali includono La Caixa Forum, Madrid (2014-15), Fundació Miró, Barcellona (2014), Tate Modern, Londra (2009), Museion, Bolzano (2006), Art Institute of Chicago (2004), Museum Folkwang, Essen (2004), Centre Pompidou, Parigi (2003), Fotomuseum Winterthur (2003), Dia Center for the Arts, New York (2001-02), Museo Serralves (2001), Whitney Museum of American Art, New York (2000-01), Castello di Rivoli, Torino (2000), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1999), De Pont Foundation for Contemporary Art, Tilburg (1998), Wexner Center for the Arts, Ohio (1996) e Kunsthalle Basel (1995). Mostre collettive includono la Whitney Biennial, New York (2004), la XLVII Biennale di Venezia (1997) e Documenta IX, Kassel (1992).

Fino al 7 Agosto 2015 alla Galleria Raffaella Cortese, via A. Stradella, 7
Milano - martedì-sabato h. 10.00-13.00 | 15.00-19.30, ingresso libero

August Sander, uomini del XX secolo

© Copyright ANSA da *http://www.ansa.it/*

Palazzo Ducale di Genova presenta, dal 11 aprile al 23 agosto, una retrospettiva di uno dei massimi fotografi tedeschi del XX secolo: August Sander, realizzata in collaborazione con la Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur di Colonia, in collaborazione con il Goethe Institut Genua.

Le oltre cento immagini selezionate suddivise in diverse sezioni offrono una panoramica sulla sua intera e variegata produzione: dagli scatti della sua serie più famosa "Uomini del XX secolo" - che offre uno spaccato della società del suo tempo non limitandosi a rappresentare personaggi famosi ma gli uomini di tutte le età, di tutte le classi sociali impegnati nelle più disparate occupazioni - ai numerosi altri progetti che realizzò durante la sua vita.

August Sander. Farmers Hand, 1911-1914 © ANSA

La sezione Uomini del XX secolo è suddivisa in 7 sottosezioni che presentano varie categorie umane: I Contadini, Gli abili Commercianti, Le Donne, Classi sociali e Professioni, Gli Artisti, La Città, Gli Ultimi.

Con "Studi, l'Uomo" egli approfondì la sua ricerca sul ritratto combinando dettagli di mani e volti in collage di grande formato. Nella fotografia di paesaggio tratteggiò il carattere di molte regioni e indugiò con l'obiettivo anche su dettagli geologici e botanici. Il rigore e l'attenzione di Sander nel voler cogliere le peculiarità di un paesaggio e dei suoi abitanti, anche al di fuori del suo ambiente familiare, sono evidenti nelle foto di paesaggi, monumenti e costumi tradizionali che scattò durante il suo viaggio in Sardegna nel 1927. Documentò l'isola proprio come Colonia, la sua patria di adozione i cui edifici storici furono per la maggior parte distrutti durante il secondo conflitto mondiale. La mostra racconta come la fotografia di Sander sia stata un mezzo per documentare la vita e la società, attraverso immagini semplici, che ci lasciano scoprire poco per volta la condizione umana e sociale degli uomini e delle donne ritratti. Fotografie che lasciano ai vari soggetti la loro naturale espressività, ma che rivelano la loro condizione sociale e, a volte, emotiva.

Sander nacque nel 1876 ad Herdorf (Siegerland), borgata industriale circondata da un bacino minerario presso il quale lavorò anche il giovane August e il padre, che di professione faceva l'armatore delle gallerie minerarie. La presenza delle miniere e delle officine meccaniche richiamava a Herdorf lavoratori provenienti da varie località tedesche e anche dall'estero, favorendo la creazione nella regione di un vivace spirito pionieristico e multiculturale, atmosfera che probabilmente influenzò fin dalle origini l'interesse di Sander per lo studio dei tipi e dei caratteri umani. E' proprio nella miniere che avvenne la sua scoperta della fotografia, grazie ad un fotografo incaricato dalla direzione di riprendere uno dei pozzi di Herdorf e al quale il giovane August venne assegnato in qualità di aiuto per il trasporto delle attrezzature. Con l'aiuto economico di uno zio e col sostegno del padre, Sander allestì il

primo laboratorio in un locale adiacente l'abitazione della famiglia e lì incominciò a fotografare gli operai delle miniere di Herdorf.

Alcuni anni più tardi, nel 1930, rievocando durante una trasmissione radiofonica quelli che furono i suoi primi tentativi, egli affermò : "Il mio primo incontro con la fotografia avvenne nel 1890, in un'epoca in cui il kitsch e la degradazione del gusto erano ancora al loro apogeo. Per me, come per tutti quelli che non ne avevano mai avuto, il primo apparecchio fotografico appariva come una scatola magica. I primi negativi che stampai mi procurarono una gioia immensa, più stemperata per i miei familiari, i quali trovarono che le rughe dei volti erano poche estetiche e creavano dei brutti effetti. Era come dire che la fotografia di un dilettante non ritoccata non poteva equivalere alle fotografie di pessimo gusto dei fotografi professionisti dell'epoca". Chiamato alle armi nel 1897, ebbe poi la possibilità di perfezionare ed approfondire le sue capacità professionali come assistente del fotografo militare Giorgio Jung. Dal 1899, cessato il servizio militare, egli intraprese alcuni viaggi in varie città tedesche come assistente fotografo, finchè, nel 1901, si impiegò nello stabilimento fotografico Greif a Linz. Raggiunta una certa stabilità economica, si sposò con Anna Seiterimacher e divenne socio del laboratorio; da questo momento il suo nome incominciò ad oltrepassare la ristretta cerchia della sua clientela e iniziò ad esporre con successo i suoi lavori, riuscendo a segnalarsi con la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Parigi. Nel 1910 trasferì il suo laboratorio a Colonia e qui diede il via alla sua opera più famosa "Uomini del XX secolo". Assecondando la sua naturale inclinazione all'osservazione del genere umano in tutte le sue sfaccettature e con le sue competenze fotografiche orientate verso la ritrattistica, Sander cominciò a scattare un enorme quantitativo di ritratti che avevano come soggetti persone di tutte le estrazioni sociali, spesso immortalate sul posto di lavoro.

Sander scrisse: "Ho incominciato i primi lavori della mia opera "Uomini del XX secolo" nel 1911, a Colonia, mia città d'adozione.

Ma è nel mio paesetto del Westerwald che sono nati i personaggi della cartella. Queste persone delle quali io conoscevo le abitudini fin dall'infanzia mi sembravano, anche per il loro legame con la natura, designati apposta per incarnare la mia idea di archetipo. La prima pietra era così posta, e il "tipo originale" mi servì da referente per tutti quelli che ho trovato in seguito per illustrare nella loro molteplicità le qualità dell'universale umano".

"Uomini del XX secolo" raccoglie un ampio campionario dei diversi gruppi sociali, dai contadini agli artigiani, operai, studenti, professionisti, artisti e uomini politici chiamati a svolgere il delicato ruolo di testimoni e archetipi della loro epoca. Ciò che sorprende in queste fotografie è l'atteggiamento dei personaggi così apparentemente distaccato dall'istante dello scatto, come se l'espressione delle persone così riprese fosse conforme all'idea che quelle avevano di sé, di ciò che in loro è più tipico, anziché l'adozione di una posa per loro più vantaggiosa, ma, al tempo stesso, più artefatta. E' come se le qualità narrative dei soggetti fossero già presenti e che il compito del fotografo fosse solamente quello di rispettare la loro più autentica natura. Gli anni '20 a Colonia furono contrassegnati sul piano sociale da forti contrasti e continue tensioni che, se da un lato segnarono il rilancio della democrazia, con l'introduzione del diritto di voto alle donne o l'introduzione della giornata

lavorativa di 8 ore, dall'altro sancirono il distacco di ampi settori dell'opinione pubblica, in particolar modo della piccola borghesia, dallo Stato e dalle istituzioni che lo rappresentavano. All'entusiasmo patriottico della Prima Guerra Mondiale, che aveva spinto molti intellettuali e artisti sulle trincee di prima linea, si sostituì l'orrore che le ferite dell'esperienza al fronte, la fame e la disperazione avevano lasciato.

Il clima artistico tedesco propendeva per un nuovo tipo di espressione che recasse l'impronta di un'analisi critica degli avvenimenti; Colonia non rimase estranea a questi fermenti, dando vita al "Gruppo degli artisti progressisti". Si trattava di un sodalizio artistico che cercava di coniugare costruttivismo e oggettività, generale e particolare, convinzioni d'avanguardia ed impegno politico nella direzione di una Nuova Obiettività, prima che l'arrivo al potere dei nazionalsocialisti mettesse brutalmente termine a questi tentativi. L'opera fotografica di Sander era perfettamente allineata agli intendimenti del "Gruppo degli artisti progressisti", che lo considerò un precursore e un riferimento importante; ma anche il "Gruppo" ebbe un'influenza sostanziale nell'opera di Sander, contribuendo a consolidare sul piano teorico la sua visione della fotografia,indirizzandolo verso un concetto sempre più rigoroso di "fotografia pura", ossia aliena da qualsiasi artificio tecnico o ritocco che potesse alterare lo sguardo oggettivo e neutrale dell'obiettivo: una rarefazione e depurazione della visione che cercava di cogliere la realtà nella sua essenza più profonda e autentica.

Tuttavia questo sguardo di neutralità, che consentì a Sander di raccogliere consensi in patria e fuori, ben presto sarebbe entrato in conflitto con l'immagine dell'uomo che aveva in mente il Nazionalsocialismo. Infatti nel 1936 i negativi del libro "Volti dell'epoca" furono sequestrati e distrutti dai nazisti, mentre lo svolgimento di altri lavori, compresa la realizzazione di una serie di fotografie di paesaggio, furono ostacolati.

A questo proposito bisogna segnalare il fatto che, contrariamente a quanto comunemente si può pensare, Sander lavorò intensamente sulla foto di paesaggio.
Sul finire degli anni '20, in compagnia dello scrittore Ludwig Mathar, partì per un lungo viaggio di tre mesi in Sardegna con lo scopo di raccogliere il materiale sufficiente a comporre un libro da pubblicare al loro ritorno, libro che però non venne mai pubblicato. In mostra sono presenti alcune di queste foto.

Gli sconvolgimenti della guerra colpirono Sander nel lavoro e negli affetti, infatti solo miracolosamente riuscì a mettere in salvo dai bombardamenti il suo archivio di negativi nella cantina della sua abitazione prima che le bombe la distruggessero mentre suo figlio Erich morì nella prigione di Sciogburg nel marzo del '44, dopo essere stato arrestato 10 anni prima come attivista del Partito Socialista.

Dopo la guerra impiegò le sue energie in un vasto lavoro sulla città di Colonia, riprendendo le ferite che le distruzioni provocate dai bombardamenti avevano provocato sull'architettura della città; fotografie che volevano essere, secondo le parole dell'autore: "Un duro ed impietoso richiamo all'indirizzo di tutti i contemporanei, un monito per la politica valevole in tutte le epoche".

Contemporaneamente risistemò e ristampò le fotografie della città riprese tra gli anni '20 e il 1939; questo ulteriore lavoro non si limitava ad un mero

inventario architettonico della città, anche se successivamente le distruzioni della Seconda Guerra Mondiale le avrebbero aggiunto un plusvalore storico, infatti per Sander si trattava di reinterpretare la città, quella monumentale ma anche i luoghi caduti nell'oblio e le periferie, in una concezione visiva che aveva molti punti di contatto coi suoi ritratti, ossia la necessità di cogliere il particolare nell'universale, in un processo di continua messa a fuoco del reale.

La consacrazione definitiva dell'opera di Sander si ebbe con la mostra "The Family of Man" del 1955, organizzata da Edward Steichen, allora direttore del Dipartimento di Fotografia del Museum of Modern Art di New York. Sander morì, all'età di 87 anni, a Colonia nel 1964.

Basilico folgorato sulla strada per Kabul

di Michele Smargiassi da *smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it*

Nella città santa di Qom, il barista non li vuole servire. Fuori dalla moschea, sono costretti a mettersi al riparo da una sassaiola di ragazzini. Un poliziotto li aiuta ma poi, cortesemente, fa loro capire che stranieri, occidentali, cristiani, lì non sono graditi.

Gabriele Basilico, Confine Turchia-Iran, 1970. Da "Basilico, Iran", © 1970 Gabriele Basilico, g.c.

Nel 1970 l'Iran è ancora la Persia dello scià, non ancora la culla dell'integralismo degli ayatollah, ma è sempre un altro pianeta, dove è facile sentirsi alieni, fouri posto, intrusi.
Eppure, anche viceversa: attratti,calamitati, affascinati. L'Iran è un misterioso miraggio d'Oriente per un ragazzo di ventisei anni com'era allora Gabriele Basilico.
Dieci anni prima di *Ritratti di fabbriche*, il lavoro che lo consacrerà come grande fotografo del paesaggio urbano, Basilico non è più un principiante con la fotocamera, ma non ha ancora scelto la sua strada.
Pensa di fare un reportage e di venderlo a qualche rivista, propositi vaghi che infatti non si realizzeranno, forse solo pretesti per progettare quel viaggio iniziatico verso Oriente che stava nel cuore di tutti i ventenni di quella generazione.
Una Fiat 124 revisionata (che non tradirà e li riporterà a casa), una mappa stradale un po' vaga, tortuosamente tracciata attraverso i Balcani, la Turchia, il

mar Nero, una meta incerta e ancora in discussione (Samarcanda? Afghanistan?), tende e materassini di incerto montaggio, alcuni amici tra cui la compagna di una vita, Giovanna Calvenzi.

Gabriele Basilico, Shiraz, Iran, 1970. Da "Basilico, Iran", © 1970 Gabriele Basilico, g.c.

Che oggi, quarantacinque anni dopo, riapre la scatola dei reperti di quel viaggio, inediti, quasi dimenticati, e li pubblica in un libro di una piccolacasa editrice di raffinati libri di viaggio, un libro che sorprenderà gli appassionati del Basilico misuratore di spazi. Ma forse non troppo.
Un viaggio fotografico precedente, nellaScozia non pittorescadella *working class*, era ancora segnato dallo spirito del reporter sociale e da modelli fotografici forti, Bill Brandt in quel caso.
Negli appunti del viaggio persiano, sì, c'è ancora il fervore ideologico della scoperta "sociale" di un paese "che vive all'ombra delle moschee e, quasi in contraddizione, partecipa e subisce un processo di crescita capitalistica".

Gabriele Basilico, Isfahan, Iran, 1970. Da "Basilico, Iran", © 1970 Gabriele Basilico, g.c.

Ma nelle fotografie la "contraddizione"diventa libera apertura alla visione. Un paesaggio non previsto dal pittoresco orientalista aggredisce il givane Gabriele e trasforma le sue convinzioni.

Scrive sul suo taccuino: "Lunghe strade dritteintersecano spazi che per noi hanno dell'incredibile: una dimensione che modifica la nostra sensibilità, dandoci un senso di maggior dilatazione di spazi e di atmosfere".
La griglia interpretativa si apre e si scardina e lascia il posto a un atteggiamento che sarà poi sempre il suo: di ricezione consapevole dello spazio. L'occhio di Basilico non cerca più conferme ma chiede sorprese e stupore, dalle architetture religiose e spontanee, dagli angoli di città riempiti dalle relazioni umane.
M**a soprattutto – e qui c'è già tutto il Basilico** che conosciamo – da quegli spazi troppo asciutti e ingenerosi di pittoresco, eccedenti la misura dello sguardo europeo, e dalla dismisura fra orizzonti e figure, fra luce del cielo e della sabbia e scuro dei mantelli e dei veli delle donne.
Febbri, incidenti, incontri, scontri: tutti gli ingredienti di un memorabile viaggio di formazione. Un ritorno con qualche chilo di meno, qualche puzzolente giaccone di montone in più, un chilo di *henné* poi sequestrato alla dogana, decine di rullini stampati e accantonati: e la certezza di una vocazione.
[Una versione di questo articolo è apparsa su Il Venerdì *di* Repubblica *il 3 aprile 2015]*

Tag: ***Bill Brandt***, ***Gabriele Basilico***, ***Giovanna Calvenzi***, ***Iran***, ***Persia***
Scritto in ***architettura***, ***Venerati maestri***, ***Viaggi*** | ***Commenti***

Gli ultimi 60 anni di fotografia nel libro "Gold Medals"

da *http://www.agrpress.it/*

Il libro sarà presentato in anteprima a Perugia il 16 aprile nell'ambito del Festival Internazionale del Giornalismo. L'appuntamento è alle 17:30 presso la Sala Raffaello dell'Hotel Brufani con il curatore Roberto Koch e Michele Smargiassi, giornalista di Repubblica.

The Gold Medals, pubblicato da Contrasto, è il primo libro in cui si traccia la storia della fotografia degli ultimi sessanta anni (1955-2015), attraverso le immagini vincitrici dei cinque premi fotografici più longevi e prestigiosi al mondo: il World Press Photo, la Robert Capa Gold Medal, l'Oscar Barnack

Award, il premio dedicato a Eugene Smith e il Visa d'Or che si assegna ogni anno al festival Visa pour l'Image a Perpignan.

Il libro è strutturato in sei sezioni che corrispondono ai rispettivi decenni. Ogni decade è introdotta da un testo scritto da alcuni tra i più noti photo editor internazionali: Monica Allende, Elisabeth Biondi, Giovanna Calvenzi,Christian Caujolle, Aidan Sullivan e John Morris. In ogni sezione, anno dopo anno, si susseguono le immagini che hanno vinto i relativi premi, con un breve testo di descrizione per ogni fotografia e la biografia del fotografo.

Negli ultimi 60 anni, i fotoreporter hanno testimoniato gli avvenimenti storici fornendo un'antologia visiva della nostra storia contemporanea che è quella che si è impressa, a volte in modo indelebile, nella nostra memoria.

Questo libro nasce dal desiderio di offrire al pubblico una rassegna di molte tra queste immagini concentrando l'attenzione sui premi nati espressamente per il fotogiornalismo cercando di dare conto anche del lavoro che le giurie, sempre di livello internazionale, hanno svolto nel premiare una immagine, confermare il valore di una ricerca, riconoscere la forza di una nuova visione.

Oggi che la fotografia ha raggiunto un alto livello di popolarità, il volume curato da Roberto Koch vuole essere un tributo alla figura dei fotoreporter, messa in crisi per la difficoltà dei media a finanziare il loro lavoro. The Gold Medals è un omaggio ai tanti che con il coraggio, il lavoro, la capacità di interpretazione, ci hanno raccontato il mondo.

Il cinema in una foto.
Una mostra alla Civica di Modena

di Luigi Meneghelli dalla Lettera Artribune del 15 aprile 2015

Modena, Galleria Civica – fino al 7 giugno 2015. Una quarantina di fotografi che svolgono il loro lavoro sul set. Da Bragaglia a Settanni, da Mulas a Praturlon.

Non solo avvoltoi alle spalle dei registi, ma anche artisti che sanno reinterpretare il senso delle scene, dei gesti, delle pose. Non solo fotoreporter prestati al cinema, ma anche autori che colgono l'essenza più profonda di un film, le atmosfere che lo circondano, i punti di vista inediti e indiscreti del backstage.

Fissare il film in uno scatto, fermare il movimento della macchina da presa e trasferire lo scorrere di storie e personaggi nell'immobilità di un'inquadratura. È il compito difficile affidato a fotografi di scena, professionisti del ritratto, pararazzi, freelance, maestri e testimoni che si muovono sul set "*come cani sciolti*" o come secondi registi, per immortalare in un'immagine tutta la magia e il mito della settima arte.

Sono un'ottantina le foto in mostra che documentano un secolo di cinematografia: dal cortometraggio sperimentale *Thais* di Anton Giulio Bragaglia fino ai film italiani e internazionali degli ultimi anni e ai suoi protagonisti, da Woody Allen a Bill Murray, da Nanni Moretti a Paolo Sorrentino.

Anton Giulio Bragaglia, Thais, 1917. L'attrice Thais Galitzk su fondale decorato da Prampolini, lungometraggio, 1917, Galleria Civica di Modena

Si va dalle foto di scena ai ritratti in posa, dagli scatti eseguiti durante le pause sul set alle istantanee rubate per strada. Tutto concorre a creare quella dimensione immaginaria che si pone aldilà dello scorrere veloce delle scene e conseguire un arresto della visione, il solo capace di attivare altre visioni, altri sguardi.

Ugo Mulas, Totò, Galleria Civica di Modena

asterebbe osservare il ritratto che **Ugo Mulas** fa a Totò: il volto è anche maschera, lo sguardo anche allucinazione. O quello che **Tazio Secchiaroli** fa a Fellini che, sul set di *Otto e ½*, mostra impettito come far schioccare la frusta: è già circo, recita, spettacolo.
È vero che la maggior parte di queste fotografie sono la riproduzione di scene filmiche il più simili possibile all'originale, perché la loro funzione è vincolata alla promozione: devono finire sulle pagine dei giornali, essere inserite in book, venire utilizzate per i manifesti. Ma è anche vero che esse sono legate allo stile, alla sensibilità, alla tecnica del fotografo. Così succede che non si limitino più a riproporre lo sguardo del regista, a generare un riflesso della finzione filmica, ma che inseguano punti di vista inediti, il dietro le quinte, i gesti dei personaggi che creano il film, piuttosto che quelli creati dal film. Mostrano Dustin Hoffman ripreso da **Douglas Kirkland** in tre pose diverse e riunite attraverso fotomontaggio, Pasolini sorpreso da **Mario Tursi** in un serrato dialogo con la Callas, Michelangelo Antonioni che sembra guardare l'infinito durante le riprese di *Identificazione di una donna*…

Leigh Wiener, Marylin Monroe, 1958, Galleria Civica di Modena

Sono dei film in un solo fotogramma o, come li definisce Susan Sontag, "*la memoria storica del cinema*": attraverso di essi riusciamo a costruire la genesi di un'opera, curiosare in quel luogo fatato e deputato alla creazione che è il set, fare conoscenza delle modalità registiche, scoprire i trucchi del mestiere. Sono magical box che racchiudono nella loro immobilità un paradossale vitalismo: fatto di significati nascosti, allusioni, indiscrezioni.

Modena // fino al 7 giugno 2015 - The Cinema Show
a cura di Daniele De Luigi e Marco Pierini - GALLERIA CIVICA – PALAZZO SANTA MARGHERITA - Corso Canalgrande 103 - 059 2032911
galcivmo@comune.modena.it www.galleriacivicadimodena.it

[Ma il fotolibro non vuole morire]

di Michele Smargiassi da *smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it*

I libri di fotografia tengono banco. E anche vetrina. Sotto le logge del Pavaglione, a Bologna, quelle della nobile libreria Zanichelli, dove Carducci aveva uno studiolo tutto per sé, sono invase da copertine fotografiche.

"I libri di fotografia sono bellissimi, attraenti, accattivanti", spiega Romano Montroni, decano dei librai italiani, "e non hanno paura del Kindle…".
Ultimi baluardi della carta rilegata. Rifugi della cultura del libro come oggetto materiale. Parlare di *boom* sarebbe esagerato, si tratta pur sempre di una nicchia che vale l'un per cento della produzione editoriale italiana, una cosa da cinquecento titoli l'anno (i libri di cucina sono il doppio), ma col segno positivo nelle vendite.
Un editore di punta del settore, Contrasto, parla addirittura di un 40 per cento in più nell'ultimo anno. Un fenomeno imprevisto ma ormai difficile da sottovalutare: "Il libro di fotografia è stato rivalorizzato, non minacciato, dall'avvento dell'editoria digitale", conferma Giovanni Peresson dall'ufficio studi dell'Associazione italiana editori.
Più ancora degli altri "illustrati", il libro di fotografia sembra avere dimostrato di possedere una sua ragione d'esistenza forte e difficile da rimpiazzare sui display della lettura smaterializzata, un po' come i libri per bambini. "La luce riflessa che cade sulla pagina. Il piacere dell'immagine come oggetto tattile. La sensazione di vedere l'opera di un autore esattamente come lui voleva che fosse vista…", elenca Mario Peliti, editore fotografico di tradizione e di qualità, "ma attenzione, non è solo resistenza del libro-feticcio al libro immateriale. C'è qualcosa di più".
Succede, nella storia delle rivoluzioni tecnologiche: i nuovi *media* non aboliscono i vecchi, li ri-dislocano. Li rinnovano. Il libro fotografico è stato benedetto dalla rivoluzione digitale in molti modi.
Primo: siamo tutti fotografi. O fotografanti, diciamo: con un aggeggio in tasca che sa fare fotografie. Da "arte media" per fotoamatori con velleità estetiche, la fotografia è diventata una pratica di massa, un nuovo linguaggio delle relazioni umane. La probabilità statistica che un numero crescente di fotografanti ci prenda gusto e voglia saperne di più è alta.
Un dato offerto da Denis Curti, neodirettore de *Il Fotografo*: le mostre di fotografia in Italia sono state più di mille nel 2013, con tendenza travolgente all'aumento di un terzo all'anno. E i bookshop di mostre e musei sono eccellenti trampolini di vendita.
Secondo: la tecnologia digitale ha abbassato i costi di produzione. Oggi un libro fotografico di buona qualità ha un prezzo di copertina poco superiore a quello dell'ultimo bestseller in hardcover. Gli editori più attenti hanno poi trovato altri modi per contenere le spese: le co-edizioni, ad esempio.
Editori di diversi paesi si mettono d'accordo per produrre lo stesso libro, mettendo in comune gli impianti delle illustrazioni e cambiando solo la lingua dei testi e le sigle editoriali. L'ostacolo della lingua ormai è demolito: se negli anni Ottanta colossi come Taschen o Phaidon inventarono la formula dei libri trilingue (che però si gonfiavano inutilmente di pagine), oggi è abituale stampare, anche in Italia, direttamente e solo libri con testi inglesi: "Il pubblico della fotografia è colto e ce lo permette, il mercato diventa internazionale e permette tirature alte", spiega Roberto Koch di Contrasto, "il prossimo libro di Sebastião Salgado, sulla cultura del caffè, lo faremo così, in 40 mila copie".
Terzo: grazie alle tecnologie digitali, non siamo solo tutti fotografi, ma tutti potenziali editori. Il *self-publishing* è la vera novità dell'editoria fotografica. Quello che per i poeti dilettanti e gli scrittori da romanzo nel cassetto è una risorsa per appagare un po' di vanità, per i fotografi è diventata un'opportunità creativa inedita.
La terza via, "disintermediata",autonoma e autogestita, fra libro e mostra. Il libro cult del genere è *Afronauts* della spagnola Cristina De Middel, pubblicato nel 2012 in mille copie a 28 euro, ora esaurito e scambiato su Internet a oltre mille.

Ma l'italiano Nicolò Degiorgis ha fatto qualcosa di simile con il suo *Hidden Islam*, indagine sulle comunità musulmane del Nord-Est italiano: "Nessuno ci credeva e me lo stampai da solo. Adesso è alla terza edizione, cinquemila copie vendute, e ha vinto i tre più importanti premi europei per il libro fotografico". Da lì, Degiorgis ha lanciato una piccola casa editrice, Rorhof, che sembra intenzionata a superare i confini del libro autoprodotto.

Singolare: l'auto-edizione non sembra preoccupare i grandi editori, anzi. "Rinnovano l'interesse del pubblico, sperimentano", li elogia Koch, che allo spazio Forma organizzò forse la prima rassegna di *self-publishing* fotografico italiano, seguita dal Cifa di Bibbiena e da Fotografia Europea a Reggio Emilia.
Del resto, la storia del fotolibro è da sempre un intreccio fra industria culturale e esperimenti d'avanguardia. E il genio italico ha giocato buone carte, in questo. Anche se, spesso, non l'ha fatto in Italia. A Londra, un geniale folletto di nome Gigi Giannuzzi inventò nel 2003 Trolley Books (il nome, dal carrello che Gianni spingeva alle fiere del libro quand'era dipendente di un grande editore) che in dieci anni, prima della scomparsa improvvisa del fondatore, ha sfornato libri estroversi e geniali.
A Londra, nel quartiere creativo di Dalston, un altro italiano, Bruno Ceschel, ha aperto cinque anni fa *Self Publish, Be Happy*, piattaforma online per libri d'autore diventato un club di foto-bibliofili raffinati.
Non c'è da stupirsi, allora, se uno dei libri chiave della cultura fotografica italiana,*Kodachrome* di Luigi Ghirri, da anni introvabile, è stato ristampato l'anno scorso sempre a Londra da un altro intraprendente editore di tendenza, Michael Mack.
Ma il panorama italiano non è poi così marginale. Dal suo osservatorio, il premio Marco Bastianelli per il libro fotografico (da quest'anno ci sarà anche un premio speciale per i libri autopubblicati), la presidente Elisabetta Portoghese è orttimista: "Il libro fotografico in Italia gode di ottima salute, e non solo i libri dei grandi autori ma soprattutto quelli dei giovani autori, quelli che magari iniziano con libri autoprodotti che spesso diventano dei laboratori di sperimentazione ed innovazione del linguaggio fotografico".

E se il fotolibro d'autore è ormai un oggetto da collezionisti e intenditori a cui si dedicano altri libri (la trilogia *The Photobook, A History* di Gerry Badger e Martin Parr) e riviste (*Photobook Review*, recente gemmazione dell'autorevolissima *Aperture*), l'editoria italiana tradizionale cerca di intercettare il nuovo interesse di massa con libri accessibili, non specialistici, testi che incrociano scrittura, racconto e immagine.
Oltre il recinto del libro sovvenzionato e pre-acquistato (i cataloghi di mostre) rinasce anche la saggistica di qualità, e anche qui con qualche soddisfazione patriottica: volumi come *Photoshow* di Alessandra Mauro, ideati in Italia da *équipe* internazionali, vengono tradotti all'estero, mai successo prima.
"È stata una sfida, ma abbiamo scoperto che i lettori esigenti di fotografia esistono", tira le somme Walter Guadagnini, che ha appena curato per Skira una storia corale della fotografia in quattro ponderosi volumi. Piccoli editori di buone idee come il ravennateDanilo Montanari, la romana Postcart e la bolognese Quinlan, fra mille difficoltà, vantano ormai cataloghi di tutto rispetto di titoli *pensati* e non solo *pubblicati*.
Non si vendono, insomma, solo le cinquanta sfumature di grigio di Salgado, o le tavolozze esotiche di McCurry. Sulla carta, la fotografia è ancora formidabile.

[Una versione di questo articolo è apparsa su La Repubblica *il 27 marzo 2015]*
Tag: ***Alessandra Mauro***, ***Aperture***, ***Bruno Ceschel***, ***Cifa***, ***Contrasto***, ***Cristina De Middel***, ***Dalston***, ***Denis Curti***, ***Elisabetta Portoghese***, ***Forma***, ***Fotografia europea***, ***fotolibro***, ***Gerry Badger***, ***Gigi Giannuzzi***,***Giosuè Carducci***, ***Giovanni Peresson***, ***Il Fotografo***, ***Kindle***, ***librerie***, ***Luigi Ghirri***, ***Mach***, ***Marco Bastianelli***,***Mario Peliti***, ***Martin Parr***, ***Nicolò Degiorgis***, ***Phaidon***, ***photo book***, ***Postcart***, ***Quinlan***, ***Roberto Koch***, ***Romano Montroni***, ***Sebastião Salgado***, ***Skira***, ***Steve McCurry***, ***Taschen***, ***Trolley Books***, ***Walter Guadagnini***

Scritto in ***da leggere***, ***libri***, ***mercato***, ***Commenti »***

Fotografia liquida, mani bagnate e memoria dell'acqua

di Lionello Bertolucci da *http://www.ilfattoquotidiano.it/*

Nizza, 2015 (foto © Leonello Bertolucci)

Non stiamo a ripetere la litania che contrappone – ancora e dopo anni – il partito degli "analogici" e quello dei "digitali", **tutti in realtà abitanti del pianeta Fotografia**.
Però quando penso al passaggio e ai cambiamenti conseguenti (cambiamenti essenzialmente operativi, che invece **una visione non te la regala né te la toglie il digitale**…) mi dico che quelli normalmente elencati, sottolineati, enfatizzati, non mi stravolgono affatto. D'accordo, abbiamo perso il negativo, abbiamo perso la sana trepidazione dell'attesa per verificare i risultati, abbiamo perso una quota di artigianalità, un alone di alchimia, una qualche mitologia romantica, ma per contro abbiamo trovato molte cose e **nuovi stimoli alla nostra curiosità**.
Una cosa, se devo dire, che mi crea qualche nostalgia – e che non è quasi mai citata tra quelle più rimpiante – è… l'umidità. **E l'acqua in particolare**.
Il processo fotografico, sia in fase di sviluppo dei negativi che in fase di stampa, dentro quella **placenta illuminata di rosso** chiamata camera oscura, era **tutto un mondo di liquidi**.
La trasformazione emotivamente più drastica della fotografia digitale è stata, per come la vedo io, **il suo asciugarsi**.
Ora tutto "a secco", prima invece i **fluidi corporali di un organismo pulsante** che letteralmente "dava alla luce", dopo la gestazione latente, una nuova fotografia.
Un po' come se, dentro quelle bacinelle allineate, della fotografia ci fosse il sangue, la saliva, il sudore. E poi, e infine, la catarsi: il neonato negativo o la neonata stampa **a purificarsi sotto l'acqua che è vita**.
Ecco: in tempi di fotografia digitale quello che mi manca sono **le mie mani bagnate**, gli sciabordii, gli scrosci, e pure gli schizzi, che a volte significavano una camicia da buttare, irrimediabilmente macchiata di fissaggio.
L'acqua, dicevo, atto finale prima di una meritata asciugatura (ah… la smaltatrice, il fornetto, il phon. Il vento caldo dopo la tempesta). La camera oscura, in ore e nottate al lavoro, produceva **strani effetti sulla psiche** – un viaggio chimico? – dagli effetti ipnotici e visionari. Tanto che spesso arrivavo a fare una riflessione tra lo scientifico, il filosofico e il paranormale: avete certamente sentito parlare della **"memoria dell'acqua"**, una teoria che sostiene la possibilità dell'acqua stessa di **mantenere un "ricordo", una sorta di impronta delle sostanze con cui è venuta in contatto;** e allora, l'acqua che tante volte ha accarezzato le mie fotografie lavandole, e che poi ha preso la strada dello scarico e del dedalo di tubi sotterranei fino a disperdersi, cosa mi ha portato via? Disciolti in quel gorgo nel lavandino **s'inabissavano anche i miei ricordi**?
Forse no, al contrario, l'acqua che lavava le foto in quei tempi umidi era una garanzia, il migliore e più sicuro degli archivi fotografici, **un archivio grande quanto il mondo**. Se davvero l'acqua ha memoria, quelle foto non si cancelleranno mai più giacché in natura, come sappiamo, nulla si distrugge.

David Bailey al PAC. Quel che non uccide

di Ginevra Bria da *http://www.artribune.com/*

PAC, Milano – fino al 2 giugno 2015. Trecento fotografie, oltre trecento volti. Dalla Swingin' London che ispirò Antonioni passando per i Beatles, Jagger,

Warhol, Capote, Michael Caine, Terence Stamp, la Moss e Amanda Lear. Una mostra che nella sua perfezione risuona come un grande vuoto. Un interrogativo.

Rolling Stones Avebury Hill 1968 ® David Bailey

Il PAC di Milano risuona ancora più ampio e risulta, a un primo sguardo, decisamente più luminoso rispetto a come si è abituati a sentirlo. Nonostante la densità a parete, creata da oltre trecento fotografie di medie e grandi dimensioni, in bianco e nero oppure a colori, punteggiate alle pareti in sequenza continua, lo spazio spande. Impensabilmente vuoto. Libero da installazioni, sculture, interventi, tracce, performance e persino dagli spessori di qualsiasi dipinto, al di fuori del buio di qualsiasi videoproiezione.

Stardust è l'esposizione aperta in occasione della Settimana della Moda e che rende omaggio a visioni e incontri del grande protagonista visionario delle più lette riviste di fashion, **David Bailey** (Leytonstone, 1938). Fotografo della luce, della moda e del volto, genio diretto, autodefinitosi "*proletario*", che ha saputo fissare, interpretare l'energia della nuova cultura nei fashion magazine, così come nell'establishment mondiale.

Immortalando la Regina Elisabetta II, per i suoi 88 anni, così come gli aborigeni della Papua Nuova Guinea, i Sadhu indiani, Twiggy, Marianne Faithfull, Man Ray, Salvador Dalí e Warhol. Nonostante la ieraticità spontanea di pose e volti, oggi divinità, segni stratificati di epoche differenti, quel che soggiace a una buona parte dei ritratti non è solamente una manifestazione di padronanza dello sguardo – come reciprocamente inteso, da obiettivo a soggetto e viceversa.

Ma è la consapevolezza di aver creato l'aura della fama, per partecipazione diretta, quando questa risultava ancora sperimentazione in arrivo alla massa, dedizione di una cerchia ristretta, di un'élite. Dai Rolling Stones a David Bowie, dai Beatles ad Amanda Lear, niente appare come una *natura morta*, tutto si manifesta invece come l'induzione rappresentativa di un dialogo intimo, senza alcuna necessità di parole.

Andy Warhol 1965 ® David Bailey

Nonostante la ieraticità spontanea di pose e volti, oggi divinità, segni stratificati di epoche differenti, quel che soggiace a una buona parte dei ritratti non è solamente una manifestazione di padronanza dello sguardo – come reciprocamente inteso, da obiettivo a soggetto e viceversa. Ma è la consapevolezza di aver creato l'aura della fama, per partecipazione diretta, quando questa risultava ancora sperimentazione in arrivo alla massa, dedizione di una cerchia ristretta, di un'élite. Dai Rolling Stones a David Bowie, dai Beatles ad Amanda Lear, niente appare come una *natura morta*, tutto si manifesta invece come l'induzione rappresentativa di un dialogo intimo, senza alcuna necessità di parole.

Catherine Bailey 1992 ® David Bailey

Anche nei ricordi, negli scatti più intimi, frutto di un tempo di principio e d'attesa, poco prima che succedesse tutto dopo che il Tutto era già accaduto e sembrava aver cancellato molte cose, come in alcune fotografie in bianco e nero agli inizi degli Anni Sessanta. Al di là della facciata patinata di un fotografo viveur, osannato creatore del look casual, si intravede in filigrana un amante del *guardare* e non solo del *vedere*, amico di Picasso, appassionato di John Houston e Orson Welles, inorridito da Fellini e attratto da Visconti, da Howard Hawkes e Billy Wilder, nonché inconsapevole protagonista di un film – a dire di Bailey – noiosissimo come *Blow up* di Antonioni.
Alla fine del percorso di *Stardust* resta comunque una domanda, frutto di quel grande senso di vuoto iniziale. Dopo anni di itinerari dedicati alla scena dell'arte contemporanea internazionale, per quale motivo è stata scelta questa immagine, questa mostra per caratterizzare il PAC durante Expo 2015?

Milano // fino al 2 giugno 2015, David Bailey – Stardust, Catalogo Skira
PAC, Milano Via Palestro 14, 02 92800917 www.pacmilano.it
http://www.artribune.com/dettaglio/evento/42725/david-bailey-stardust/

[Addio Lanfranco, Diaframma a massima apertura]

di Michele Smargiassi da *smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it*

Era un manager dell'acciaio, ma aveva una passione per i sali d'argento. Era un campione di sci nautico, ma ha trascinato la fotografia sulle onde del successo.
Lanfranco Colombo ci ha lasciati, oggi a Genova, dopo 91 anni di vita molto vissuta, e lo ha fatto di sicuro malvolentieri. Voleva fare ancora un sacco di cose.
Come se non ne avesse fatte già un'infinità. Editore, gallerista, critico, curatore, organizzatore. Il suo nome in tutto il mondo è tutt'uno con *Il Diaframma*, la prima galleria privata al mondo interamente dedicata alla fotografia, che aprì il 13 aprile del 1967, con una mostra di Paolo Monti, in poche stanze in affitto di un palazzo in via Brera 10, a Milano.
Henri Cartier-Bresson, incontrato in un convegno di *Gens d'Images* in Francia, gli aveva detto: "Se trovassi un uomo intelligente che aprisse una galleria privata dedicata esclusivamente alla fotografia, non mi importa dove, io sarei un uomo felice", e Lanfranco lo rese felice.
"Una stanza rotonda, un ammezzato, una cantina" così la descrisse Arturo Carlo Quintavalle, "nella stanza a pianterreno ci stanno quaranta, cinquanta immagini di formato medio o piccolo, non si paga per esporre, i soldi ce li mette tutti Colombo o riesce a farseli dare da amici e sponsor".
E il suo segreto fu scegliere di non scegliere. Ce l'aveva, una fotografa del cuore, amava il bianco e nero e il reportage, ma volle mostrare tutto, e di tutto, e di tutti.
Ed è perfino inutile, qui, fare la lista: dite un nome, quasi certamente c'era. In realtà, scelse eccome: scelse la fotografia, arte dalle mille forme e dai mille linguaggi. Un solo criterio, quel che gli pareva essere il meglio. Raramente sbagliava.
Girava il mondo per la sua impresa siderurgica, il gruppo Riva, e per le gare sportive, ma nel tempo libero fotografava, e guardava fotografie. La fotografia come amante. Luigi Crocenzi il suo primo incontro importante, *Ex Oriente* il suo primo libro importante.
Ma la sua vocazione era far vedere le foto degli altri. Aprì la sezione culturale del Sicof, il salone internazionale della fotografia, fondò *Popular Photography Italia*, che poi prese nome *Il Diaframma*. Quarant'anni sulla scena (*Il Diaframma* chiuse nel '95, ma Colombo no). Centnaia di mostre, volumi, pubblicazioni.
"Dedicarmi alla fotografia è stato investire emozioni e denaro non attendendo ritorni", ha scritto in un volume autobiografico, "un modo sicuro di leggere le persone, quindi la vita. Investire un patrimonio per darlo, ed essere felice".
Qualche anno fa andai a trovarlo, nella sua casa di Genova, in un palazzo abbarbicato sulle salite, lo trovai affaticato, affaticantesi ancora di più, felice in mezzo a un mare di libri, senza smettere un minuto di cinguettare complimenti affettuosi a sua moglie, Giuliana Traverso, grande fotografa anche lei.
Parlammo, e di cosa, di fotografia. Volevo che mi parlasse di lui, mi parlò invece di Fosco Maraini, di cui aveva aiutato a curare una mostra che lo entusiasmava.
Tanti gli devono molto. Ebbe molti amici, qualche fraterno avversario... Ando Gilardi gli giocò un tiro mancino, Lanfranco lo ricordava bene, mi disse che erano cose ormai passate.
Aveva altri progetti, voleva fare molte cose. L'ultima, un festival a Sestri Levante: esiste, si chiama Penisola di Luce.

Selezionò fotografie per lettori che ancora non c'erano. Allora fece nascere e allevò quei lettori. Un grande mediatore. A lungo anche un *dominus*, come era inevitabile. Ma alla fine, ci guadagnò la cultura della fotografia.

Tag: ***Fosco Maraini***, ***Giuliana Traverso***, ***Il Diaframma***, ***Lanfranco Colombo***
Scritto in ***Il valzer degli addii***, ***Venerati maestri*** | ***Commenti »***

Le fotografie di Jeff Wall tra arte e cinema

da *http://www.ilpost.it/*

Le sue fotografie sono famose per l'altissimo livello di dettaglio, per i riferimenti all'arte classica e per i molti modi in cui si possono interpretare.

0

Il museo d'arte moderna "Louisiana", a Copenaghen, ha organizzato una **mostra su Jeff Wall**, fotografo canadese tra i più conosciuti e apprezzati al mondo. La mostra, visitabile fino al 21 giugno, raccoglie 35 sue diverse fotografie scattate tra il 1996 e il 2013. Jeff Wall è nato a Vancouver nel 1946 e si è avvicinato alla fotografia dopo aver studiato storia dell'arte. Le sue immagini, moderne e concettuali, stravolgono gli stereotipi e le convenzioni della fotografia riflettendo sul linguaggio e sulle nostre abitudini visive. Le immagini di Wall – spesso proposte in grandi formati, che ricordano i quadri dell'Ottocento – sono state accostate all'arte barocca e ai quadri di Manet per il loro alto livello di dettaglio, per il bilanciamento delle figure e per le curate scelte cromatiche.

Jeff Wall, nello stravolgere le convenzioni, propone fotografie dall'altissimo livello di dettaglio, spesso molto modificate in fase di post-produzione e sempre molto studiate, ricercate e realizzate in set quasi cinematografici. Oltre che artista e fotografo, Wall è infatti anche "regista": pianifica alla perfezione posizione delle figure e degli oggetti, ambienti, costumi, luci e scenografie. Ma, nonostante questo, le sue fotografie sono volutamente ambigue, quasi ermetiche. L'altissima preparazione lascia di proposito molto non-detto, molto spazio all'interpretazione di chi guarda. Come Wall ha sintetizzato in passato, la sceneggiatura la scrive chi guarda la foto: "it's you who write the script". Come i migliori quadri, e come i migliori film, anche le fotografie di Wall si aprono a tante e diverse interpretazioni.

https://www.youtube.com/watch?v=HkVSEVlqYUw

Wall, famoso per i suoi light box – grandi immagini retroilluminate – ha partecipato a molti importanti eventi, da Documenta Kassel alla Biennale di Venezia, e ha esposto le sue opere nei principali musei del mondo: il MoMA di New York (2007), il Deutsche Guggenheim di Berlino (2007) il San Francisco Museum of Modern Art (2008) e la Tate Modern di Londra (2005). In Italia le fotografie di Wall sono state **esposte nel 2013 al PAC** (Padiglione d'Arte Contemporanea) di Milano. Le fotografie di Jeff Wall in mostra a Copenhagen sono state raccolte nel catalogo illustrato***Jeff Wall – Tableaux Pictures Photographs 1996-2013***, pubblicato nel febbraio 2015.

https://www.youtube.com/embed/tNWWrKXNeBA?rel=0&showinfo=0

Non premi, ma foto fatte bene

di Michele Smargiassi da *smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it*

"Stiamo giudicando la miglior foto dell'anno, non la miglior tragedia". Da presidente della giuria del World Press Photo, l'Oscar olandese del fotoreportage, Cristian Caujolle doveva ricordarlo di continuo ai colleghi.

Paolo Pellegrin. Dopo un bombardamento aereo israeliano a Dahia. Beirut, 2006 (Robert Capa Gold Medal 2006) © P. Pellegrin/Magnum Photos., g.c.

Cosa premia davvero, un premio di fotogiornalismo? Il medium o il messaggio, il segno o il significato? Cosa conta di più, la bellezza o la pregnanza di una foto?
E così, puntualmente, dopo ogni premiazione, sono polemiche infinite, feroci, sulle foto vincitrici, accuse di estetizzazione esasperata, di deformazione, che in qualche caso finiscono male, come è appena successo a un vincitore italiano del Wpp, Giovanni Troilo, squalificato ufficialmente per una didascalia sbagliata nel suo servizio sul "lato oscuro" della cittadina belga di Charleroi, in realtà travolto dalla generale incertezza su cosa sia, oggi, il fotogiornalismo, quali i suoi linguaggi legittimi, i suoi doveri, i suoi limiti.
Ma conviene che gli scandali avvengano, e dunque i premi fotografici, di cui alla fine qualcuno, esasperato, chiede sempre l'abolizione, forse una ragione di esistere ce l'hanno, ed è questo, di costringerci a ripensare il senso di una cosa che in centottant'anni ha cambiato continuamente di senso: la fotografia come testimonianza sul mondo.
Per rendersene conto basta sfogliare *Gold Medals,* volume che riassume la storia di sessant'anni dei cinque più famosi premi fotogiornalistici internazionali (ne parleremogiovedì prossimo al Festival Internazionale del Giornalismo di Perugia). Una storia raccontata a ritroso: dai più recenti fino agli esordi. Fu un danese, Mogens von Haven, il primo laureato del Wpp, nel 1955, con la foto spettacolare di un centauro disarcionato durante una gara di motocross.
Lo stesso anno, l'americano Howard Sochurek vinceva la Robert Capa Gold Medal con un'immagine drammatica di vittime vietnamite di un attacco francese. Ed ecco già quel dilemma che tormenterà per sei decenni l'attenzione dei giurati: l'attimo plastico o la tragedia della storia, l'acrobazia formale o l'emozione umana. L'immagine che le possedesse entrambe ha sempre avuto le migliori chance di vincere.

Tyer Hicks. Attacco terroristico al Westgate Mall. Nairobi, Kenya, 2013 (Robert Capa Gold Medal 2013) © T. Hicks/The New York Times, g.c.

Certo, i premi che si sono aggiunti nel tempo ai due capostipiti hanno cercato ciascuno il proprio taglio: più formalista l'Oscar Barnack Award (dal 1979, intitolato al padre della Leica), più testimoniale il Visa d'Or (dal 1989, legato al festival del fotogiornalismo di Perpignan), più narrativo il W. Eugene Smith Grant (dal 1980, dedicato alla fotografia umanistica).

Ma più che le differenze "orizzontali" fra i premi, sfogliando il medagliere colpisce l'evoluzione dello sguardo dei fotografi; o meglio, del giudizio sul valore del loro sguardo.
L'affermazione prima timida poi travolgente della foto a colori (è del 1967 la prima a vincere il Wpp) sul bianco/e/nero che pareva l'unico possibile vocabolario del fotogiornalismo non deve distrarre: quel che cambia davvero è l'idea che il fotoreporter ha del proprio mestiere.
Un movimento sinusoidale: dal fotoreporter molto sicuro di sé degli anni d'oro tra dopoguerra e Vietnam, animato dalla fiducia nella missione di testimonianza e denuncia (sono gli anni in cui vincono le foto-icone, la bimba del napalm di Nick Ut, l'esecuzione del vietcong di Eddie Adams, l'inchiesta sulla catastrofe ecologica di Minamata di Gene Smith); al fotografo che non sa più decifrare la complessità degli eventi che ha di fronte e li porge al lettore con disarmata incertezza (i reportage di Gilles Peress dall'Irlanda e dall'Iran), al fotografo narratore di nuovo sicuro di sé perché ha un forte punto di vista e costruisce il suo *storytelling* (è la nuova parolina magica che dispensa da alcuni doveri classici: per esempio, scoprire e non costruire un'immagine) partendo da quello più che dalle immagini.
Sullo sfondo, più esorcizzato che affrontato, il vero terremoto: la rivoluzione del Web e dei fotofonini, l'ubiquità della testimonianza fotografica spontanea e immediatamente disseminata in Rete. Nel 2007 John Moore vince la Capa Gold Medal con uno scatto mosso e confuso dell'attimo in cui un ordigno uccide l'ex premier pakistana Benazir Bhutto: il tipo di foto che oggi può fare chiunque dei presenti con un cellulare (due anni prima le foto dell'attentato alla metropolitana di Londra prese da un passeggero erano già finite sulle prime pagine di tutto il mondo).
Sempre più trascurati dai media tradizionali, sempre meno "vendibili", i fotogiornalisti chiedono alle loro foto di vincere premi che non sono più riconoscimenti a una carriera, ma troppo spesso l'unica condizione per iniziarla.

Tim Hetherington. Korengan Valley, Afghanistan, 2007. Per Vanity Fair. (World Press Photo 2007) © T. Hetherington/Magnum Photos, g.c.

Sconfitto nell'impossibile sfidaad essere al posto giusto al momento giusto, il fotoreporter cerca confusamente un'altra ragione di esistenza. Nella ricercatezza estetica (Samuel Aranda vinsecon una *Pietà* yemenita, Hocine Zaourar con un*Compianto* algerino), nella caccia a quel che si nasconde (Pietro Masturzo raccontò laprotesta notturna contro gli Ayatollah con i toni sfumati e

foschi di un'estetica dell'imperfetto), nel virtuosismo della postproduzione che stravolge colori e contrasti per emergere dall'alluvione di immagini.
Uno sguardo a ritroso alla storia del mestiere di testimone oculare professionale può servire a ricordare che il primo compito del fotogiornalista, spesso pagato caro, è essere lì, per noi, a raccogliere con un fragile cucchiaio di vetro frammenti di realtà che ci aiutino a comprendere il mondo, per poi recapitarceli con meno ammaccature possibili. Lo hanno fatto quasi tutti con onestà, passione, rigore, per sessant'anni e qualche volta, com'è giusto, sono stati anche premiati per questo.

Tre domande a Roberto Koch
Roberto Koch, editore di Contrasto, fotografo e diverse volte giurato di premi fotografici: i premi, con le polemiche ormai inevitabili, fanno bene o male al fotogiornalismo?
"Penso che i premi abbiano fatto bene al fotogiornalismo. Quello che farebbe ancora meglio è un'informazione attenta che comprenda anche le foto, e valorizzi il lavoro dei fotoreporter. Che così possono anche vincere dei premi. Ma i fotografi non devono lavorare pensando al premio, che è una eventuale conseguenza del loro lavoro, non il fine".

C'è ancora spazio, nell'era della foto ubiqua, per il fotogiornalismo professionale?
"Sì, assolutamente, l'interpretazione e la testimonianza di un grande fotoreporter è qualcosa di insostituibile e di cui abbiamo estremo bisogno. Come abbiamo bisogno dei grandi giornalisti per aiutarci a comprendere un mondo sempre più complesso".

Quali sono i limiti che il fotogiornalismo non deve superare se non vuole diventare un'altra cosa (arte, illustrazione…)?
"Deve pensare più all'informazione e meno all'aspetto squisitamente estetico. Deve farci conoscere il mondo attraverso il lavoro di chi sta in prima linea, sul posto. Meno autoreferenzialità e più senso della testimonianza non possono che aiutare una buona informazione fotogiornalistica. I fotoreporter non devono intrattenere né distrarre, devono informare".

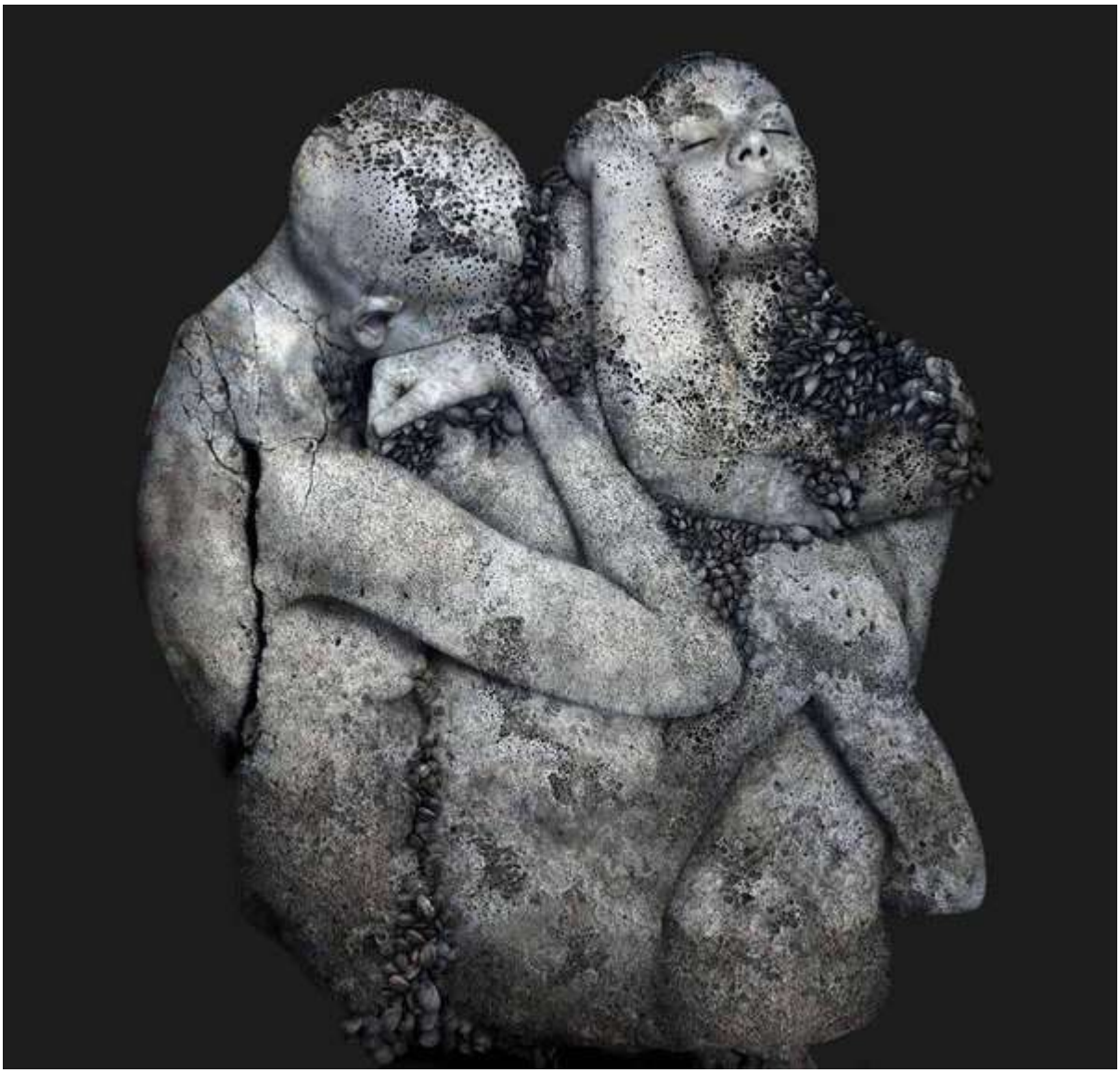
Tag: ***Benazir Bhutto***, ***Cristian Caujolle***, ***Eddie Adams***, ***fotogiornalismo***, ***Giovanni Troilo***, ***Gold Medals***,***Hocine Zaourar***, ***Howard Sochurek***, ***John Moore***, ***Morgens von Haven***, ***Nick Ut***, ***Oscar Barnack***, ***premi***,***Robert Capa***, ***Roberto Koch***, ***Samuel Aranda***, ***Visa pour l'image***, ***W. Eugene Smith***, ***World Press Photo***
Scritto in ***fotogiornalismo***, ***premi*** | ***Commenti***

Roberto Kusterle

Comunicato Stampa da *http://undo.net/it*

Il corpo eretico. Immagini fotografiche surreali, micronarrazioni che hanno come protagonista l'uomo e il suo corpo, sono il risultato di elaborazioni complesse che utilizzano materiali naturali.

Dal 18 aprile al 9 agosto, il Comune di Pordenone in collaborazione con l'Associazione culturale "Venti d'Arte" di Udine, propone alla Galleria Harry Bertoia, la prima antologica di Roberto Kusterle.



Roberto Kusterle è nato nel 1948 a Gorizia. Dagli anni Settanta lavora nel campo della arti visive, dedicandosi sia alla pittura sia alle installazioni. Dal 1988 inizia ad interessarsi alla fotografia, che è diventato il suo principale mezzo espressivo.
Più che un fotografo è un artista, capace di costruire immagini originali e surreali. Micronarrazioni che hanno come protagonista l'uomo e il suo corpo, risultato di una ricerca personale, di elaborazioni complesse, raffinate, spesso di violento impatto concettuale, che utilizzano materiali sottratti alla natura.
La scelta dei personaggi, l'ambientazione, le luci, la scenografia, il trucco: ogni dettaglio è curato meticolosamente dall'artista-regista con certosina pazienza e maestria.
L'immagine fissata dalla macchina è l'ultimo atto di un progetto e di una preparazione che possono durare mesi e talvolta anni: atto liberatorio di tutti gli altri momenti che lo hanno preceduto e punto di partenza per una nuova, lunga fase di elaborazione in camera oscura. Il risultato finale è sempre di forte impatto visivo; soggetto ed ambiente, con il loro carattere visionario, trasportano l'osservatore in altre dimensioni.
Collegando senza soluzione di continuità, entro la figura umana, altri ordini biologici, diversi ma non in contrasto, l'artista dà vita a figure archetipiche di una contemporaneità classica, in cui il tempo sembra essere sospeso. Immagini che condensano idea e sogno, fantasia e

realtà, mondo umano ed animale, organico e inorganico, vita e materia, inconscio e ancestralità.
Attraversando la profondità del mistero che origina la vita, Kusterle coglie il senso di spiritualità che è dentro l'essere umano così come in ciascun elemento della natura.
"Trasporto nel mio lavoro – l'affermazione è dell'artista - le sensazioni percepite quando mi inoltro nei boschi o lungo il fiume. Probabilmente se abitassi in una grande città queste cose non le coglierei". "In qualche modo sono io il primo spettatore di me stesso e voglio continuare a mantenere questo desiderio di essere il primo a stupirsi delle tematiche trattate".

La mostra si snoda nelle sale del primo e del secondo piano dello spazio espositivo e rispetta il procedere per cicli, che caratterizza dalle origini l'attività di ricerca dell'artista. Al primo piano il visitatore incontra le opere del ciclo Anacronos (2004-06) e, in successione, quelle di Mutazione silente (2007-08) e di Segni di pietra (2011-12). La parte centrale dello spazio espositivo è invece dedicata alle immagini dei Riti del corpo (1991-2014), ciclo che costituisce una sorta di contenitore tematico, dove l'autore ha riunito fotografie scattate in un largo lasso di tempo sul tema del corpo e della sua ibridazione. Al secondo piano trovano collocazione i cicli più recenti: Mutabiles Nymphae (2009-10), I segni della metembiosi (2012-13), Abissi e basse maree (2013) e L'abbraccio del bosco (2014). A completare il percorso espositivo, una sala è dedicata ai video d'arte realizzati da Roberto Kusterle e Ferruccio Goia (2008-09).

Le scelte curatoriali ed espositive si sono orientate su un percorso non impositivo, ma aperto a itinerari d'interesse, alla suggestione dell'incontro, all'emozione; vi è una sorta di rappresentazione teatrale per immagini che, a dispetto di ogni idea purista riguardo alla verosimiglianza della fotografia, pone al riguardo interrogativi circa il rapporto tra realtà e finzione, storia e mito, natura e artificio, tra presente e passato, il tempo e la contingenza del vivere. Per il visitatore, inoltre, sarà come entrare nel corpo vivo della fotografia come arte (attualissima) della metamorfosi, della contaminazione dei linguaggi, della varietà dei rimandi iconici, dell'esigenza di profondità da contrapporre all'incombente superficialità pervasiva che circonda l'uomo contemporaneo.

Galleria Harry Bertoia
corso Vittorio Emanuele II, 60 – Pordenone
Fino0 al 9 Agosto 2015 - Orari: mercoledì-sabato: 15.30 – 19.30; domenica: 10.00 – 13.00 e 15.30 – 19.30;
lunedì chiuso. Ingresso: Intero € 3,00, ridotto € 1,00.

L'esposizione, a cura di Francesca Agostinelli e Angelo Bertani, è promossa e organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Pordenone, in collaborazione con Associazione Culturale "Venti d'arte" di Udine. L'evento è patrocinato dalla Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, dalla Provincia di Pordenone, dall'Università degli Studi di Udine e dall'Accademia di Belle Arti di Venezia. Gode del sostegno di Fiuladria Crédit Agricole e di Coop Consumatori Nordest.

Percorsi assistiti: a cura dell'Associazione Amici della Cultura info 349 7908128 - Info: Associazione Culturale "Venti d'arte": 339 2887440, venti.darte@libero.it, www.associazioneventidarte.wordpress.com Ufficio stampa nazionale Studio Esseci, Sergio Campagnolo,tel.049.663499 gestione1@studioesseci.net Referente Stefania Bertelli Ufficio stampa Comune di Pordenone tel. 0434-392924,Clelia Delponte, eventi@comune.pordenone.it

Elliott Erwitt

Comunicato Stampa da *http://undo.net/it*

La mostra indaga il lavoro del fotografo attraverso 136 immagini che rappresentano una panoramica esaustiva ed unica della sua storia. Erwitt viaggio' e scatto' moltissimo dando priorita' al momento rubato.

A cura di Maurizio Vanni

Dal 18 aprile al 30 agosto 2015 si terrà la mostra "Elliott Erwitt. Retrospective" a cura di Maurizio Vanni, organizzata dal Lu.C.C.A. – Lucca Center of Contemporary Art in collaborazione con la Magnum Photos di Parigi e prodotta da MVIVA. L'esposizione è la terza di una serie di mostre organizzate con l'agenzia parigina, dopo quelle di Henri Cartier-Bresson e Robert Capa.

La mostra vuole indagare il lavoro del fotografo statunitense, figlio di ebrei russi, noto per i suoi scatti in bianco e nero che ritraggono situazioni ironiche ed assurde di tutti i giorni, attraverso 136 fotografie che rappresentano una panoramica esaustiva ed unica della storia del fotografo.

Pur avendo avuto come mentori Robert Capa, Edward Steichen e Roy Stryker, la fotografia di Erwitt ha assunto uno stile proprio, al tempo stesso intimista, ironico, sorprendente, certe volte impertinente e dolcemente irriverente, ma sempre tecnicamente impeccabile. Anche gli scatti più evocativi, sono legati all'occasionalità del momento, al qui e ora di un luogo e di un tempo, al sorriso spontaneo di fronte a una scena atipica o a un ossimoro visivo.

Erwitt, oltre ad avere una fervida immaginazione, possiede una grande capacità di osservare le persone, gli animali, le cose e la vita attraverso ironia e disincanto, perspicacia e intelligenza, spirito ludico e raffinatezza mentale. Ne scaturiscono scatti curiosi, divertenti, atipici e non convenzionali, composizioni strane e fuori dal comune, ma senza nessuna forzatura: "Immortalo ciò che vedo. Potrei dire che è una sorta di diario dei miei ultimi sessant'anni. Alcune immagini fanno parte di lavori che mi avevano commissionato, altre no, sono state scattate semplicemente perché mi piace fotografare".

Durante la sua vita, Erwitt viaggia e scatta moltissimo dando priorità al momento rubato. Soggetti visti attraverso un obbiettivo imprevedibile: "Le idee vengono dopo che l'immagine è stata realizzata. Credo che la maggior parte delle volte sia andata così: ho scattato delle foto in base al mio istinto e poi, in seguito, ho fatto delle considerazioni al riguardo".

Immagine: Elliott Erwitt, USA California, 1955, © Elliot Erwitt

Lu.C.C.A. – Lucca Center of Contemporary Art - via della Fratta, 36 – 55100 Lucca, Orario mostra: dal martedì alla domenica 10 – 19, Chiuso il lunedì Biglietti: intero 9 euro / ridotto 7 - Ufficio Stampa: SPAINI & PARTNERS T. + 39 050 36042/310920 ufficiostampa@spaini.it - Addetta Stampa Lu.C.C.A. Michela Cicchinè +39 0583 492180 / + 39 339 2006519 2006519 m.cicchine@luccamuseum.com

Federico Patellani

Comunicato Stampa da *http://undo.net/it*

PALAZZO MADAMA, TORINO

Professione fotoreporter. Il percorso espositivo e' suddiviso in 5 sezioni che rappresentano le tematiche piu' importanti della sua produzione: la distruzione delle citta' italiane dopo la seconda guerra mondiale, la ricostruzione e la ripresa economica, il sud Italia e la Sardegna, la nascita dei concorsi di bellezza e la ripresa del cinema, i ritratti degli artisti e degli intellettuali.

Palazzo Madama celebra l'opera del fotografo Federico Patellani (Monza 1911 - Milano 1977). La mostra, che gode del Patrocinio della Città di Torino ed è inserita nel calendario ufficiale di ExpoTo, nasce dalla collaborazione fra Palazzo Madama, Museo di Fotografia Contemporanea e Silvana Editoriale. A cura di Kitti Bolognesi e Giovanna Calvenzi

COMUNICATO STAMPA

L'esposizione rientra nel programma Neorealismo. Cinema, Fotografia, Letteratura, Musica, Teatro. Lo splendore del vero nell'Italia del dopoguerra 1945-1968, un progetto del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Federico Patellani è stato il primo fotogiornalista italiano e uno dei più importanti fotografi italiani del XX secolo, la cui produzione – realizzata nella quasi totalità per i giornali – è oggi conservata presso il Museo di Fotografia Contemporanea di Milano-Cinisello Balsamo (per deposito di Regione Lombardia). Da questo ricchissimo materiale sono state selezionate circa 90 fotografie in bianco e nero, individuando le immagini che meglio rappresentano le tappe fondamentali della carriera di Patellani dalla fine della Seconda guerra mondiale alla metà degli anni Sessanta, quando il fotografo si dedicò soprattutto alla fotografia di viaggio.

Il percorso espositivo è suddiviso in cinque sezioni che rappresentano le tematiche più importanti della sua produzione: la distruzione delle città italiane alla fine della Seconda guerra mondiale, la ricostruzione e la ripresa economica, il sud dell'Italia e la Sardegna, la nascita dei concorsi di bellezza e la ripresa del cinema italiano, i ritratti degli artisti e degli intellettuali.

Patellani riunisce in sé la figura di giornalista e di fotografo, figura che lui stesso definì in un articolo apparso su "Fotografia" (Editoriale Domus) nel 1943 giornalista nuova formula, ovvero un giornalista che, forte della lezione del cinema, riesce a catturare immagini "viventi, attuali, palpitanti", cogliendo il movimento e il sensazionale.

Si avvicina alla fotografia dopo la laurea in Legge, durante il servizio militare in Africa nel 1935, quando documenta con una Leica le operazioni del Genio Militare italiano. Nel 1939 collabora con "il Tempo"

di Alberto Mondadori, settimanale che si rifaceva all'esperienza di "Life" adattandola alla realtà italiana, che allora costituiva un luogo di incontro di letterati e intellettuali fra cui Carlo Emilio Gadda ed Eugenio Montale.Sensibile e colto narratore, Patellani è stato testimone di tutti gli eventi che segnano la società italiana del dopoguerra: dal referendum monarchia-repubblica all'occupazione delle terre nell'Italia meridionale, dal lavoro nelle campagne e nelle fabbriche alla nascita dei concorsi di bellezza, dal mondo del cinema a quello dell'arte e della cultura, alle foto di moda. Nel 1946 parte per un viaggio nel sud – che ripeterà per diversi anni – con gli architetti Lina Bo e Giuseppe Pagani, verso le "gravissime rovine causate dalla disperazione tedesca e dalla lentezza alleata nella fase conclusiva della battaglia per la liberazione di Roma", come scriverà nel 1977. Realizza importanti reportage in varie zone d'Italia, fra cui Puglia e Sardegna, sede del famoso lavoro sui minatori di Carbonia, realizzato nel 1950.

Federico Patellani racconta un'Italia che cerca di dimenticare il passato recente e di ritrovare le proprie radici, di co- struire un senso di appartenenza e una capacità di partecipare alla vita civile in un Paese che sta cambiando pelle, da contadino sta diventando industriale.

Oltre alla cronaca, con uguale curiosità si dedica al costume, celebri le sue fotografie sui neonati concorsi di bellezza, scorciatoia di emancipazione e di speranza per molte giovani donne che desideravano lasciarsi alle spalle le miserie della guerra. Cresciuto alla scuola del cinema (già nel 1941 aveva lavorato con Mario Soldati per il film Piccolo Mondo Antico), Patellani è amico di Carlo Ponti, Mario Soldati, Dino De Laurentiis, Alberto Lattuada e con loro stabilisce un sodalizio professionale che lo rende testimone privilegiato sul set di molti film girati in Italia. Ritrae così tutti i più importanti attori e registi, da Totò a Sofia Loren, da Ingrid Bergman a Gina Lollobrigida, da Silvana Mangano a Elsa Martinelli, da Anna Magnani a Giulietta Masina, da Fellini e Visconti a De Sica.

Parallelamente frequenta artisti e letterati, salotti mondani e studi di pittori (Thomas Mann, Carlo Carrà, Giuseppe Ungaretti, Elio Vittorini, Ardengo Soffici, Filippo de Pisis). Le sue fotografie sono ancora oggi incredibilmente attuali perché prive di retorica; appare evidente come nel suo lavoro egli sia mosso da un sincero interesse documentario, gli stia a cuore solo la possibilità di documentare la realtà in modo sincero. Il suo lavoro conserva un incredibile sguardo attuale e testimonia, a posteriori, gli sforzi compiuti dagli italiani per la co- struzione di un'identità comune, fatta di molti intrecci, di sfumature culturali e di costume.

Ufficio stampa Museo di Fotografia Contemporanea Fiorenza Melani tel. 02 66 05 66 33 e-mail: ufficiostampa@mufoco.org con la collaborazione di adicorbetta t. 02 89 05 31 49 info@adicorbetta.org - Ufficio stampa Fondazione Torino Musei Daniela Matteu e Tanja Gentilini tel. 011 4429523 e-mail: ufficio.stampa@fondazionetorinomusei.it-Uff. stampa Silvana Editoriale Lidia Masolini tel. 02 45395111 e-mail : press@silvanaeditoriale.it

Palazzo Madama – Corte Medievale- piazza Castello - Torino
Orari: Da martedì a sabato dalle 10.00 alle 18.00 (ultimo ingresso ore 17.00),

Domenica dalle 10.00 alle 19.00 (ultimo ingresso ore 18.00) Chiuso il lunedì
Biglietti: Intero: 8 € (nel prezzo del biglietto è compresa l'audioguida)- Ridotto: 5 €, ragazzi tra i 15 e i 18 anni; aziende convenzionate; gruppi di almeno 15 unità (nel prezzo del biglietto è compresa l'audioguida). Omaggio: bambini da 0 a 14 anni; persone con disabilità; dipendenti Fondazione Torino Musei; abbonamenti Musei Torino Piemonte; abbonamenti Torino + Piemonte Card - guide turistiche con tesserino di abilitazione.
È compresa l'audioguida.

Alinari, la fotografia riparte dall'Italia

da *http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/arte*

Nasce Contemporary, plotone fotografi per raccontare Paese

FOTO

India Orissa, pescatori sul lago Chilika, foto di Angela Prati © ANSA

Dall'occhio di Luigi Baldelli, che da quasi trent'anni racconta guerre, rivoluzioni, carestie di paesi lontani, a quello del friulano Luigi Vitale che si divide tra i ritratti e i reportage, l'architettura, i documentari, la passione per la sua terra. Alinari si rilancia partendo dalla sua storia fatta di oltre 150 anni di prestigiosa fotografia, e lo fa arruolando un plotone di professionisti pronti a raccontare l'Italia, nei suoi aspetti più diversi.

Intitolato Alinari Contemporary, il progetto - che viene presentato il 22 aprile a Milano a Palazzo Morando - coinvolge venti autori esperti, appartenenti a generazioni diverse, dall'under quaranta Paolo Formichella all'ultra settantenne Uliano Lucas.

Professionisti italiani, già affermati, ognuno con la sua storia e le sue esperienze, dall'informazione alla comunicazione d'impresa, uniti dal fil rouge di un linguaggio fotografico connotato da una ricerca e una professionalità ispirata agli stessi valori dell'azienda fondata nel 1852. Tutti "autori dotati di un loro linguaggio fotografico e di una perseveranza artistica e professionale a tutto tondo, pari alla nostra", si legge nella brochure di presentazione del progetto.

L'idea, spiegano da Alinari, è quella di tornare alle origini, riprendendo

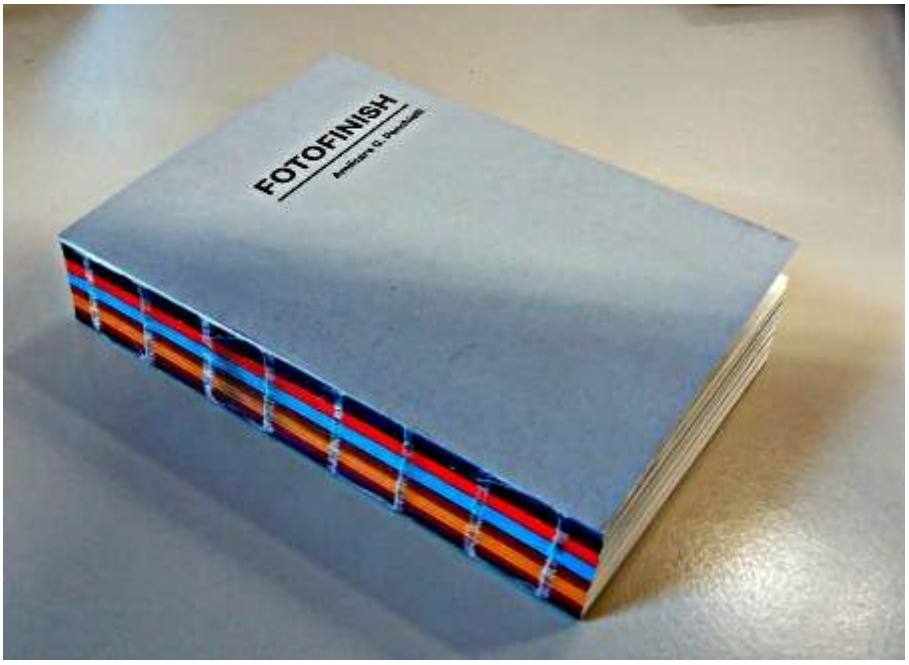
l'attività iniziale delle campagne fotografiche. Con l'obiettivo, da una parte, di dare la dignità del made in Italy alla fotografia, e dall'altra di riqualificare la stessa fotografia, in un mondo in cui - smarthphone alla mano - tutti sono fotografi e nessuno è più fotografo, dove non si stampa quasi più e dove la fotografia rischia di diventare un insieme di pixel dall'incerto futuro. "Noi degli Alinari- si legge ancora nella brochure- viviamo di un credo ostinato che fa parte della nostra storia da oltre centocinquant'anni, da che insomma è nata la Fotografia: essere testimoni fedeli del nostro tempo.

E oggi continuiamo a crederci perché queste sono le nostre radici, tanto è che dopo un periodo di esperienza altalenante a contatto di un mercato compulsivo abbiamo deciso di riabbracciare il nostro canone migliore, il nostro pensiero di eccellenza con cui abbiamo a lungo rappresentato la storia del nostro Paese nel modo che tutti oggi ci riconoscono".

Da qui l'idea di reclutare un gruppo di autori al quale è stato messo a disposizione tutto il 'sapere' tramandato negli oltre 5 milioni di immagini di proprietà dell'azienda. Memoria di ieri, di oggi e di domani, per un racconto che riparte dall'Italia.

La danza delle foto (e una confessione)

di Michele Smargiassi da *smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it*



"La musica come la fotografia è fatta di immagini" scrive un giorno del 1998 Amilcare G. Ponchielli, ed è una di quelle definizioni così indimostrabili e icastiche che ti schiacciano con la loro inspiegabile autoevidenza. Come l'ineffabile attacco dell'introduzione di Jean-Paul Sartre a *D'un Chine l'autre* di Henri Cartier-Bresson: "All'origine del pittoresco sta la guerra".
La leggo più o meno a metà di un librino mattoncino, un librino raffinato e speciale, titolo *Fotofinish*, raccolta dei testi e delle immagini della rubrica omonima che Ponchielli, il primo photoeditor italiano, ha tenuto su *Sette,* magazine del *Corriere della sera,* dal 1994 alla sua scomparsa nel 2001.

Un librino privato che non va in libreria, un atto d'amore della moglie Mariuccia Stiffoni e del figlio Barnaba che hanno voluto, e non so come ringraziarli, condividere con me, che purtroppo Amilcare non ho mai conosciuto.
Mi è venuto in mente che Amilcare (ti viene da dargli del tu, quando lo finisci di leggere) era bisnipote dell'omonimo compositore, di cui tutti gli italiani riconoscono al primo ascolto, anche se non sanno attribuirglielo, quel gioiellino della *Danza delle ore* dall'opera *La Gioconda,* che a Walt Disney ispirò appunto immagini: in *Fantasia*.
Tutto torna come in un rondò. Una danza di foto, ecco cosa. Non solo quella rubrica, che era per Amilcare uno spazio libero, una specie di precursore blog su carta. Ma tutto il suo approccio alla fotografia. *Alle* fotografie, plurale.
Plurale anche l'approccio. Personale, intimo, aneddotico, storico, critico, biografico, mentale, umorale, materiale, teorico, pratico. Contraddizioni?
Invece è giusto così, perché le fotografie non sono un'arte, non sono un genere, non sono un campo culturale. Sono un fenomeno. Una facoltà umana tecnicamente generata e assistita, ma incorporata fra le cose dell'uomo come poche altre creazioni artificiali. Mi vengono in mente, per paragone, solo gli occhiali. Non è un caso.
E lui così le trattava, facendole danzare attorno a sé, ciascuna a suo modo e ritmo e stile. Grafico prima, photoeditor poi, uomo dell'interfaccia fra gli altri uomini e le figure. Mediatore d'immagine. Fuori dal casellario. Me ne viene in mente solo un altro così, altrettanto defilato dai riflettori della celebrità: Antonio Arcari (coraggio, fate un po' di fatica per scoprire chi era).
Mi ha messo un po' in crisi, questo incontro. Perché sottoscriverei quasi tutto, di quel che scrive Amilcare, ma in questo libro ho letto molti garbati e severi ammonimenti. Rivolti a me, proprio a me.
Lui non lo sapeva, ma si riferiva a me, e a qualche rischio che corro. Di assolutizzare qualche teoria, ad esempio, o forse solo qualche "taglio", sul fotografico, dove lui di teorie almeno qui non ne fa, e modula l'approccio secondo l'oggetto.
O di fermarmi troppo a lungo, troppo presto, sul bordo dell'immagine, anche quando invito a fare il contrario. Leggo ancora (a proposito di una fotografia di Giuseppe Leone, maestro siciìliano sottovalutato): "Ora che la fotografia è morta [...] ritorniamo ai contenuti, alle inquadrature, all'uso intelligente dello sguardo".
Confronto il suo blog di carta con questo mio e mi trovo troppo spesso guardingo, fermo a guardare il dito che indica la luna. Eppure anche io sono convinto che la lunga, troppo lunga stagione post-duchampiana dell'arte che parla di arte, della fotografia che fotografa la fotografia, sia finita, o debba finire prima possibile. Che sia necessario "tornare ai contenuti".
Che l'accanimento critico sia diventato autoreferenziale. Amilcare lo dice come neanche io (che suscito spesso il risentimento dei miei amici critici) avrei osato dire. Citando un aforisma di un musicista (ancora...), André Gedalge, ovvero: "I critici fanno la pipì sulla musica credendo di poterla far crescere", e poi affonda il coltello:
Il mio rammarico è che questo *succede anche nel mondo della fotografia, e tutti pisciano nello stesso vaso contemporaneamente, creando confusione nei giovani fotografi che copiano i 'maestri' osannati dai critici.*
Amilcare non è un critico, ma comunque è uno che scrive di fotografia, come me. Che cosa dobbiamo fare allora, Amilcare? Qual è il nostro compito di scriventi? Scrivere *sulle*foto, oppure *attorno* alle foto, *dentro* le foto, *oltre* le foto?

Credo almeno di aver capito che ci saremmo intesi: anche per te le fotografie non sono opere, sono relazioni.
Ma per il resto, puoi rispondermi solo con l'esercizio praticato della scrittura, raccolto in questo librino che metterò nello scaffale degli imperdibili. Io ho capito questo : dobbiamo far danzare le foto attorno a noi, ognuna con il suo stile, ritmo, abito, carattere, interrogandole, incalzandole, rispettandole, difendendole da chi le maltratta.
Guardarne i costumi, contarne magari anche i passi, arrabbiarsi se sono poco spontanei, dolersi se inciampano, ma poi, alla fine, lasciarsi sedurre dai loro movimenti, che sono gesti fatti per noi, per arrivare a noi. Siamo guardinghi, sospettosi anche, critici sempre, ma non avari. Fine della confessione.

Tag: ***Amilcare G. Ponchielli***, ***Antonio Arcari***, ***Barnaba Ponchielli***, ***Danza delle ore***, ***Giuseppe Leone***, ***Henri Cartier-Bresson***, ***Mariuccia Stiffoni Ponchielli***, ***Walt Disney***
Scritto in ***critica***, ***cultura visuale***, ***Testo e immagine*** | ***Commenti***

Erich Lessing

Rassegna Stampa da *http://www.undo.net/*

Una selezione di fotografie di Lessing tratte dal volume di recente pubblicazione Anderswo (Altrove). Il film sull'artista Der Fotograf vor der Kamera documenta anche il processo di selezione delle immagini per questo progetto editoriale.

La mostra presso la Galleria foto-forum di Bolzano presenta una selezione di fotografie di Erich Lessing tratte dal volume di recente pubblicazione Anderswo (Altrove). Il film su Erich Lessing Der Fotograf vor der Kamera (Il fotografo dinanzi alla macchina) di Tizza Covi e Rainer Frimmel, che sarà presentato durante il festival Bozner Filmtage, documenta anche il processo di selezione delle immagini per questo progetto editoriale del celebre fotografo.

«Non ho in realtà mai pensato a fare qualcosa che non fosse raccontare storie, e proprio la macchina fotografica è divenuta il mezzo con cui lo voglio fare. Ma non vado mai in giro con la macchina fotografica. La prendo in mano come strumento per uno scopo ben preciso. Guardo il mondo con i miei occhi e non attraverso il mirino. Non interpreto nulla, non modifico nulla in camera oscura. Sono un fotografo realistico.»
Erich Lessing

Erich Lessing, nato nel 1923 a Vienna, emigrato nel 1939 in Palestina, rientrato a Vienna nel 1946, inizia la sua attività come fotoreporter presso l'agenzia di stampa americana Associated Press e produce reportage tra gli altri per le testate Quick, Life, Paris Match, Epoca. Nel 1951 diviene socio dell'agenzia fotogiornalistica Magnum creata da fotografi in cooperativa. Nel 1956 documenta l'insurrezione in Ungheria; seguono numerosi altri grandi documentari fotografici. Dagli anni Sessanta del XX secolo realizza degli scatti per volumi illustrati di storia o di argomenti culturali sull'Odissea, sulla Bibbia, sulla storia dell'Austria e della Francia. Costituisce nel tempo un enorme archivio fotografico. Per la sua opera Erich Lessing è stato insignito di numerosi premi, tra cui recentemente della Croce di Prima classe per la scienza e l'arte della Repubblica d'Austria (2013).

Fino al 20 Giugno 2015, Galleria Foto-Forum - via Weggenstein, 3 Bolzano -
In collaborazione con: Bozner Filmtage
da martedì a venerdì 15-19, sabato 10-12 ingresso libero

L'arte contro il cancro

di Ilaria Facci da *http://www.thepostinternazionale.it/*

La lettera di una donna che ha perso la vista all'occhio sinistro per via di un tumore, ma che ha continuato a fotografare

Vorrei raccontarvi la mia storia. Eppure, mi risulta così difficile scrivere, ora. Cancello, riscrivo. E cancello nuovamente.
Ricomincio. Io sono nata a Roma, 32 anni fa. Una bimba *normale.*
Ma a due anni e mezzo si è scoperto che, invece, ero nata col tumore. Nata, già morente, per i dottori.
Il fatto è che una fotografia, scattata maldestramente da mia madre, aveva incuriosito qualcuno: mostrava una mia pupilla bianca, invisibile dal vivo.
Fui portata per precauzione dal dottore e la diagnosi fu immediata: *Retinoblastoma,* il cancro degli occhi. Per salvarmi la vita, ho perso l'occhio.
È così che si dice, vero? "*Perdere"* un caro, "p*erdere una gamba, il lavoro o l'amore"*. È questa la forma gentile.
Ma in realtà non *si perde* un arto, o una persona: ci viene strappato via, tolto come un infante dalle braccia di una madre urlante. E si è condannati poi a vagare tutta la vita, a cercare quel *pezzo*, ma inconsapevolmente.
Ed è stato questo il mio affannoso viaggio: per città, per professioni, progetti, relazioni. Eppure, ovunque andassi, quel vuoto restava.
Un anno fa ho finalmente trovato il coraggio di vedere quel *nulla.* Ma ci sono precipitata dentro. Il dolore di quel buio mi ha mangiato, d'improvviso.
Il mio frenetico agire è diventato, d'un tratto, un letargico agonizzare. Ero sola, immobile nella mia stanza, incurante della vita, come in attesa di una sentenza a morte, già ufficializzata.
È stato allora che la fotografia è riapparsa, per salvarmi una seconda volta; nell'apatia delle mie giornate, tutte uguali, in cui io non sentivo più nulla, nemmeno la fame, nemmeno la speranza, ho preso in mano la macchina fotografica.
E senza sapere, ho iniziato a scattarmi. Credo che in quei giorni, e poi in quei mesi, la fotografia mi abbia tenuto in vita, come quei macchinari pieni di tubi dei grandi ospedali.
Sono stata poi *scoperta* da un artista brillante e segnalata a un critico, che ha poi scritto di me. "*Le tue foto sono arte*", arrivano alla gente come un pugno, sono poesia crudele.
Così ho continuato con le mie serie *Autoscatti sbagliati* e *Retinoblastoma*, foto che ho deciso di mettere in vendita, per donare tutto il ricavato alla ricerca contro il cancro.
Il tumore mi ha tolto la possibilità di vedere come voi. I miei colori sono più netti, così i miei chiaroscuri, e le mie prospettive più piatte.
Ma la fotografia mi ha dimostrato che per vedere, vedere davvero, non servono gli occhi.
Ora vivo a Londra, e continuo a scattare. Ho intenzione di avviare qui un'associazione che riunisca gli artisti che vogliono lottare insieme a me per trovare fondi attraverso le loro opere volti alla ricerca contro il cancro.
In Italia mi hanno detto che questo è impossibile. Ma non lo è anche una semi-cieca che fa foto?
*di Ilaria Facci**

** Ilaria Facci è nata a Roma nel 1982. A due anni e mezzo si è ammalata di tumore, Retinoblastoma all'occhio sinistro. Nel 1992 si è trasferita con la madre e la sorella a Buenos Aires, in Argentina. Nel 2000 è tornata a Roma, dove si iscrive alla facoltà di Lettere, presso La Sapienza; dopo circa un anno ha abbandonato Lettere per iscriversi all'Accademia di Costume e Moda.*
Ha poi continuato gli studi con un Master in Comunicazione, e ha studiato cinema, fotografia e musica presso il DAMS, a Roma. Nel 2009 ha viaggiato

spesso a Barcellona. Nel 2010 si è trasferita a Milano per intraprendere la carriera di Stylist e di costumista.
Durante questo periodo ha collaborato con nomi importanti, quali il fotografo Mustafa Sabbagh, redazioni quali Cosmopolitan, e marchi internazionali, come L'Oreal e Nikon. Nel 2012 ha viaggiato in Armenia. Nel 2013 ha abbandonato la carriera di stylist e si è trasferita a Londra.
Dal 2014 ha pubblicato in magazine d'arte e di fotografia per i suoi Autoscatti sbagliati, tra cui Kritikaonline, Vogue.it, Inside Art, Untitled Magazine. Attualmente vive a Londra.

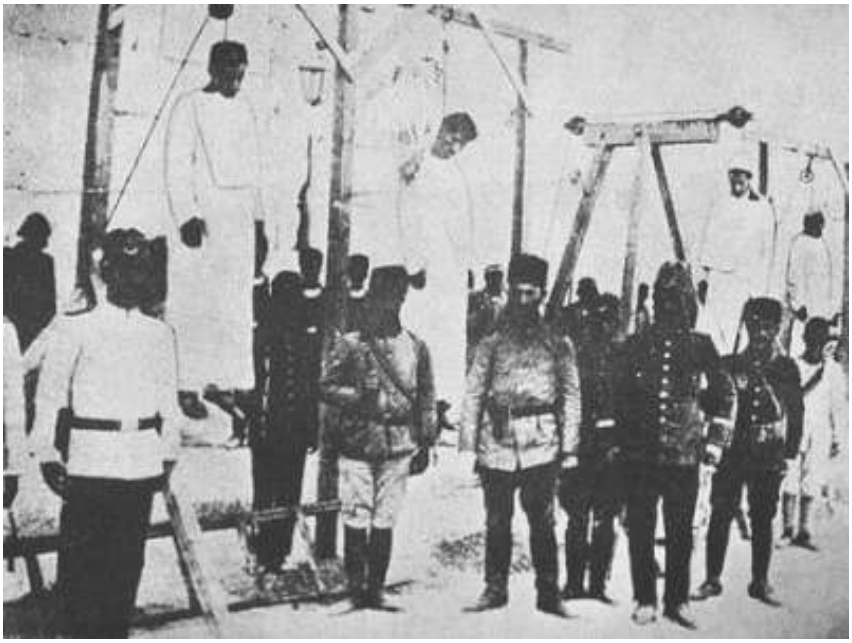
Un genocidio da guardare con i guanti

di Michele Smargiassi da *smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it*

Vien da dire, ancora una volta, con Didi-Huberman: immagini, nonostante tutto. Perché chiudere gli occhi è sempre, comunque, la scelta peggiore. Perfino cent'anni dopo.

Anche il genocidio armeno doveva restare invisibile, proprio come quello ebraico. Un decreto di Cemal Pasa, ministro turco della Marina, impose ad esempio il coprifuoco fotografico sulle deportazioni a tutti gli stranieri che erano in condizione di assistervi, a partire dai tecnici tedeschi della linea ferroviaria Costantinopoli-Baghdad. Ma la fotografia è disubbidiente, e le foto ci sono arrivate lo stesso.
Però parlano una lingua incerta e talvolta ingannevole. Perché il significato delle fotografie, anche se l'immagine sembra restare sempre la stessa, cambia secondo le mani in cui passa. E un secolo di feroce conflitto storico-politico, tra negazionismo e denuncia, le ha costrette a schierarsi: e spesso a perdere l'innocenza.
In appendice alla nuova edizione di *Il genocidio degli armeni* di Marcello Flores, testo di riferimento e seria ricostruzione di quell'orrore della storia, che non avevo mai letto, ho avuto la piacevole sorpresa di trovare un testo di Benedetta Guerzoni specificamente dedicato alla critica delle fonti fotografiche sul genocidio armeno.
Non capita spesso, direi quasi mai, che accanto al solito "sedicesimo illustrato" infilato fra le pagine del saggio storico, quasi sempre a titolo di illustrazione, appunto, e quindi quasi sempre malamente in relazione con il testo, uno studioso dia ai lettori gli strumenti, non semplici, per fare buon uso delle immagini che vede.

Ce n'è sempre bisogno. Anche in questo caso. Le fotografie, inserite in un testo storiografico, ne condizionano fortemente la lettura. Perché le foto hanno sempre un'ideologia, fin dall'inizio, anche se a volte sono costrette a cambiarla e ad assumerne un'altra, o a denunciarla e mettersi al servizio della storia.
Nel caso del genocidio armeno, come in molte altre vicende storiche che, per quanto studiate e documentate, animano ancora feroci controversie, anche le fotografie sono state tirate da tutte le parti. In buona o malafede.
Immagini di violenza (più spesso incisioni e disegni) hanno alimentato la persecuzione degli armeni: prodotte fin dai tempi delle prime aggressioni, diffuse a fine Ottocento dalla leadership turca per convincere il mondo della pericolosità degli armeni stessi. Fotografie molte volte progettate a tavolino, "prove" spesso artefatte, costruzioni demonizzanti del nemico interno che si aveva già intenzione di demolire. Più che quel che sembrano mostrare, il valore storico di quelle immagini sta nella loro continuità nel lungo periodo: a dimostrare che il genocidio armeno non fu un'esplosione di ferocia improvvisa.
Viceversa, immagini di vittime straziate, prese semiclandestinamente da viaggiatori o diplomatici stranieri, furono impugnate negli anni successivi al massacro dalle associazioni armene per contrastare le prime. Ma spesso vennero assolutizzate, private del contesto, nella speranza che universalizzandone il significato si potesse rendere un miglior servizio alla causa della giustizia: ne uscì invece minacciato il valore di documento storico.
Queste battaglie di immagini, dunque, finiscono in un solo modo: trasformando i documenti visuali, già di per sé delicati da utilizzare per lo storico, in armi, bandiere, icone propagandistiche che gli sono ancora più difficili da maneggiare. Fino a produrre, spiega Guerzoni, "una gabbia identitaria per cui il genocidio viene simbolizzato e reso immediatamente riconoscibile, con strumenti però inadatti alla ricerca storica".
Lo storico, tuttavia, ha il dovere faticoso di non rinunciare ad alcun reperto, neppure a quelli più compromessi, di condurre una seria critica delle fonti, e ha il compito ancora più faticoso di salvarne più che si può, in termini di pregnanza storica, anche sotto la crosta delle propagande di qualsiasi genere: di cercare, il più possibile, il *documento* dentro il *monumento*.



Lo fece un'équipe guidata da Clèment Chéroux per le fotografie della Shoah e dei campi nazisti, per un libro che continuo a ritenere uno dei più

indispensabili testi sulla fotografia (non solo sull'uso della fotografia per la storia) che io abbia mai letto.
Lo fa, almeno in termini metodologici, anche il breve saggio di cui vi sto parlando. Cercando di fare ordine fra i fondi fotografici, di ricostituirne i contesti di produzione, gli scopi e i destinatari. L'unico modo possibile per "leggere" foto che, ormai lo sappiamo, *non* parlano mai da sole.
Le fotografie che furono pubblicate nei giornali e negli opuscoli di propaganda, ad esempio, non possono essere lette con gli stessi occhiali di quelle scattate clandestinamente da qualche diplomatico occidentale e magari rimaste inedite, circolate solo in ambienti dilpomatici o privati.
Mentre le immagini che sopravvivono solo, decontestualizzate e iconizzate, nelle pubblicazioni dei persecutori o in quelle dei difensori delle vittime vanno prese con le molle: anche la nobile intenzione di denunciare un crimine contro l'umanità può produrre falsi storici.
Le fotografie delle impiccagioni, per dirne un'altra. Oggi "documento" di atrocità: ma non lo era, all'origine. Basterebbe considerare i soldati ottomani in posa davanti ai patiboli con i corpi penzolanti per avere la prova che quelle immagini furono scattate con il consenso, se non addirittura dietro richiesta, dei boia. La loro intenzione primaria non era certo quella della denuncia di un'atrocità, ma di minaccia: e questo rimane *scritto* in quache modo nel loro *testo*.
Certo, ogni immagine di propaganda può essere smascherata e costretta a rendere una nuova testimonianza *pro veritate*, ma senza mai scordare che è nata per essere testimone di parte, e quindi l'operazione è da condurre con grandissima cautela.
Viceversa, di fronte a immagini diventate ormai bandiere, emblemi, grumi di identità per i custodi della memoria del torto, il tentativo dello storico di fare chiarezza, di disboscare la realtà storica dall'icona, di riportare un'immagine alle sue circostanze spesso diverse da quelle che la memoria collettiva ha assegnato loro, può trasformarsi anche in un compito spiacevole: può capitare che un'immagine sia stata usata a sproposito, anche se per una nobile intenzione.
Ma se gli storici non lo fanno, e dovrebbero farlo ogni volta che il loro libro esce con il classico fascicoletto di foto, se tralasciano di applicare alle immagini il rigore che si vergognerebbero di non applicare ai documenti scritti, tradiscono il loro mestiere.
Certo, non tutti gli storici sono tecnicamente attrezzati per una approfondita critica delle fonti fotografiche. Non si studia storia della fotografia nelle facoltà di storia. Ad esempio, è necessario che lo storico sappia quando la presenza di disegni anziché di fotografie sui giornali d'epoca è giustificata dalle condizioni tecniche dei processi di fotoincisione, e quando invece poteva essere un modo più comodo per "aggiustare" una scena e produrre prove visuali fasulle.
Fare ricorso agli specialisti, allora, oltre che un buon modo di fare comunque storiografia, dovrebbe diventare un'abitudine ogniqualvolta si sceglie di presentare ai lettori un corredo iconografico. Interrogate male, o lasciate libere di parlare un linguaggio che non è mai "naturale", le immagini mentono.
In ogni caso, le immagini come fonte storica scottano, sempre. Guanti obbligatori, come nelle officine.

Tag: ***armeni***, ***Benedetta Guerzoni***, ***Cemal Pasa***, ***Clément Chéroux***, ***genocidio***, ***Georges Didi-Huberman***,***Marcello Flores***
Scritto in ***storia*** | ***Commenti »***

Henri Cartier Bresson

Comunicato Stampa da *http://undo.net/it*

CASTELLO SFORZESCO DI VIGEVANO, VIGEVANO (PV)

Eunuco della corte imperiale dell'ultima dinastia, Pechino, 1949. © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos/Contrasto

Basata su una suggestiva commistione tra immagini e parole, la mostra ospita 44 fotografie tra le più coinvolgenti dell'artista, accompagnate dal commento di molti autori importanti.

Intellettuali, scrittori, critici, fotografi e amici dell'artista come Kundera, Baricco, Sciascia, Steinberg, Miller e molti altri hanno scelto e commentato le sue più belle immagini. Questa originale sperimentazione rappresenta uno dei punti di forza della mostra, poiché permette al visitatore di penetrare a fondo il pensiero del fotografo attraverso una selezione di suoi scatti unici: immagini del mondo che solo lui riusciva a cogliere e ad immortalare nell'attimo decisivo.

Il progetto è nato qualche anno fa, quando un gruppo di amici ha pensato di festeggiare il compleanno del maestro della fotografia in bianco e nero chiedendo a personaggi significativi del mondo della cultura e dell'arte di scegliere e chiosare ognuno, affettuosamente, la sua fotografia preferita tra le tante scattate da Bresson. L'esposizione è organizzata da Contrasto, Magnum Photos e Fondation Henri Cartier-Bresson.

"La mostra rappresenta un'occasione unica per ammirare una selezione ristretta ma esaustiva dell'opera di un'artista del calibro di Cartier-Bresson, per riflettere sul concetto a lui caro 'mettere sulla stessa linea di mira il cuore, la

mente e l'occhio'. Grazie ai commenti di intellettuali, critici e scrittori, vicini a Henri Cartier-Bresson, è possibile approfondire quella forza comunicativa con cui la fotografia appassiona tante persone. Non solo. L'iniziativa offre l'opportunità per Vigevano di farsi conoscere in ambito extraterritoriale e rientra nell'ambito del programma di attività legate al Progetto Vigevano verso Expo 2015" - spiega Barbara Robecchi, Assessore Turismo ed Expo del Comune di Vigevano.

Immagine: Eunuco della corte imperiale dell'ultima dinastia, Pechino, 1949. © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos/Contrasto - Castello Sforzesco di Vigevano, Piazza Ducale fino al 5 luglio 2015 - Ufficio Stampa: borrico@dagcom.com

Yves Bonnefoy, "Poesia e fotografia"

di Michele Lauro *da http://www.panorama.it/*

Un confronto di linguaggi artistici per ristabilire il contatto perduto con la propria appartenenza all'essere del mondo

Ecco un libricino prezioso, di quelli che faticano a trovar posto sugli scaffali delle librerie ma che in compenso stanno comodamente nel palmo di una mano: *Poesia e fotografia*, un racconto-meditazione lucido e profondo sulla "custodia della presenza" nell'epoca della modernità. L'autore, **Yves Bonnefoy**, poeta fra i massimi viventi (la sua opera è riunita in un**Meridiano Mondadori** a cura di Fabio Scotto), ha una speciale sensibilità per la fenomenologia artistica in tutte le sue forme, a cui ha dedicato un'ampia produzione saggistica.

La prosa di Yves Bonnefoy, il suo modo di argomentare, avvolge il lettore come un soffio denso e pastoso, di inattesa familiarità. Bisogna avere la pazienza di seguirne i ragionamenti e allora ferma il tempo, allarga lo spazio, sbriglia visioni e pensieri perché, come i veri poeti, percepisce nelle cose ciò che oltrepassa il loro senso mondano, riducendo i fatti umani al loro istante essenziale. Prendiamo la**fotografia**, nobile arte la cui proposta estrema fu in principio quella di esserci senza funzione, senza nome, senza alcuna stratificazione del pensiero, oggi svilita dal gesto ubiquitario dello scatto.

L'immagine divenuta il segno prepotente del consumo, l'autoscacco della contemporaneità.

Ma come si è giunti dal dagherrotipo al selfie? Come recuperare un senso della singolarità, del "tu" nell'epoca dell'immagine consumata, dell'illusione di prossimità del tutto? Bonnefoy torna alle origini, a quando lo sguardo era pura capacità di vedere. L'impatto delle prime fotografie sull'esperienza e i modi di vivere nel XIX secolo fino ai giorni nostri è posto in relazione con la voce dei poeti che nella stessa epoca cercarono - spesso drammaticamente - di dare un senso all'**enigma dell'esistenza**. Leopardi, Mallarmé, Baudelaire, Maupassant, i surrealisti: la parola. Daguerre, Degas, Nadar, Atget: l'immagine. Il genere di atto che compirono i primi fotografi, totalmente nuovo nella storia, influì direttamente su ciò che la poesia tentava di essere.

Le parole sulla poesia del poeta Bonnefoy sono scintille sapienziali di interrogativi senza tempo. La finitudine dell'individuo e l'ansia d'infinito, la singolarità del vivente e la chimera del caso, l'ordine del giorno e quello della notte, la presenza e l'assenza, lo sguardo e il visibile, il pensiero sull'orlo dell'abisso - tutti temi cari alla poetica di Bonnefoy - si riverberano nella struggente rilettura del poemetto *Igitur* di **Mallarmè**, sogno metafisico che ha sullo sfondo il*nevermore* di **Edgar Allan Poe** tradotto da **Baudelaire** e prelude alla tragica *Notte* di **Maupassant** di fronte alla Senna. Ovvero "i diversi modi attraverso i quali l'uomo o la donna del nostro tempo combattono l'alienazione che li opprime".

Anche la fotografia d'arte diffonde nell'immagine gli effetti della notte. Diversamente da ciò che vediamo in un quadro (le relazioni tra**fotografia e pittura** sono oggetto in questo libro di altrettante illuminanti riflessioni - da Goya a Lorenzo Lotto, da Van Eyck a Giacometti), sulla pellicola l'immagine "mostra il dettaglio nel suo esser lì, al di qua di ogni scelta di sguardo e composizione e velatura, come immotivato, non voluto". E nel contempo mostra un soggetto che è già estraneo a se stesso, anch'egli epifania dell'assenza come scrive nella prefazione **Antonio Prete**. Ma in più cattura il caso, "sorpreso come elemento stesso della presenza".

Nelle immagini dei fotografi affiora cioè l'inconscio del poeta, trasfigurato nella materia stessa che si proponeva di superare. E più in generale un livello inconscio collettivo: distogliendo la mente da ciò che esprime la composizione, **il caso** mostra che le cose esistono in quanto tali, "in una materialità irriducibile allo spirito". Come il poeta, conclude Bonnefoy, solo il fotografo è colui che accoglie e custodisce la presenza, dialogando con il tempo e lo spazio, presentificando anche il nulla, allontanando l'orrore attraverso lo sguardo meravigliato del primo giorno, strappando al non senso un frammento di senso.
Poesia e fotografia condividono fin dalle origini la stessa**suggestione metafisica e notturna**, gli stessi significati simbolici e allegorici. Pensiamoci qualche volta mentre stiamo giocando a postare il nostro autoscatto. Dice il poeta: "Il moltiplicarsi all'infinito delle fotografie che colgono solo il fuori della vita può contribuire alla fine del mondo. Ma alcuni fotografi, grandi in questo, cercano di salvarlo".

Yves Bonnefoy, *Poesia e fotografia* - ObarraO edizioni, 114 pp., 7 euro

La seconda morte del Miliziano

di Michele Smargiassi da *smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it*

Ho atteso qualche giorno prima di commentare l'ennesima "rivelazione" sul povero *Miliziano* di Bob Capa, volevo vedere che effetti avrebbe prodotto.

Abbastanza scarsi, mi pare. Qualche piccolo titolo di giornale e modici rilanci sul Web. E anche questo mi immalinconisce, perché vuol dire una cosa sola: che quando si parla del*Miliziano* le polemiche sono la normalità, una cosa scontata, perfino noiosa: non fanno più notizia.

Di questa fotografia, a dispetto di decenni di ricerche quasi poliziesche, non sappiamo per certo quasi più nulla: dove fu scattata, quando, chi raffigura e cosa gli sta succedendo.

Ormai il *Miliziano* è questo, per tutti: un mistero glorioso, ovvero una fotografia sospetta. E rinfocolare i sospetti è considerata, pare, una cosa ovvia.

Si potrebbe, ovviamente, stare sul punto, e provare a capire cosa ha voluto dire di preciso Ara Guler, grande senior di Magnum, nell'intervista che gli ha fatto Simone Perotti per Progetto Mediterranea quando ha sostenuto (almeno secondo il resoconto del sito che l'ha pubblicata) che la foto del lealista spagnolo non è stata neppure scattata da Capa, ma da "una ragazza che era con lui". Che nella disinvolta anticipazione Ansa era diventata "una sua assistente" (come se quello spiantato di Capa avesse avuto da pagarsi una*troupe*...).

Si potrebbe ricordare che Robert Capa aveva di fianco, in Spagna, la sua compagna e musa creatrice Gerda Taro, fotografa brava quanto lui, che spesso fotografavano gli stessi soggetti e spesso si scambiavano le fotocamere, che allora erano una Rollei e una Leica. (Forse proprio a lei alludeva Guler, forse la sua memoria di novantatreenne non gli ha resituito il nome, forse l'intervistatore non l'ha colto...?).

Si potrebbe ricordare che la stessa questione della paternità delle foto di Capa in Spagna è controversa da tempo perché, come ha dimostrato il ritrovamento della famosa "valigia messicana" con tanti negativi perduti (non quello del *Miliziano*, che resta introvabile), i due firmavano spesso assieme, anzi molte delle foto mandate dalla coppia all'ufficio di Parigi erano timbrate "foto Capa-Taro".

Sarebbe stato bello se l'intervistatore avesse fatto a Guler una seconda domanda abbastanza indispensabile, ovvero "come può esserne così sicuro? Di quali elementi nuovi dispone per affermare questo?".
Ma in fondo non importa più così tanto. Neppure a Guler, che sembra fare quell'affermazione, qualunque siano le sue fonti, più che per amore di verità storica per demolire ancora un po' il mito di Capa, che non gli sta simpatico (non sta simpatico a molti, ultimamente, ma ci tornerò).
La cosa singolare è che il *Miliziano* cominciò ad attrarre sospetti e accuse non durante la sua vita primaria, di fotografia di reportage, ossia quando apparve prima su *Vu* e poi su*Life*: nonostante le didascalie retoriche e sovrabbondanti rispetto a quel che la fotografia poteva mostrare, nonostante le perplessità che poteva suscitare l'affiancamento con la sua fotografia gemella, il "secondo miliziano", non ci furono allora polemiche sull'onestà di quello scatto.
Le polemiche cominciarono qualche decennio più tardi, quando il *Miliziano* aveva già iniziato la sua seconda vita come icona, come immagine simbolica, progressivamente più lontana dal suo soggetto storico: icona della guerra di Spagna, poi icona della morte in guerra, poi icona della morte e basta. Fu allora che la sua onestà giornalistica fu messa in discussione, ma per scagliarla contro la sua fortuna metaforica.
Nulla viene perdonato alle fotografie troppo fortunate. E questa è stata considerata "la più grande foto di guerra della storia". Addirittura la più celebre foto della storia *tout-court*. E i miti supremi sono bersagli irresistibili.
Del resto, è giusto così. Molti di noi, e so di essere in eccellente compagnia, sarebbero rimasti molto delusi da quella foto, e anche da Capa, se qualcuno avesse potuto dimostrare in modo inoppugnabile che si trattava di una messinscena consapevole, di un inganno deliberato al lettore. Ma la "pistola fumante" nessuno l'ha mai trovata, finora. La questione dell'onestà testimoniale del *Miliziano* è tuttora indecidibile.
Ma questo non risolve il problema, anzi. Siamo punto e daccapo. Quella del *Miliziano*non è più una fotografia della guerra civile spagnola, non è più neppure un'icona universale della morte in guerra: è solo una macchina che macina polemiche. Ridotta a maschera di se stessa, meta-immagine sinonima di tutto quel che c'è di sospetto nella storia della fotografia, luogo comune del discorso fotografico, risorsa più banale a disposizione per una discussione Facebook sullo statuto del fotogiornalismo, ritornello,*topos*, proverbio...
Di più: è diventata l'oggetto mistico di una specifica disciplina di studio, che potremmo definire la *milizianologia*, per analogia con la sindonologia con cui ha moltissimi tratti in comune: studiosi che si sono votati interamente ad essa, incessante produzione di testi, scontro ricorrente di tesi e di antitesi, programmatica inconciliabilità, necessità sottaciuta di alimentare il mistero anziché scioglierlo (se il mistero fosse risolto una volta per tutte, i sindonologi perderebbero il lavoro).
Non me ne vogliano gli amici che si sono dedicati all'argomento con passione (come Mario Dondero, che a difesa dell'onore del *Miliziano* si è speso con la sua nota, entusiasta e disinteressata generosità), ma non cambio idea: se una fotografia nata per raccontarci qualcosa del mondo finisce per essere costretta a parlare solo di se stessa, a cosa ci serve?
Insisto e dichiaro: il *Miliziano* non ci serve più, è una fotografia perduta, assassinata e definitivamente bruciata dal morboso accanimento che ha suscitato. Per questo, con un gesto provocatorio, nella versione televisiva di *Fotocrazia* la straccio e me la butto dietro le spalle.

http://video.repubblica.it/rubriche/fotocrazia/reptv-news-smargiassi-un-buon-motivo-per-stracciare-la-foto-di-robert-capa/196700/195725

Garbatamente, visto quel *clip*, l'amico David Marin mi ha fatto notare che le fotografie non sono mai inutili, neppure le più controverse. Nessuna fotografia si butta. Al netto della mia provocazione, sono d'accordo con lui. Ho scritto una volta che la verità delle fotografie sta spesso nelle loro bugie. Che nessuna fotografia è mai del tutto un falso, e che molte fotografie sono piuttosto *vere* fotografie di *falsità*. Ossimori felici: autentiche bugie. Che basta cambiare il ruolo di una fotografia mendace, da ingannatrice a rea confessa, perché torni a dirci qualcosa di utile, per esempio sulle ragioni che l'hanno condotta a dire il falso.
Ma il *Miliziano* mi sembra un caso molto speciale. Resiste a tutti i tentativi di smontaggio, ma non riesce a uscirne del tutto pulita. Vive, ma nel sospetto. Ripeto, è una fotografia indecidibile. Non ci rilascia neppure le sue bugie.
Se sapessimo che è un falso, ad esempio, cioè una messinscena, potremmo almeno recuperarla come un esempio di falsificazione "benintenzionata", una scelta propagandistica del Capa solidale con i lealisti spagnoli. Ma non possiamo dire neppure questo. Se la voce di Capa (in una intervista di cui l'Icp ha recuperato il nastro magnetico di recente) è sincera, è uno scatto quasi casuale.
Eppure, questa è la condizione di tante fotografie di reportage, forse di *tutte* le fotografie di reportage. Di nessuna potremo mai dire, solo guardandola, "è stato davvero così". Tutte ci mettono sotto gli occhi un'ambiguità visuale più o meno ampia, che spetta a noi, spettatori, sciogliere uscendo dalla cornince della fotografia, facendo ricorso ai nostri saperi, ai nostri sentimenti, alle nostre sensibilità, alle domande aperte a cui cercheremo risposte altrove.
Bene, al *Miliziano*, per un meccanismo che sarebbe interessante studiare passo per passo, non è stato concesso di fare questo. Al *Miliziano* è stato negato il diritto alla felice ambiguità che è di tutte le foto, quel *relais* che fa scattare la ricerca del senso, che trasforma le fotografie dei reporter in oggetti sociali utili, e poi in oggetti storici significativi.
Colata nel bronzo, alla foto del *Miliziano* è stato chiesto di esibire una purezza cristallina, senza se e senza ma, che purtroppo non era in grado di dimostrare: come non saprebbero fare gran perte delle sue sorelle, se messe alle strette allo stesso modo.
La fotografia del *Miliziano* non è una foto colpevole: o meglio, lo è come tante. Solo una fotografia torturata a morte. Non chiediamole troppo. Altre sapranno darci quello che lei, esausta e stremata, non sa più darci.
Ci sono state, nella storia, fotografie più colpevoli di lei, che hanno potuto riscattarsi confessando le loro colpe. Lei no: priva di documenti, di certificato di nascita, di passaporto, *sans papier* della fotografia, non ha potuto difendersi perché non poteva confessare nulla.
Ha potuto solo assistere alla lotta feroce fra i suoi sostenitori e i suoi detrattori, armati di prove deboli e di convinzioni forti. In quella tenaglia, il *Miliziano* è morto di nuovo: questa volta come immagine.
Conserviamone un amorevole ricordo. Ha sofferto tanto. Riposi in pace.

Tag: ***Ara Guler***, ***David Marin***, ***Gerda Taro***, ***Mario Dondero***, ***Miliziano***, ***Progetto Mediterranea***, ***Robert Capa***, ***SImone Perotti***
Scritto in ***dispute***, ***fotogiornalismo***, ***Venerati maestri*** | ***23 Commenti »***

La Memoria degli Alberi

Comunicato Stampa da *http://www.galleriadelcembalo.it/*

Lo sguardo poetico e documentario di una fotografa americana sul genocidio armeno in una mostra che la Galleria del Cembalo apre al pubblico, dal 23 aprile al 27 giugno 2015.

"Gli alberi di Gelso fanno la guardia, nonostante il passaggio del tempo
ad Ağaçlı, formando una macchia verde nel polveroso terreno dell'Anatolia,
nutriti dalla sorgente che scende a cascata dalla valle sovrastante.

Rami estesi come in una dichiarazione, le foglie nutrono
un universo, chiuse da un filo. La seta, tessuta da grossi vermi su queste foglie
risiedono sul pavimento delle case del villaggio e annidati nei giardini.
Qui, ogni albero assorbe la pioggia e il vento, il sole e la tristezza;
spinge le sue radici nella profondità del suolo di Ağaçlı e sono testimoni.
I segreti dei secoli sono ombre sotto i grossi rami.
Ma non ci diranno in modo semplice cosa è successo qui, o lì.
Restano immobili, quiescenti, tornando alla storia solo quando appellati."

Kathryn Cook

Come fotografare quello che non c'è più e che si è cercato di cancellare?

Per sette anni, Kathryn Cook è stata impegnata in un paziente lavoro alla ricerca delle tracce del genocidio degli Armeni – il primo della storia del Ventesimo secolo – che ha causato la morte più di un milione di Armeni in Turchia. Con uno stile fotografico contemporaneo, dove la poesia accompagna la memoria, Kathryn Cook riesce a scoprire i fili di una storia frammentata, fatta di detto e non detto, attraverso le testimonianze degli Armeni e dei Turchi incontrati in Armenia, in Turchia, in Libano, in Siria, in Israele e in Francia. Kathryn Cook si sofferma qui sulle tracce di questa eredità che circoscrive in una narrazione delicata che mescola foto in bianco e nero a colori.

Con questo lavoro eccezionale, l'autrice propone un nuovo modo di rappresentare la sofferenza e il male procedendo attraverso ripetizione e simboli. Il titolo *La memoria degli alberi* si riferisce al villaggio turco di Ağaçlı (il posto degli alberi), nella Turchia dell'est, che Kathryn Cook ha fotografato a lungo e che costituisce, in un certo senso, la metafora del suo percorso artistico. Questo villaggio, che era armeno prima del 1915, è oggi abitato da una maggioranza curda che ha fatto rinascere la tradizione della tessitura della seta come veniva praticata un tempo dagli Armeni.

Galleria del Cembalo · Palazzo Borghese - Largo della Fontanella di Borghese, 19 · 00186 Roma - Commercializzazione a cura di Peliti's, Via Marcantonio Bragadin, 27 · 00136 Roma · PI 12640401001

A young girl stands on the ruin of the Surp Giragos Armenian Church in Diyarbakir, Turkey, which was subsequently reconstructed with the encouragment of the city. A significant community once flourieshed in this south-eastern province.

LaChapelle, fotografie come un caleidoscopio nel mondo onirico e pop di David

di Laura Laurenzi da *http://roma.repubblica.it/*

Dopo di lui il diluvio. O più esatto sarebbe dire: dopo il diluvio lui. Si intitola "David LaChapelle, After the Deluge" la retrospettiva dedicata al grande fotografo e artista americano che si inaugura il 30 aprile a Palazzo delle Esposizioni. Perché questo titolo dalle sfumature apocalittiche? La mostra si concentra (ma non solo) sui lavori che La Chapelle ha realizzato dopo il 2006, anno spartiacque della sua produzione artistica. Nel 2006 infatti l'autore ha firmato la monumentale serie "The Deluge", ispirata all'affresco di Michelangelo nella Cappella Sistina: opera creata non su incarico di un committente, non destinata a una campagna pubblicitaria o alle pagine di una rivista di moda come era avvenuto fino ad allora, bensì per essere esposta in un museo.
Dopo "The Deluge" la produzione del fotografo americano, virtuoso del kitsch alto di gamma, si volge verso altre direzioni estetiche e concettuali. Lo scrive il curatore della mostra Gianni Mercurio nel suo saggio introduttivo: "Il segnale più evidente del cambiamento è la scomparsa dai lavori seriali della presenza umana: i modelli viventi che in tutti i lavori precedenti (unica eccezione è "The Electric Chair" del 2001, personale interpretazione del celebre lavoro di Andy Warhol) hanno avuto una parte centrale nella composizione del set e nel messaggio incarnato dall'immagine, spariscono... LaChapelle cancella clamorosamente la carne, elemento caratterizzante della sua arte".
Tuttavia la mostra romana, costituita da 150 opere - alcune immense, sette metri x due, alcune stranote, altre totalmente inedite, altre ancora esibite per la prima volta in un museo - permetteranno al pubblico di ritrovare il David LaChapelle più conosciuto e riconoscibile, il più barocco, il più pop, il più bizzarro, onirico, caleidoscopico, il più vinilico ed estremo nella saturazione dei colori e nella visionarietà delle composizioni, dove il successo dell'eccesso per nostra fortuna è sempre temperato dall'ironia. "C'è stato un tempo in cui lavoravo per le riviste di moda e c'era libertà perché non ci si aspettava molto da quel genere di foto - racconta oggi l'ex ragazzo prodigio che a 17 anni fu lanciato da Andy Warhol su Interview - Alcuni erano solo scatti di evasione, con una dose di humour, ma poi, quando ho cominciato a esporre nelle gallerie

mi sono reso conto che ci si aspettava di più da queste foto. Così ho voluto avere un dialogo più profondo con la gente che le guardava".
In mostra a Roma anche un corpus di opere prodotte fra il 1995 e il 2005: scene di ispirazione surrealista basate su temi religiosi, citazioni di capolavori della storia dell'arte, ma soprattutto ritratti di celebrities del mondo della musica, del cinema, e della moda: "Nel mondo della moda sono sempre stato un outsider, ma facevo venire bene le persone, per questo ho fatto carriera", ha raccontato l'artista. La mostra ospiterà una rassegna di filmati di backstage che documentano il complesso processo di realizzazione dei vari set. Ricordiamo che LaChapelle è anche regista di video musicali per star come Elton John, Jennifer Lopez, Amy Winehouse.

Il mobiliere, l'assicuratore e la referenzialità

di Michele Smargiassi da *smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it*

Ho dovuto risalire fino al fabbricante, per trovare un ricambio a quel maledetto pezzo di mobile che continua a rompersi. Per fortuna c'è il Web.
Il responsabile di magazzino è stato disponibile e paziente. Mentre provavo a spiegargli al telefono di cosa avevo bisogno, "senta, io leggo questo codice sul pezzo, aspetti, è scritto molto piccolo....", mi ha gentilmente interrotto: "guardi, facciamo prima: mi mandi una foto del pezzo che le serve". Ah. Certamente. Dovevo pensarci. Sono proprio un uomo del secolo scorso.

Ma poi, lo sapete, quando salta fuori la parola foto in un contesto quotidiano, in testa mi scattano dei *relais*. E mentre gli spedivo la foto per email pensavo: come avrei fatto senza? Voglio dire, non se nessuno avesse inventato l'email, ma se nessuno avesse inventato la *fotografia*?
Le parole si erano rivelate penosamente insufficienti per identificare un oggettino banale ma complicato da descrivere e di sicuro non standard (un carrellino a slitta).

Avrei potuto fare un disegno. Sì, questo sì, e se fosse stato un disegno accurato, di buona mano (quindi non la mia...), magari chiaroscurato, sarebbe servito perfettamente allo scopo.
In effetti, a uno degli inventori della fotografia, Talbot, venne l'idea di inventarla proprio perché si era arreso di fronte alle sue miserande abilità di disegnatore. Dunque la fotografia è solo un disegno molto accurato? Il pensiero per un po' mi ha tormentato: in fondo sono un sostenitore dello specifico fotografico nel mondo delle immagini.
Poi ho pensato che non è la prima volta che mi vien chiesto di inviare una foto per ragioni pratiche. Lo feci una volta per quella perdita del tetto che mi macchiò il muro: serviva all'assicurazione.
Bene, credo che il liquidatore dell'assicurazione non si sarebbe accontentato di un *disegno* della mia parete sporca, neppure di un disegno molto accurato. Voleva la fotografia, e non solo perché voleva vedere il danno, non solo per capire bene com'era fatto il danno, ma anche per avere una prova che ci fosse un danno reale.
E dunque, ecco, in quel caso la fotografia e il disegno non sono affatto la stessa cosa. Attenzione: non è che l'assicurazione si sia poi accontentata della foto. Potevo averla scattata a un altro muro, potevo averla ritoccata con Photoshop. Infatti, poi, arrivò il perito, a verificare di persona la corrispondenza fra immagine e referente.
Diciamo però che, senza la foto, forse neanche iniziava la procedura. La foto dunque come indizio dell'esistenza di una possibile realtà, da verificare in seguito, fuori dalla foto: indizio necessario anche se non sufficiente. Bell'epistemologia del fotografico. Non li facevo così profondi, gli assicuratori.
Dunque, al mondo, c'è ancora chi riconosce a una fotografia, se è una fotografia, un certo potere testimoniale sull'esistenza della cosa fotografata. Il liquidatore della mia assicurazione crede ancora, salvo verifiche, nella referenzialità della fotografia.
Tant'è che si fanno sforzi e s'inventano stratagemmi per rafforzarla, come questa app che trasforma una foto in una foto certificata, appiccicandole un tag "verificato" con data ora e luogo dello scatto.

http://video.repubblica.it/rubriche/fotocrazia/reptv-news-smargiassi-arriva-l-app-della-verita-salviamo-la-foto-sbadata/198768/197809?ref=twhv

E tuttavia gli studiosi del linguaggio fotografico, i critici d'arte fotografica, i semiologi decostruzionisti, si vergognerebbero di ragionare come il mio mobiliere e il mio assicuratore. Una fotografia che ha un legame con un referente? Ma scherziamo?
No, non scherziamo proprio. Quando sulla referenzialità della fotografia qualcuno investe cifre imponenti, non scherza affatto. E adesso non sto parlando più di polizze, e neppure dimqalche app in cerca di fortuna, ma di grande *marketing*.
Un bell'articolo di Luca De Vito, qualche tempo fa su *Repubblica* , ci spiegava che le grandi aziende, quelle con *brand* importanti, globali, raccolgono informazioni preziosissime sulle abitudini dei loro consumatori semplicemente sfogliando le fotografie che questi ultimi, allegramente e inconsapevolmente, postano in Rete.
Software-segugi ormai infallibili sono infatti in grado di setacciare milioni di immagini depositate nei *social network* scovando quelle che contengono (in qualsiasi dimensione, colore o prospettiva) un certo marchio commerciale.

Dopodiché, un'analisi più accurata del come il prodotto viene rappresentato, come viene maneggiato, consumato, insomma del suo posto nelle nostre vite, casualmente incappato nekll'inquadratura dei nostri selfie, dalle nostre foto di vacanza o di relax, consente ai maghi delle vendite di raccogliere informazioni di enorme valore su di noi in quanto consumatori di quel prodotto: che età abbiamo, che condizione sociale, quali abitudini, dove abitiamo, dove andiamo in vacanza... *Big data* di valore straordinario, come si sa, capaci di modificare strategie di mercato, qualità del prodotto, confezione, aspetto... Leggete l'articolo per saperne di più.
Questi signori non si fanno venire, neanche per un minuto, il dubbio che nell'era della fotografia digitale si sia spezzato il legame fra segno e referente, si sia rotto il cordone ombelicale fra immagine e realtà, sia sfumata la fiducia nella veridicità della fotografia, e tutte le sofisticatissime riflessioni dei teorici dell'età del sospetto e del simulacro. Non glie ne frega, letteralmente, una cippa.
No: usano la fotografia come registrazione sufficientemente affidabile della realtà, e non perché abbiano una qualche teoria della referenzialità particolarmente solida: semplicemente perché *funziona* per i loro scopi.
Perché, salvo errori o manipolazioni che i grandi numeri si incaricano di ridurre a percentuali infime, le fotografie che l'uomo della strada scatta continuano imperterrite a rappresentare, in fondo, e in modo convincente, *quel che c'era lì* in quel momento. La gente continua a fofografare le cose del mondo reale per rivederle e farle rivedere per quello che sono, o almeno che appaiono. E le fotografie lo fanno, il bello è che lo fanno.
La referenzialità fotografica è un'illusione? La sua credibilità testimoniale dipende solo da una convenzione sociale? Può anche darsi. Ma *funziona*. Può essere falsificata, distorta, manipolata? Eccome. Ma bisogna che qualcuno falsifichi, distorca, manipoli. Altrimenti una foto, o meglio miliardi di foto, tendono ad avere questo curioso comportamento: mostrano immagini sufficientemente affidabili e riconoscibili di cose reali.
La fotografia funziona ancora e svolge il compito che le è sempre stato richiesto di svolgere. Questo è il suo pregio, a volte anche il suo difetto e spesso il suo punto di rischio. Funziona anche troppo bene, e noi ci adagiamo, e crediamo che funzioni sempre. Ed è la volta che ci mente...
Ma funziona, più nella pratica che nella teoria. Funziona. Per questo non muore mai.

Tag: ***fotografia***, ***Luca De Vito***, ***referenzialità***, ***William Henry Fox Talbot***
Scritto in ***filosofia della fotografia***, ***fotografia e società***, ***Semiotica*** | ***Commenti »***

Franco Fontana Full Color

da *http://www.lopinionista.it/*

Dal 30 aprile al 6 settembre al Museo d'arte moderna "Vittoria Colonna" di **Pescara** ci sarà la**mostra** fotografica dal titolo ***"Franco Fontana Full Color".*** Mercoledì 29 aprile alle ore 16.30 si terrà l'inaugurazione e la conferenza stampa di presentazione dell'evento. Colori accesi, brillanti, talmente vibranti da apparire irreali. Composizioni ritmate da linee e piani sovrapposti, geometrie costruite sulla luce. Paesaggi iperreali, in cui non c'è spazio per l'uomo o al contrario surreali, sospesi e spesso impossibili. Figure umane svelate in negativo, sublimate in ombre lunghe, a suggerire contemporaneamente l'idea di presenza e di assenza. Corpi come paesaggi e pianure e colline dai contorni antropomorfi.

Questi sono i tratti distintivi delle 130 foto esposte nella grande retrospettiva dedicata a Franco Fontana, che rimandano immediatamente ed in modo inequivocabile al suo inconfondibile linguaggio visivo. Franco Fontana è il grande maestro della fotografia a colori in Italia ed è oggi il fotografo italiano più conosciuto a livello internazionale. La sua lunga carriera è costellata di riconoscimenti, premi e onorificenze in tutto il mondo. Sono più di quattrocento le mostre in cui sono state esposte le sue fotografie e più di quaranta i volumi pubblicati.

Dopo il successo ottenuto a Venezia e a Roma l'esposizione Full Color dunque giunge a Pescara. Curata da Denis Curti e ideata da Civita Tre Venezie, la mostra è promossa dal Comune di Pescara e organizzata da Civita Cultura in collaborazione con Abruzzo Intraprendere. Il prestigioso catalogo è pubblicato da Marsilio Editori. Il percorso espositivo è articolato in diverse sezioni tematiche, a partire dai paesaggi degli esordi, passando per le diverse ricerche dedicate ai paesaggi urbani, al mare, alle geometrie delle ombre, alla luce americana, fino ad una piccola sezione dal titolo Piscine

BIO – Nato nel 1933 a Modena, città dove si riscontra già dall'inizio del Novecento una tradizione fotografica piuttosto radicata, Franco Fontana si avvicina alla fotografia nei primi anni Sessanta, secondo un percorso comune a molti della sua generazione, ossia dall'esperienza della fotografia amatoriale, ma in una città che è culturalmente molto attiva, animata da un gruppo di artisti di matrice concettuale, seppure ancora agli esordi, tra cui vi sono Franco Vaccari, Claudio Parmeggiani, Luigi Ghirri e Franco Guerzoni. Il lavoro di Franco Fontana condivide con questa corrente il bisogno di rinnovamento e di messa in discussione dei codici di rappresentazione ereditati, in campo fotografico, dal Neorealismo, ma pone particolare attenzione e cura anche agli esiti visivi e alla componente estetica. Nel 1963 avviene il suo esordio internazionale, alla 3a Biennale Internazionale del Colore di Vienna.

Nelle fotografie di questo primo periodo si vedono in nuce alcuni di quelli che diverranno i suoi tratti distintivi. Soprattutto, c'è una scelta di campo decisamente controcorrente rispetto alla maggioranza dei suoi colleghi: è stato tra i primi in Italia a schierarsi con tanta convinzione e fermezza in favore del colore rendendolo protagonista, non come mezzo ma come messaggio, non come fatto accidentale, ma come attore. È attratto dalla superficie materica del tessuto urbano, da porzioni di muri, stratificazioni della storia, dettagli di vita scolpiti dalla luce. Come fosse un ritrattista, Fontana mette in posa il paesaggio. Il suo occhio fotografico ne sceglie il lato migliore con la consapevolezza che la fotografia, con il suo tempo di posa, gli obiettivi e i diaframmi, vede il mondo diversamente dall'occhio umano. Nel 1970 Franco Fontana scatta un'immagine-simbolo del suo repertorio, a Baia delle Zagare, in Puglia. "Questa foto rappresenta il mio modo di intendere la fotografia", afferma Fontana.
"Io credo infatti che questa non debba documentare la realtà, ma interpretarla. La realtà ce l'abbiamo tutti intorno, ma è chi fa la foto che decide cosa vuole esprimere. La realtà è un po' come un blocco di marmo. Ci puoi tirar fuori un posacenere o la Pietà di Michelangelo."
Nel 1979 intraprende il primo di una lunga serie di viaggi negli Stati Uniti, dove applica il suo codice linguistico, ormai consolidato, a un nuovo ambiente urbano. Qualche anno dopo, nel 1984, inizia la serie Piscine e nel 2000 inizia quella dei Paesaggi Immaginari, in cui la prevalenza dell'invenzione sul reale arriva ai massimi livelli. In questo caso, il fotografo, che non disdegna la tecnologia digitale, riafferma la propria libertà interpretativa della realtà tramite l'immaginazione.

Grazie Signor Lanfranco !

di Orietta Bay da *www.fotopadova.org*

Di Lanfranco Colombo nel mondo della fotografia si è sempre tanto parlato, ma in questi giorni, come era prevedibile, i ricordi, gli aneddoti, i saluti e la commozione per la sua scomparsa hanno riempito le pagine dei principali quotidiani e dei più importanti social network quale conferma che è stato molto di più di quello che lo abbiamo considerato mentre lo avevamo tra noi.

Mi sembra giusto pertanto non ritornare su quella parte del suo percorso che lo ha visto sempre protagonista e in prima linea, di cui lo stesso Lanfranco Colombo ci ha reso edotti nel suo ultimo libro "Lanfranco Colombo – Fotogrammi di una vita", ma partire da quelli che si possano definire gli anni della pienezza, nella quale ha assaporato la gioia di sentirsi riconosciuto "speciale" per tutto ciò che era riuscito a realizzare non solo in campo fotografico ma anche sportivo e di relazioni umane. Gli anni in cui nominare Lanfranco Colombo voleva dire "Buona Fotografia" e "Grandi progetti".

Quando io l'ho conosciuto, un poco più di vent'anni fa, la sua avventura a *il Diaframma* si stava per concludere e anche tutta quella meravigliosa parte che lo aveva visto protagonista delle vicende di quasi un trentennio di storia fotografica. Ci stavamo avvicinando a grandi passi ad un cambiamento epocale, alla svolta decisiva dell'era digitale.

Tutti lo sappiamo Lanfranco Colombo era sempre un poco *avanti* era uno scopritore di valori, un curioso delle cose e della vita, un'entusiasta per ogni progresso. Si comprò subito una compatta e con gioia infantile si riproponeva di diventare un esperto di tecnologia digitale perché diceva che per giudicare bisogna conoscere e saper fare.

Lui sognava sempre *in grande,* le sue proposte *cuturali-fotografiche* erano ogni volta di ampio respiro e di elevata profondità. Aveva uno sguardo attento, non voleva perdere qualche *talento* per strada perché non gli aveva dedicato attenzione. Era un grande comunicatore, godeva nel raccontare, nell'interagire con chi incontrava. Non amava i giri di parole, il suo era un ascolto che andava sempre all'essenziale.

Era un *leone* e come mi ha ben sottolineato il suo caro amico Giancarlo Illiprandi, in una sua e-mail di pochi giorni fa, spesso un *leone ruggente*, perché era nato e si sentiva un Capo. A capo di un filo al quale tutti si potevano, volendolo fare, attaccare. Lui quel filo non lo ha lasciato mai senza portare tutti nel luogo della festa.

Ha creduto nella bellezza della vita e delle persone. Era esigente ma se intravedeva una speranza di successo, un guizzo creativo, non lesinava approvazioni, anzi incoraggiava, cercava di stimolare. A tutti quelli che lo hanno conosciuto ha dato consigli e ai più tanti offerto opportunità. Lo ha fatto all'inizio del suo percorso creando il Diaframma ma anche inventandosi la pedana al Sicof, vivacizzando con la sua direzione artistica numerosi Festival di fotografia, dando il là alla lettura portfolio, che oggi ha assunto in Fiaf, grazie alla lungimiranza di Fulvio Merlak, con Portfolio Italia, valore nazionale. Quello di Colombo è stato un crescendo di aperture interessanti, non si è mai seduto ad aspettare, ha agito. Qualche volta ha avuto critiche, ma gli inciampi gli sono venuti dall'entusiasmo a volte trasbordante, talora non compreso e sostenuto. Non possiamo non ricordare la portata, nel campo anche amatoriale, dell'esperienza milanese da Giovenzana (fine anni '90 primi anni 2000) e la travolgente esperienza della Mostra "I Maestri della Fotografia" (2005) organizzata dalla Fondazione 3M, grazie al forte impegno di Antonio Pinna Berchet, al Museo Peggy Guggenheim di Venezia con la curatela di Roberto Mutti, per arrivare all'oggi e l'ideazione di Penisola di Luce a Sestri Levante (2006). Stava definendo in questi giorni, con Roberto Montanari (suo alter ego in questa avventura) le ultime sfumature per quella che sarà la nona edizione. Di Sestri Levante si era innamorato e aveva con gli amministratori, prima il dott. Andrea Lavarello e poi la dott.ssa Valentina Ghio, attuale Sindaco, una collaborazione fruttifera e apprezzata da tutti. Anche a Genova dove da dieci anni viveva (dal suo matrimonio con Giuliana Traverso) non aveva vissuto senza cercare spazi dove dar voce a chi sapeva "Scrivere con la luce" intessendo collaborazioni con Palazzo Ducale e Palazzo Rosso. Il dott. Luca Borzani, il Dott. Pietro Da Passano e i loro collaboratori così come la Dott. Elisabetta Papone hanno con piacere accettato le sue proposte, regalando a Genova la prestigiosa Mostra "Il Miramondo"di Fosco Maraini insieme alla Fondazione Lanfranco Colombo e il Gabinetto G.P. Viessieux e in collaborazione con la Fondazione 3M quella di Giovanni Verga e Ghitta Garrel.

Amava i giovani con i quali cercava interazioni. In ambito genovese lo ha supportato con passione il Prof. Giancarlo Pinto invitandolo più volte a tenere conferenze presso l'Ateneo genovese (Facoltà di Architettura) durante le quali i ragazzi accorrevano entusiasti e uscivano entusiasmati dal suo carisma propositivo. Il suo telefono squillava spessissimo. I più lo volevano incontrare per proporgli in visione i loro lavori, desiderosi di confrontarsi con il suo giudizio critico e trovare suggerimenti. Tanti si sono interessati alla sua vita che è stata molte volte tesi di Laurea.

Un continuo impegno e tanta gioia. Capire e sentire che la fotografia, che lui tanto amava, era diventata passione di tanti, lo riempiva di soddisfazione. Era come se questo gli facesse capire che veramente ce l'aveva fatta!

Fino all'ultimo ha regalato pensieri e idee. Diceva che il suo periodo buono erano le quattro del mattino. In quelle ore prima dello svegliarsi del giorno, raccontava, nascevano i germogli di quello che avrebbe voluto realizzare

.Aveva ancora moltissimi sogni nel cassetto. Con lui ho parlato tanto, soprattutto ho cercato di ascoltare perché era una fonte inesauribile. L'ultimo suo desiderio era quello di farsi conoscere meglio come fotografo. La sua fama era molto più forte come mecenate. Aveva in animo di pubblicare ancora un libro nel quale raccontare, con più profondità, alcuni rapporti umani che nella sua biografia erano rimasti un poco in ombra.

Per il primo desiderio siamo già in partenza: Venerdì 1° maggio 2015 si inaugurerà a Rapallo presso il Castello una Mostra che lo vede tra i protagonisti. Siamo solo alla partenza. Lui ha aiutato tanti a realizzarsi e noi adesso vogliamo fare altrettanto.

Abbiamo tanto contato su di Lui, ora certo Lui potrà contare su di Noi.

La sua Luce continuerà a brillare e a indicarci la strada.

GRAZIE SIGNOR LANFRANCO!