GRUPPO FOTOGRAFICO ANTENORE, BFI

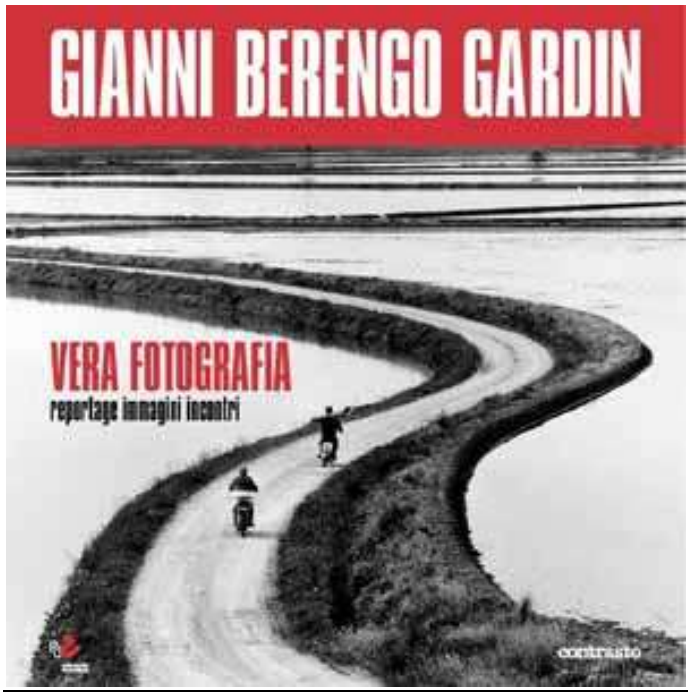
RASSEGNA STAMPA
Anno 9°- n.04, Aprile 2016

Sommario:

"Vera fotografia" - Gianni Berengo Gardin ..... pag. 2
Mario Giacomelli. Fotografia poetica ..... pag. 3
Una matita soltanto tra Tullio e Toni ..... pag. 5
Antonio Zambordino nelle terre estreme ..... pag. 7
Un codice etico per il fotogiornalismo pag.12
Charleroi in due diversi sistemi di rappresentazione..... pag.17
La finzione fotografica in mostra a Lissone pag.19
La fotografia è un'azione immediata pag.21
Mimmo Jodice:"Quando fotografi devi fermare il tempo prima che lui… pag.22
La cordiale inimicizia tra parole e fotografie..... pag.26
Il perturbante e la fotografia. In mostra a Londra..... pag.30
Uomini come paesaggi-paesaggi come esseri umani. G.Berengo Gardin pag.32
Quel che le storie non dicono: Walker Evans pag.34
Tre grandi fotografi italiani insieme pag.37
A San Francisco apre il nuovo Moma pag.40
Fotografia panoramica dell'arte di Francesco Jodice pag.42
Il realismo buddista di Domon il demone pag.43
Al nuovo Macof di Brescia le opere di 42 maestri della fotografia pag.46
Tokio secondo Daido Moriyama. A Parigi pag.47
Scoprire Paolo Gioli. A Milano pag.50
Il family day delle foto a fumetti pag.52
J.Andric. Geometrie fotografiche: dalla Gall.Sozzani alla Querini Stampalia. pag.55
"Brasile erede di culture ancestrali" di Claudia Andujar pag.56
Occhio sugli aerei degli albori pag.58

"Vera Fotografia" - Gianni Berengo Gardin

Comunicato Stampa da *https://www.facebook.com/contrastobooks*



"Vera fotografia" intende ripercorrere la lunga carriera di Gianni Berengo Gardin (Santa Margherita Ligure 1930), il fotografo che forse più di ogni altro ha raccontato il nostro tempo e il nostro paese in questi ultimi cinquant'anni. La sua vita e il suo lavoro costituiscono una scelta di campo, chiara e definita: fotografo di documentazione sempre, a tutto tondo e completamente.
In mostra saranno esposti i suoi principali reportage. Accanto alle celebri immagini, ve ne saranno altre poco viste, addirittura inedite in modo da offrire nuove chiavi di lettura per comprendere il suo lavoro, e, attraverso questo, il ruolo di visione consapevole della realtà che una "vera fotografia" può offrire.
Essere fotografi per Berengo Gardin significa assumere il ruolo di osservatore e scegliere un atteggiamento di ascolto partecipe di fronte alla realtà, così come hanno fatto i grandi autori di documentazione del Novecento. In questi anni, del resto, l'autore è stato sempre in prima linea per raccontare, come avrebbe detto il sociologo e fotografo statunitense, Lewis Hine, quel che doveva essere cambiato, quel che doveva essere celebrato. Con la sua macchina fotografica si è concentrato a lungo sull'Italia, sul mondo del lavoro, la sua fisionomia, i suoi cambiamenti, registrati come farebbe un sismografo. Oppure sulla condizione della donna, osservata da nord a sud, cogliendo le sue rinunce, le aspettative e la sua emancipazione. O sul mondo a parte degli zingari, cui l'autore ha dedicato molto tempo, molto amore e molti libri. "Quando fotografo - ha detto Berengo Gardin - amo spostarmi, muovermi. Non dico danzare come faceva Cartier-Bresson, ma insomma cerco anch'io di non essere molto visibile. Quando devo raccontare una storia, cerco sempre di partire dall'esterno: mostrare dov'è e com'è fatto un paese, etnrare nelle strade, poi nei negozi, nelle case e fotografare gli oggetti. Il filo è quello; si tratta di un percorso logico, normale, buono per scoprire un villaggio ma anche, una città, una nazione. Buono per conoscere l'uomo".

Rispettando la successione temporale dei reportage realizzati nel corso della lunga carriera di Berengo Gardin, la mostra sarà divisa in sei ampie sezioni

intrecciate tra loro in un unico percorso: "Venezia", "Milano e il lavoro", "Manicomi, zingari e foto di protesta", "Italia e ritratti", "Le donne", Visioni del mondo", "Paesaggi e Grandi Navi".

L'esposizione è promossa da ROMA Capitale e prodotta e organizzata da Azienda Speciale Palaexpo in collaborazione con Contrasto - Official Fan Page e Fondazione Forma per la Fotografia.
a cura di Alessandra Mammì e Alessandra Mauro
dal 19 maggio al 28 agosto 2016
Palazzo delle Esposizioni, Via Nazionale, 194, 00184 Rome, Italy
Info e biglietti su: http://www.palazzoesposizioni.it/home.aspx

Mario Giacomelli. Fotografia poetica

di Veronica Vituzzi da da *http://www.doppiozero.com/*

Basta l'incontro con una singola immagine di Mario Giacomelli per capire di trovarsi di fronte a una fotografia poetica: ovvero, un lavoro in cui il mezzo, che è sia la macchina fotografica che la realtà che essa riprende, agisce allo scopo di esprimere qualcosa che è dentro e oltre l'immagine e il mondo da cui questa era stata attinta. Visitando la mostra *La figura nera aspetta il bianco,* a lui dedicata ora a Palazzo Braschi fino al 29 Maggio, si possono osservare varie serie fotografiche che richiamano un senso dello spirito originato dalla materia, da *Ospizio* a *Lourdes*, fino ai seminaristi giocondi de *Io non ho mani che accarezzino il volto*. La carne è qui un oggetto consumato che decade e soffre, sia per i vecchi all'ospizio che per i malati in preghiera, ma proprio dalle sue fondamenta crollate esala uno spirito di umanità, di dolcezza e rabbia che aumenta di pari passo con l'apparente crudezza delle immagini di Giacomelli: perché l'animo dei derelitti fotografati, derelitti comuni nella misura in cui tutti nella vita, invecchiando e ammalandoci, siamo destinati a diventarli, sovrasta i loro corpi come in una delle sue fotografie più famose, un bacio fra due anziani fragili il cui sentimento potente irride alla debolezza dei volti scavati dalle rughe, le schiene ingobbite e un bastone a sorreggere.

Fotografia di M. Giacomelli.

Una fotografia poetica richiede, come ogni altro componimento dello stesso tipo, un estremo rigore linguistico: in Giacomelli questo si traduce in una precisa estetica che predilige il non accontentarsi di ciò che si crede di vedere, per interpretarlo invece in modo consapevole. Ciò si concretizza in bianchi e neri saturi e fortemente contrastati, che compongono nell'immagine forti macchie opposte e ravvicinate. Difficilmente è possibile sentire un senso del reale nel guardare ad esempio i paesaggi dall'alto, o queste figure che noi presupponiamo essere persone e che però nelle sue fotografie appaiono sagome illusorie, senza dimenticare i volti invece nitidi e comunque ricombinati dalla composizione visiva, come se le linee dei volti – soprattutto quelli invecchiati, adunchi e deformi – assumessero un altro significato. Giacomelli parte dalla realtà per scavarla concretamente, e trovare nella materia più ovvia e tangibile qualcosa che non è possibile toccare pur apparendo improvvisamente agli occhi. La frantumazione visiva che ne deriva può essere colta nelle macchie luminose, e nel contrasto oltremodo violento fra luce e ombra.

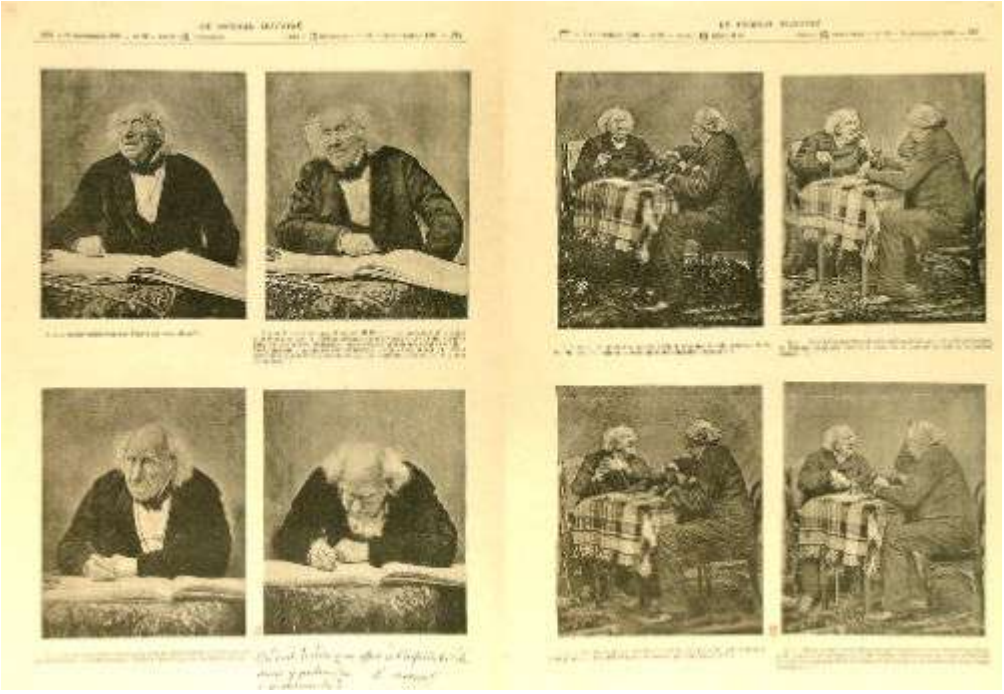
Vedere in ciò che esiste qualcosa in più della sua trasparente e opaca esistenza significa aggiungere il sentimento e il pensiero umano alla natura indifferente, ritrovando nella realtà quotidiana un'ulteriore realtà esclusivamente umana, come qualcosa che pare sempre esistito solo nel momento in cui lo si riconosce. La poesia visiva permette alle linee, alle masse di bianchi, neri e grigi, ai volumi di sommergere l'immagine e le figure umane che contiene, sottraendole al vocabolario comune per farle parlare un nuovo linguaggio. Non sorprende dunque ritrovare nella mostra serie fotografiche esplicitamente dedicate a singole poesie (da *A Silvia* di Giacomo Leopardi a *Io sono nessuno* di Emily Dickinson), ogni fotografia intenta a proporre in immagini i versi. Giacomelli aveva detto, "È difficile definire la vera sostanza della poesia, ma se dovessi esprimermi in due parole, per me è la vita stessa. È la cosa più semplice che esista sulla terra, perché è fatta con le stesse parole che usiamo tutti i giorni" e si pensa leggendolo che il suo lavoro sia consistito proprio in questo: usare le cose comuni, che abbiamo sempre davanti a noi senza magari averne la consapevolezza –come il tempo che passa sui nostri volti e corpi–, ricomponendole per ottenerne immagini da una parte irreali, e ciò nonostante parte di qualcosa che pur meno concreto appare nell'intimo ugualmente reale e vivo.

Fotografia di M. Giacomelli.

Una matita soltanto fra Tullio e Toni

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

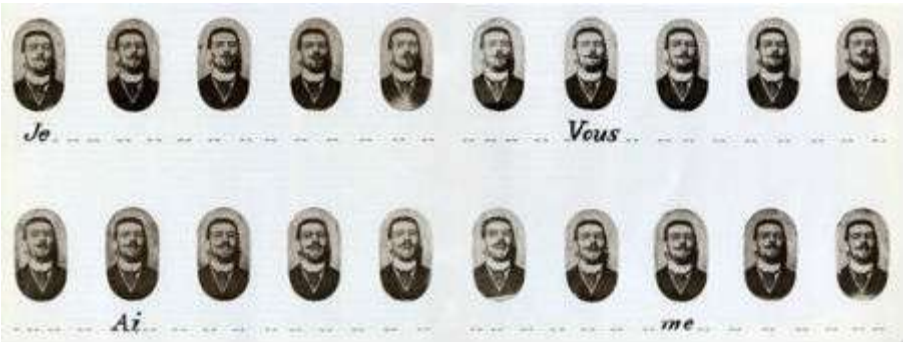
A nera, E bianca, I rossa... Ci provò Arthur Rimbaud, solo per farci scoprire che le sinestesie fra suono e segno sono personali, soggettive, uniche (per me la O è nera e la A è rossa...). L'arte dello scambio fra parole e segni visuali, l'*ekphrasis*, va in una sola direzione: puoi forse descrivere un'immagine con le parole, ma non viceversa.



O no? Quando il secolo positivista, per il quale tutto era possibile alla scienza e nessun confine era precluso al genio umano, inventò la fotocamera, affascinò molti l'idea che questa potesse catturare anche i suoni, e non solo gli aspetti delle cose e delle persone.

L'idea affascinò quel magnifico, ironico, temerario genio di Nadar, che con la fotografia provò a fare mille cose ardimentose, nel cielo e sottoterra: e un giorno del 1885 si cimentò anche con l'intervista fotografica.

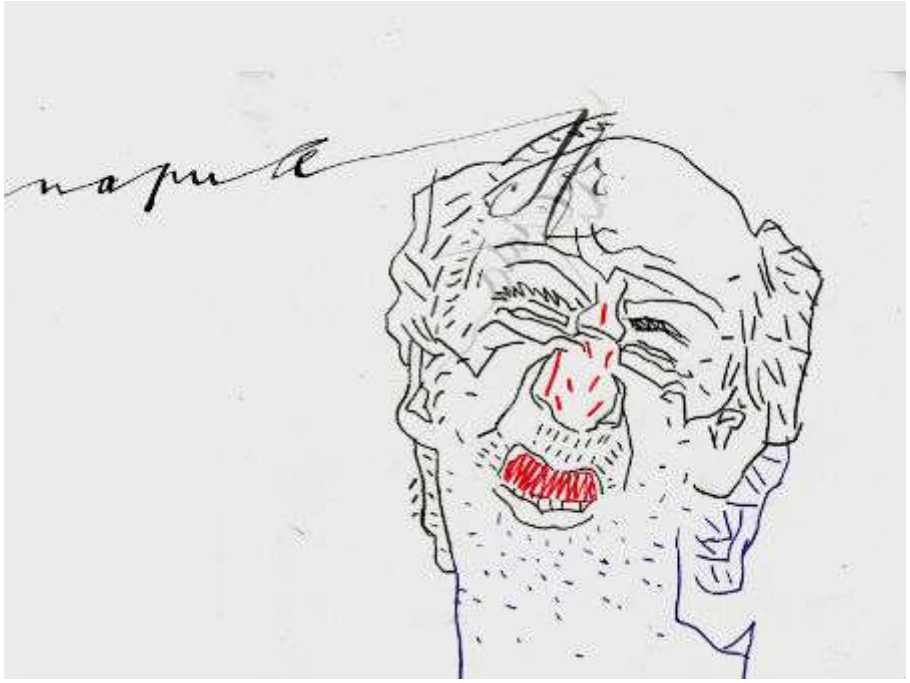
L'intervistato era una celebrità del suo tempo, Michel Eugène Chevreul, chimico, le cui teorie sul colore influenzarono enormemente gli impressionisti, se fosse esistito il premio Nobel l'avrebbe vinto; allora aveva 99 anni ma un bello spirito, almeno è quel che si capisce dalla serie di scatti in cui lo scienziato, accompagnandole con grandi gesticolazioni, spiega le sue teorie con parole che, ovviamente, non udiamo. Furono raccclte su un taccuino e scritte sotto le immagini al momento della pubblicazione, ma così son buoni tutti.



Poi ci provò Georges Demenÿ, allievo e collaboratore del più noto Jules-Etienne Marey, grande cronofotografo che, a gara con l'americano Eadweard Muybridge, si era lanciato alla conquista di un'altra dimensione teoricamente proibita alla fotografia: il movimento.

Il discepolo volle fare più uno, e s'immaginò, eccone un altro, di catturare con la fotografia le parole. Si fece scattare una diciottina di ritratti mentre pronunciava, scandendola bene, la frase più bella del mondo: *je vous aime.* Purtroppo per lui, quel che ne venne fuori fu una sequenza di smorfie assai poco romantiche.

Del resto, proprio Nadar aveva forse intuito che alla fotografia non è concesso di superare quella soglia magica della parola parlata, quando in un'altra sequenza, una delle più delicate metafore meta-fotografiche, colse le pose mute del più grande mimo del suo tempo, Charles Deburau, come per dire: solo un bel tacer può essere fotografato.



Eppure, i fotografi non si arresero facilmente. Nella postfazione a un magico librino di Tullio Pericoli, di cui dirò, Matteo Codignola ha trovato altri due tentativi che non conoscevo.

Philippe Halsman, ritrattista elaboratissimo, chiese a Fernandel, per noi il grande don Camillo, di farsi fotografare mentre rispondeva alle sue domande "sulle donne, la dieta, i costumi americani", cosa che il grande attore fece, ma che, non conoscendo Halsman il francese, doveva avere qualcosa di surreale.

Poi, Robert Frank, chi l'avrebbe mai detto che gli interessassero così tanto le parole: lui ci provò invece con Zero Mostel, grandissimo caratterista di Hollywood. Conosco meno bene questi due ultimi tentativi, ma dalle immagini che sono riuscito a trovare, be', direi che il bersaglio sia stato mancato ancora una volta.

Allora, se è per questo, mi vengono in mente anche i ritratti che Edward Weston prese alla sua musa modella amante Tina Modotti (ex attrice, sì: ma del cinema *muto*!) mentre recitava per lui: splendida, affascinante, ma che cosa recitava?

Ed eccoci al librino (di dimensioni materiali librino, non spirituali...) di Tullio Pericoli, *Piccolo Teatro*. Anche lui chiama un attore, che è Toni Servillo, e gli

chiede di recitargli davanti, affinché lui, l'uomo delle matite, possa imprimere sulla carta il suono della straordinaria recitazione dell'uomo dei palcoscenici.

Proprio così, "ritratti sonori", li aveva pre-visti Pericoli. Persuaso, con ragione, che il volto dell'attore "è al servizio della forma delle parole e del suono che emanano". Che, quando un attore recita parole, quelle scrivono sul suo volto segni unici e sempre diversi.

Ora sfoglio il risultato, e mi dico sì, qui ci siamo. Il suono delle parole. So che direte: non vale, le parole Pericoli le ha *scritte*. Sì, ma non sono didascalie. Sono piuttosto infragrafie. Quasi illeggibili, mutate in spaghetti, bave, gomitoli, aureole, fili di fumo.

E soprattutto, sono segni, e come segni sono della stessa sostanza di quelli che disegnano il volto di Servillo, sono consustanziali, e questo realizza l'assunto: il volto e la parola dell'attore sono una cosa sola. D'accordo, il suono non lo sentiamo. Ma anche i fotografi lo sapevano, non cercavano questo, cercavano la migliore metafora possibile. Solo che a loro, che possono usare la fotografia solo per imprimere sulla carta quello che è già visibile, quella strada era sbarrata.

Al disegnatore no: nell'imbuto della sua mano occhio e orecchio versano un succo che si trasforma e mescola in una cosa sola, omogenea, coerente. E dire che, come si può intuire, Pericoli non ha schizzato "in diretta", ma ha prima fotografato (eh sì) la performance di Servillo, per poi disegnarla. Ma l'equilibrio era alla portata della sua memoria.

E allora, con grande dispiacere per i tentativi falliti dei fotografi, diremo che la mente è lì per tutti, ma ci sono ancora occasioni in cui la mano sa obbedirle meglio della macchina. Bisogna saper perdere, amici fotografi.

Tag: ***Arthur Rimbaud***, ***Eadweard Muybridge***, ***Edward Weston***, ***Etienne-Jules Marey***, ***Fernandel***, ***Georges Demeny***, ***Michel Eugène Chevreul***, ***Nadar***, ***Philippe Halsman***, ***Robert Frank***, ***Tina Modotti***, ***Toni Servillo***,***Zero Mostel***
Scritto in ***after photography***, ***Autori***, ***da leggere***, ***ritratto***, ***Testo e immagine*** | ***Un Commento »***

Antonio Zambardino nelle terre estreme

di Nello Barle da *http://www.doppiozero.com/*

L'immagine del fotografo raccontata dall'industria culturale è spesso quella d'un emissario della società dello spettacolo per cui tutto ciò che esiste va reso visibile e messo a disposizione di un pubblico possibilmente vasto.
Più che servomeccanismo della macchina, il fotografo è servomeccanismo di un sistema spettacolare che trasforma il visibile in spettacolo, performance, ma che modifica la sua stessa immagine per renderla funzionale al sistema che lo governa. Sia che si tratti della variante "fashion" che di quella più artistica o d'inchiesta, nessuno sfugge alla drammatica legge del disvelamento spettacolare.
A un estremo c'è la metafora di Thomas, protagonista nervoso, scontroso e compulsato di*Blow-up* (Antonioni, 1966), che incarna lo spirito modernista della Swinging London e di un'intera generazione messa in vetrina.
Dall'altro quello, ben più recente, del serafico e ascetico Sean O'Connell, fotogiornalista di *The Secret Life of Walter Mitty* (Ben Stiller, 2009), capace di attendere per ore in silenzio un leopardo delle nevi sull'Himalaya e di rinunciare alla fine allo scatto, proprio perché "Beautiful things don't ask for attention".

Seppur agli antipodi di un continuum su cui possiamo immaginare l'operato di tutti i fotografi finzionali e realmente esistiti, entrambi sono vocati alla riproduzione dell'immagine e alla legittimazione del suo potere nelle società globalizzate.

Queste brevi note a guisa d'introduzione mi servono per parlare di alcuni momenti del lavoro e della vita di Antonio Zambardino, fotografo recentemente scomparso in Thailandia che insieme all'Indonesia è stato il suo ultimo teatro d'azione. Ho conosciuto Antonio durante la mia esperienza d'insegnamento di Sociologia allo IED di Roma nel 2002. Insieme a lui, un gruppo di altri promettenti creativi a cui decisi di proporre un Corso più destrutturato del solito, basato su analisi di prodotti culturali che toccavano il tema del consumo nella globalizzazione. Da quell'esperienza nacque l'esperimento della rivista ccube.comunicazione.consumo: un progetto tanto rivoluzionario quanto effimero, che combinava contenuti "alti", un invidiabile comitato scientifico e un'immagine insieme accattivante e dirompente grazie alla collaborazione tra grafici e fotografi (soprattutto Antonio e il suo amico/collega Lorenzo Vitturi). Nel secondo numero spiccava l'immagine di Giordano Bruno che si stagliava dallo sfondo di una pubblicità della PS2, quasi come un Dart Fener ante litteram. Per il terzo numero dedicato alla musica elettronica, Antonio propose alcune foto particolarmente vivide di un rave party, oltre a un gioco di sovrapposizioni sulle vetrine di un negozio della Casilina tra i manichini e i riflessi del cielo della periferia romana. Nel numero quarto sul Natale comparivano i suoi esperimenti con lo scanner che illuminava di una luce fredda e artificiale i giocattoli tipici dell'infanzia (conigli, pecorelle, orsacchiotti), sovraccarichi di un'esperienzialità modificata dal mezzo e per questo inquietante.

In un articolo del secondo numero di ccube, Jean Baudrillard – che all'epoca decise di dedicarsi alla fotografia, esponendo le sue opere al Palazzo delle Esposizioni di Roma – asseriva che:

…la gioia di fotografare è un'allegria oggettiva. Chi non ha mai provato questo trasporto oggettivo dell'immagine – di mattina, in una città, in un deserto – non capirà mai niente della delicatezza patafisica del mondo. Se una cosa vuole essere fotografata significa che non vuole consegnare il suo senso, che non vuole riflettersi… Se qualcosa vuole diventare immagine non è per durare ma per scomparire per sempre.

© Antonio Zambardino

Nella definizione paradossale del filosofo, da un lato la "gioia" del fotografo coincide con la sua capacità di cogliere l'essenza stessa (e patafisica) della realtà, dall'altro la realtà che s'appresta a essere colta dal dispositivo fotografico non lo fa per essere "immortalata" ma per il motivo opposto: scomparire nella cifra dell'immagine tecnicamente riproducibile. Riassumendo: autenticità della pratica che alimenta l'illusione della realtà versus inautenticità dell'immagine che costringe il suo oggetto a una trasparenza insopportabile.

© Antonio Zambardino

Zambardino prova a risolvere tale paradosso tramite una pratica esistenziale e professionale che si avvicina molto a quella dell'antropologo. Difatti, prima ancora delle competenze tecniche vanno ricordate le sue caratteristiche umane e relazionali che l'etnografia riassume con l'efficace espressione del "going native". Era strabiliante la sua capacità d'entrare in contatto e stringere una relazione duratura con persone diverse, collocate a vari livelli della struttura sociale, interpreti di diverse culture, credi, visioni del mondo ecc. Abbattendo ogni filtro prima grazie alla relazione e solo successivamente tramite l'obiettivo. Allo stesso tempo egli era l'infaticabile generatore di un network diffuso e globalizzato in continua espansione. Al contrario di molti esponenti della classe creativa impegnati a gestire contrapposizioni logiche irrisolte tra ethos borghese e spirito bohémien, egli semplicemente sublimava queste categorie in una modalità esistenziale unica, irripetibile e totalmente refrattaria al potere omologante dei modelli (professionali, esistenziali, consumistici).

© Antonio Zambardino

Il suo modo di fare ricordava sotto alcuni aspetti Christopher, il protagonista di *Into the wild* (Sean Penn, 2007), che nel corso del suo esodo dalla modernità incontra gruppi e persone d'ogni età e genere, tutti innamorati della sua indole espansiva e della sua purezza d'animo. Al di là del fatto che l'uno abbia viaggiato solo attraverso gli Stati Uniti mentre l'altro ha letteralmente abitato il mondo, come in Christopher anche in Antonio è presente un tratto quasi-cristologico. Solo che nel primo ciò si traduce in un'istanza di trascendenza: fuggire dalla civilizzazione, alla ricerca di una dimensione autentica, incontaminata, che solo la natura selvaggia e tremenda può offrire. Antonio, al contrario, propendeva per l'immanenza: essere tra le cose del mondo, ricercare l'essenza dell'umano nei contesti di maggiore densità (le metropoli), lungo le fratture storiche che auspicavano il mutamento (le Primavere arabe), ma soprattutto nelle terre estreme in cui l'antropizzazione è più rarefatta.

Esattamente là dove la presenza umana si fa più precaria rispetto allo strapotere della natura, essa è anche più pervicace. Il reportage sull'Alaska intitolato *The Raoadkill Program* (2009) racconta esattamente questa debolezza dell'umano ma anche la sua irrinunciabile competenza nello sfruttare le difficoltà,

trasformandole in un vantaggio per la sopravvivenza. In quel luogo difatti le alci sono considerate una proprietà dello stato e vengono salvaguardate dall'ADFG, l'Alaska Department of Fish and Game. Per questo lo sguardo del fotografo s'è spinto fino a quel limite, alla ricerca non solo di testimonianze sullo stile di vita in un contesto così impervio, ma anche delle tracce di una relazione tanto violenta quanto stocastica con la natura. L'unica deroga alla legge che vieta il commercio di alci è difatti concessa quando l'animale viene ucciso durante un incidente stradale. Da quel momento esso passa dalla proprietà dello stato a quella di vari beneficiari che sono presenti sulla Roadkill List: ONG, parrocchie e altre associazioni che ne disporranno per la sussistenza dei più disagiati. La splendida foto un po' ballardiana racconta un altro "crash", non quello della carne umana compenetrata dal macchinico, ma quella di una natura che scontrandosi con la macchina diventa proprietà dell'uomo. Sin da quel lavoro è stato chiaro che la sua ricerca era molto più che semplice fotogiornalismo: un trattato d'antropologia culturale scritta con le immagini. Lo stesso vale per il lavoro su Tonga, l'isola del Pacifico in cui il livello del mare è salito di 10 cm negli ultimi 13 anni. Poliziotti, avvocati, infermieri ecc. rappresentano una sorta di Terziario annegato e disposto a farsi fotografare a mezzo busto in acqua. Quasi a denunciare l'inesorabile processo che, malgrado tutti, potrebbe cancellare ogni traccia d'antropizzazione dell'isola. Non ho spazio qui per commentare la varietà e l'intensità dei suoi lavori, frutto del suo sistematico peregrinare (Egitto, Iraq, Indonesia, Vietnam, West Virginia ecc.), alcuni dei quali sono consultabili sul sito.

La morte di Antonio, assurda e inattesa, si è trasformata in una grande cerimonia dei social media grazie all'autoattivazione di numerosi amici, colleghi e conoscenti che hanno deciso di sostenere la famiglia tramite la condivisione di immagini, memorie e commenti che lo riguardavano. La dimostrazione che – sebbene i social rappresentino sotto alcuni aspetti la degenerazione delle forme di protagonismo dei media tradizionali – essi possono anche ricreare uno spazio quasi-intimo e quasi-autentico di comunicazione all'interno di una comunità che vive, a diversi livelli, la medesima esperienza di dolore.

© Antonio Zambardino

Un codice etico per il fotogiornalismo

di Alessandra Lanza da *http://www.cultweek.com/wpp/*

A margine della mostra di World Press Photo alla Galleria Carla Sozzani, abbiamo chiesto al direttore Lars Boering di spiegarci il nuovo codice etico del concorso di fotogiornalismo più importante del mondo. Quali sono le norme che un fotogiornalista deve rispettare? Quali i limiti di ciò che è legittimo fotografare? O ancora: quali informazioni non possono mancare in una didascalia? E soprattutto: cosa riserva il futuro, nell'epoca dei social media e della fotografia "fai da te"?

©
Dario Mitidieri, Italia, I ritratti della famiglia perduta, 2015. Ritratti di rifugiati siriani in un campo a Bekaa Valley in Libano, il 15 dicembre 2015. La sedia vuota nella fotografia rappresenta un membro della famiglia che è morto in guerra o le cui tracce sono scomparse. Courtesy Galleria Carla Sozzani, Milano

L'odissea dei migranti che cercano di raggiungere l'Europa, la guerra in Siria, i wrestlers del Senegal, le contraddizioni della Corea del Nord: queste e molte altre le storie raccontate attraverso le fotografie che hanno vinto il **World press photo 2016**, che stanno girando il mondo in 100 città e che sono arrivate, la scorsa domenica, anche a Milano, alla **Galleria Sozzani** di Corso Como. In mostra fino al 5 giugno, sono state premiate secondo canoni estetici, ma tra le maglie di uno stringente codice etico.

A presentare lo scatto che si è aggiudicato il titolo di foto dell'anno, l'autore stesso, l'australiano **Warren Richardson**: quando gli ho chiesto che cosa rappresenta per lui questa vittoria, ha risposto che semplicemente spera serva a mettere in luce la condizione dei migranti e le loro sofferenze. Con lui per l'apertura anche **Micha Bruinvels**, manager dei contest, che ha spiegato che «la cosa più importante per la World Press Photo Foundation è che le fotografie che premiamo e diffondiamo siano considerate affidabili: negli ultimi anni ci sono stati moltissimi scandali, non solo nel fotogiornalismo, ma anche nel giornalismo,

e pensiamo sia importante mostrare solo immagini che siano state verificate. Abbiamo elevato gli standard, cui stiamo lavorando da diversi anni».

© Warren Richardson, Australia, Hope for a New Life, 2015. Un uomo aiuta a passare un neonato attraverso il filo spinato di un cancello al confine tra Serbia e Ungheria, nella città di Roskzke, in Ungheria. Courtesy Galleria Carla Sozzani, Milano.

Eclatante tra gli ultimi casi di squalifica fu quello di **Giovanni Troilo**, vincitore del primo premio (poi ritirato) della penultima edizione nella categoria *Contemporary issues* con la raccolta intitolata *La Ville Noir – The Dark Heart of Europe*, reportage sulla vita dissoluta degli abitanti di Charleroi, in Belgio. Il caso e il vivace dibattito che ne nacque spinse l'attuale direttore del World Press Photo, **Lars Boering**, a elaborare e a diffondere, il 25 novembre 2015, un nuovo codice etico valido per l'edizione 2016.

Ho intervistato Boering per approfondire i nodi etici che riguardano il premio e, più in generale, il fotogiornalismo contemporaneo.

Nel sito del WPP è scritto: "Ci sforziamo di ispirare, coinvolgere, educare e sostenere sia i fotogiornalisti, sia il loro pubblico globale con nuove intuizioni e nuove prospettive". Come state affrontando questa sfida? In che modo ricalcate la volontà di essere un think tank?

Stiamo affrontando queste questioni ospitando dibattiti, come negli ultimi Award Days ad Amsterdam. Essere un 'think tank' significa promuovere e favorire discussioni, fare domande, e curare le informazioni rilevanti. Lo facciamo sui nostri canali social, e intendiamo lanciare una pubblicazione online in futuro, per occuparci ancora di questi temi.

Quest'anno, rispetto al precedente, sono state squalificate meno immagini in concorso. Il nuovo codice etico sembrerebbe dunque avere avuto un effetto. Tuttavia, la percentuale di squalifiche tra i finalisti si

attesta ancora intorno al 16%. Crede che il codice necessiti di un ulteriore arricchimento e in che modo?

Il codice etico, le regole e le linee guida sono chiari. La responsabilità nel ricorrere alla manipolazione è dei fotografi, e tutti loro sono preparati ad avere i loro lavori controllati attraverso i nostri processi di verifica. Ciò di cui abbiamo davvero bisogno è di una maggiore educazione e comprensione di quali sono i limiti del fotogiornalismo.

©
Kevin Frayer, Canada, Dipendenza dal carbone della Cina, 2015. Uomini cinesi tirano un triciclo in un quartiere vicino agli impianti di raffineria di carbone a Shanxi in Cina. Courtesy Galleria Carla Sozzani, Milano

Pensa che le violazioni dipendano più dalla personale etica dei fotografi o dalle richieste di giornali ed editori?

Un misto: difficile giudicare l'intenzione o la fonte. Possiamo solo giudicare se c'è o meno conformità alle nostre regole e le linee guida.

Le didascalie, secondo il codice, "devono essere precise e rispondere alle domande di base del buon giornalismo". Crede che sia più facile per i fotografi utilizzare didascalie precise o evitare manipolazioni? Li si può educare?

Il fotogiornalismo deve essere buon giornalismo e le didascalie devono essere precise. Questo richiede un'accurata ricerca, comprensione e conoscenza. Raccontare una storia per immagini richiede molto più di scattare una semplice foto. Dobbiamo assicurare attraverso la nostra formazione e i corsi di perfezionamento che queste pratiche giornalistiche vengano insegnate.

Facciamo un passo indietro e parliamo di etica prima della manipolazione, quella cioè che riguarda il momento dello scatto e quello della pubblicazione. Nella storia sono molte le fotografie che hanno

contribuito a denunciare ingiustizie o sensibilizzare l'opinione pubblica. Tralasciando i limiti imposti dalla legge, qual è per lei il limite tra scattare o pubblicare e non farlo?

Prima di scattare, la questione etica riguarda il non ricorrere alla messa in scena e il non influenzare la scena in alcun modo. La questione della pubblicazione riguarda invece il compromesso tra pressioni editoriali e volontà di mostrare una scena impressionante e la possibilità di offrire un resoconto accurato e completo. Non esistono risposte semplici a questa seconda questione.

© Francesco Zizola, Italia, Sulla stessa Barca, 2015. Migranti avvolti nelle coperte d'emergenza due giorni dopo essere stati messi in salvo sulla costa italiana per la prima volta. Stretto di Sicilia. Courtesy Galleria Carla Sozzani, Milano.

Secondo il Codice Etico "i partecipanti al concorso World Press Photo devono garantire che la loro fotografia fornisce una rappresentazione accurata e corretta della scena di cui sono stati testimoni, così che il pubblico non venga fuorviato". Dunque l'etica è una questione di affidabilità, non solo rispetto ai giudici del premio, ma anche ai lettori e ai fruitori dei media?

Sì, assolutamente. Si tratta di garantire al nostro pubblico che può fidarsi della credibilità di queste immagini, sia in quanto immagini di news sia in quanto immagini documentaristiche.

Tuttavia, come riportato nel Rapporto 2015 sullo Stato del fotogiornalismo, "La fotografia è diventata qualcosa di molto facile per la maggior parte delle persone. Molti non vedono il lavoro che sta dietro ogni immagine e ogni storia raccontata dai fotografi professionisti". Nello stesso rapporto si scrive che uno dei maggiori problemi per i fotografi è diventato proteggere i propri loro diritti e che "al pubblico deve essere insegnato che anche il download di una fotografia trovata su Internet è un furto", perché mette in crisi il lavoro dei professionisti. Crede si potrà superare il problema? Come?

Sì, può essere superato, ma dobbiamo renderci conto che l'economia dei media è cambiata: la condivisione è la norma e i modelli di business basati sulla concessione di licenze o di vendita delle immagini sono al collasso. Sia i fotografi, sia il pubblico devono dotarsi di una diversa mentalità e di un diverso approccio, in modo che possano entrambi ridare valore alla fotografia.

©
Anuar Patjane Floriuk, Messico, I sussurri delle balene, 2015. Subacquei osservano e circondano una balena gobba e il suo cucciolo appena nato mentre nuotano intorno a Roca Partida nelle isole Revillagigedo, Messico. Courtesy Galleria Carla Sozzani, Milano.

Lei individua nei social media la radici di molti problemi: la gente, sempre più spesso, fotografa 'per' i social media, appiattendo sempre di più il proprio stile, mentre i fotografi sono sempre più intimiditi da chi gode di grande popolarità in quei contesti. Crede che i social media potranno davvero mettere il fotogiornalismo in pericolo? Più o meno dell'incerto futuro della carta stampata?

Tutti i media sono social media e i social media sono stati, nel complesso, estremamente vantaggiosi per il fotogiornalismo, perché gli hanno portato un pubblico più vasto a livello mondiale. Il fotogiornalismo non è in pericolo, è più popolare che mai. Ciò che è in pericolo – ed è per sempre cambiato – è il modello di business utilizzato per finanziarlo.

Lei sostiene che la fotografia sia a un bivio. "Al momento non sono presenti esempi radicali di un nuovo tipo di fotografia. Credo si risolverà nel prossimo decennio o giù di lì" e "sono positivo circa il valore e il futuro della fotografia. La mia preoccupazione è per il valore e il futuro dei fotografi". Che consiglio darebbe ai fotogiornalisti per sopravvivere?

Raccontate grandi storie, basate su una profonda conoscenza del tema e l'apprezzamento del vostro pubblico. I fotogiornalisti hanno bisogno di un'educazione permanente, e di approcci creativi sia alle storie, sia ai modelli di

sostenibilità. Sembra facile, ma, com'è sempre stato, si tratta di duro lavoro e tantissimo impegno.

World Press Photo 2016, Galleria Carla Sozzani, fino al 5 giugno 2016.

Dario Mitidieri, Italia, I ritratti della famiglia perduta, 2015. Ritratti di rifugiati siriani in un campo a Bekaa Valley in Libano, il 15 dicembre 2015. La sedia vuota nella fotografia rappresenta un membro della famiglia che è morto in guerra o le cui tracce sono scomparse. Courtesy Galleria Carla Sozzani, Milano.

Charleroi in due diversi sistemi di rappresentazione

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

Adoro gli amici che, quando tornano da un viaggio, invece di una *t-shirt* o di un dolcetto tipico mi portano in regalo un libro di fotografie. Quindi, grazie Franz. Grazie due volte e adesso capirai perché.

Questo libro viene da Charleroi. Città che ospita un importante museo di fotografia, che però qui non c'entra. È un libro nero che parla di una città nera. Charleroi *la ville noire,* vi suona?

© Stephen Vanfleteren, dal volume Il est clair que le gris est noir, ed. Hannibal, g.c.

Nera per i suoi impianti di carbone,per la memoria della catastrofe di Marcinelle; nera perché piena di relitti di una parabola industriale, nera perché "malata, stressata, usata, calcinata, ferita, umiliata", colma di relitti di un declino sociale.

Lo scrive senza fare sconti Stephen Vanfleteren, il fotografo. Non lo conoscevo. E facevo male.

Città dove *È chiaro che* *il grigio e nero*, cosi traduco il titolo del suo libro(nero, anche nel taglio delle pagine) conservando l'ossimoro, che ha un senso anche quello, vedremo.

Nere, più nere che bianche, sono anche le foto del suo reportage, non so quante, forse più di duecento. Un safari in una giungla della civiltà.

Non ve ne parlo, sapete che Fotocrazia non fa recensioni ma riflessioni. Ma posso dirvi che ho chiuso il libro con strazio, emozione e confusione.

Un buon fotoreportage non è obbligato a straziare e a emozionare, questo dipende dal suo argomento, ma la confusione credo dovrebbe esserci sempre. La confusione sollecita un intervento di rimessa in ordine, e un buon fotolibro lo lascia fare al lettore, lo obbliga a farlo.

Ora, sapete bene che di una Charleroi fotografata si è parlato molto, un annetto fa. Per un altro ritratto fotografico della città, quello di Giovanni Troilo, che vinse in una sezione del World Press Photo Award un premio che gli fu poi ritirato per ragioni abbastanza speciose.

© Stephen Vanfleteren, dal volume Il est clair que le gris est noir, ed. Hannibal, g.c.

Ed io, direbbe Leopardi, quello a questo vo comparando, è inevitabile. Ma più cerco di farlo più mi accorgo che è impossibile. E questa impossibilità invece di turbarmi mi risolve, finalmente, molti dubbi.

Quello di Troilo è *storytelling*, me lo spiegò lui stesso. E lo *storytelling*, ma questo lo dico io, è un complesso di opinioni che dopo essere state pensate assumono forma visuale per essere più convincenti, immediate e persuasive.

Nello *storytelling* le immagini,cercate più che trovate, seguono le opinioni e danno loro forma, anche se sono fotografie, ovvero sono prelevate dalla realtà, visto che lo sono in un modo, diciamo, molto organizzato e premeditato, come gran parte di quel reportage era.

Quello di Vanfleteren è fotoreportage, anche del più classico direi. Ossia, è una raccolta, poi editata, di immagini prelevate nel corso di una perlustrazione che costruiscono una riflessione su quel che rappresentano, espressa nella forma delle domande che esse suscitano in chi le guarda.

Nel fotoreportage le opinioni seguono le immagini che danno loro spunto, proprio perché sono fotografie, ossia tracce sporche di una realtà trovata prima che analizzata.

Forse la differenza fra reportage e *storytelling* è la stessa che c'è fra una domanda e una risposta.

Oh. Finalmente. Come zio Tobia disse alla mosca, nel mondo c'è posto per tutti. Nessuna delle due forme di rappresentazione di Charleroi di cui ho parlato è per presupposto più *giusta* dell'altra.

Semplicemente dobbiamo saperle distinguere una dall'altra, se vogliamo usarle ciascuna per il meglio di quel che ci può dare.

Quel che conta, insomma, è che il lettore *sia già* (per sua cultura e spirito critico), ma anche *sia messo* in condizione di capire le differenze fra i linguaggi visuali, che possono essere diversi fra loro quanto un reportage da una narrazione a tesi; oppure un saggio storico da un romanzo storico, per dire.

Gli editori scrivono "romanzo" sotto i titoli dei romanzi ed è una buona precauzione, ma un buon elttore capisce quasi sempre che un romanzo è un romanzo da una serie di caratteristiche (ci sono i dialoghi, c'è una storia con personaggi, c'è un narratore che quasi sempre sembra sapere anche i pensieri dei personaggi…).

Ma se scrivi un romanzo usando la forma del saggio storico o biografico e invece è*fiction* (vedi ed es. l'ultimo racconto dell'ultimo libro dei Wu Ming) allora stai (nel loro caso, volutamente) ingannando il lettore. Ecco, io credo che se una fotografia non è una testimonianza su cose "viste così", allora qualcosa deve dirmelo non solo nella didascalia, ma anche nel linguaggio.

E forse avete capito a quale recente polemica mi riferisco, ma per non annoiarvi con cose già molto dibattute anche in Fotocrazia non vi metto neppure il link.

Tag: ***Charleroi***, ***Giacomo Leopardi***, ***Giovanni Troilo***, ***Stephen Vanfleteren***, ***storytelling***, ***World Press Photo***

La finzione fotografica in mostra a Lissone

di Maurizio Amore da *http://www.turismo.it*

Al Museo d'Arte Contemporanea sedici maestri contemporanei esplorano le potenzialità del mezzo fotografico nel creare una realtà mediata dalla finzione

Olivier Richon - After Joseph Wright,1990

S'intitola **"Dell'infingimento. Quello che noi crediamo di sapere della fotografia"** la mostra che al Museo d'Arte Contemporanea di Lissone ospita fino al 20 luglio 2016 le opere di sedici importanti autori italiani e internazionali, provenienti dalla Collezione Malerba che nel corso degli anni è diventata un importante riferimento nazionale sia per la fotografia storica che per quella contemporanea.

Perché andare

Secondo le parole Alberto Zanchetta, curatore della mostra insieme a Elio Grazioli. la rassegna è l'occasione per interrogarsi sulle modalità con le quali il mezzo fotografico ci rivela il mondo come appare agli occhi del fotografo anziché ai nostri occhi; è cioè un mondo passibile di verità e di inganni, di equivoci o di trucchi ottici. Ad esempio, l'idea della "(messa in) posa" corrisponde a quello della "messa in scena", vale a dire un infingimento. Giocando sulle analogie tra fotografia e teatro, tra camouflage e spettacolo, la mostra presenta alcune opere che sottendono ad artifici e mascheramenti". L'esposizione propone i lavori di Nobuyoshi Araki, Mino Di Vita, Lukas Einsele, Annabel Elgar, Joan Fontcuberta, Luigi Ghirri, John Hilliard, Renato Leotta, Tracey Moffatt, Yasumasa Morimura, Olivier Richon, Thomas Ruff, Hyun-Min Ryu, Alessandra Spranzi, Thomas Struth, Kazuko Wakayama, declinati nel sottile gioco tra realtà e finzione.

Da non perdere

Nel percorso espositivo Nobuyoshi Araki ricorre alla maschera per dissimulare il proprio aspetto mentre Yasumasa Morimura s'immedesima nelle dive del cinema (Marlene Dietrich, Sophia Loren, Marilyn Monroe) o nelle icone dell'arte (Frida Kahlo), introducendo il visitatore nel genere del tableau vivant. Olivier Richon e Lukas Einsele si confrontano sull'idea della natura morta che sfida gli equilibri della composizione pittorica, attraverso l'immagine di una tavola imbandita. Alla storia dell'arte attinge anche la serie di Joan Fontcuberta, che restituisce alle figure fitomorfe dell'Arcimboldo la loro essenza materiale. Non mancano gli argomenti socio-politici o pubblico-privati di Tracey Moffatt e Annabel Elgar e nemmeno i temi del paesaggio e dell'architettura affrontati da Thomas Struth e

Mino Di Vita. Molto suggestive le immagini di Alessandra Spranzi e Kazuko Wakayama, dove il luminismo evidenzia il valore scultoreo del soggetto ritratto.

DELL'INFINGIMENTO. Quello che noi crediamo di sapere della fotografia
Dal 14 maggio al 20 luglio 2016
Luogo: Museo d'arte contemporanea, Lissone (MB)
Info: 039 7397368 - 039 2145174
Sito: www.museolissone.it

La fotografia è una azione immediata

di Costanza Marana da *http://www.ultimavoce.it/*

Un disegno, una meditazione.

Dieter Asmus, artista tedesco, nato ad Amburgo nel 1939, facente parte del realismo europeo, ha approfondito le tematiche dell'**approccio fotografico al mondo sensibile**, e la sua caratura nelle rappresentazioni artistiche.

Fonte:commons.wikipedia.org

Egli sostiene come **l'apparecchio fotografico**, in teoria costruito similare all'occhio umano, **agisca senza apprezzamento di valore**, riproducendo immagini selezionate in base a come è stato programmato. Mentre **l'essere umano**, nella parole di Asmus, "**vede anche quel che sa**" **e che intende vedere**.

Opera una selezione in base alle impressioni ricevute dal suo ambiente e rispetto a cosa egli ritenga valevole o meno. Pertanto il concetto di **realismo** è strettamente connesso a una **concezione della realtà di stampo relativista**. E quindi deve essere inteso in senso lato. E' il punto di vista che condiziona e diventa l'elemento rivelatore e complice della eventuale rappresentazione artistica.

La macchina fotografica dà una riproduzione fedelmente oggettiva, ma che nasconde un significato allegorico ben più profondo.**Le foto**, oltre ad essere nel quotidiano delle testimonianze del vissuto, sono anche un "**prodotto finito in senso artistico**". Secondo Asmus, l'azione aneddotica è l'elemento principale per il fruitore, che trova nella foto il suo attestato documentario. Il punto focale è che costui non è cosciente del carattere pittorico della foto.

Mentre Asmus sostiene che il procedimento fotografico apra altrettante prospettive quanto quelle effettuate con la tela e il cavalletto. Una foto non acquisisce valore pittorico se non dal momento in cui viene tradotta in termini convenzionalmente noti a noi, simili a quelli del quadro. **E' il mezzo stesso, cioè la pittura, a stabilire il significato del messaggio**.

Riflettendo su questo punto, Asmus puntualizza che per la sua opera "**la foto è essenzialmente al servizio d'una oggettivazione della cosa rappresentata**". Per l'artista è esclusivamente un mezzo, senza a priori un carattere artistico, incarna un procedimento documentario. Il suo obiettivo è trovare una formulazione nuova dell'oggetto, adattata all'epoca contemporanea grazie alla fotografia. Grazie ad essa si pone un limite ad una possibile regressione verso un epoca pre-astratta.

Una fotografia non è né catturata né presa con la forza. Essa si offre. **È la foto che ti cattura**. (Henri Cartier-Bresson)

Quando è ben fatta, la fotografia è interessante. Quando è fatta molto bene, diventa irrazionale e persino magica. Non ha nulla a che vedere con la volontà o il desiderio cosciente del fotografo. Quando **la fotografia accade**, succede senza sforzo, come un dono che non va interrogato né analizzato. (Elliott Erwitt)

Mimmo Jodice: "Quando fotografi devi fermare il tempo prima che lui se ne accorga e si vendichi"

di Antonio Gnoli da http://www.repubblica.it/

Il fotografo: "Sotto il proscenio dove Eduardo recitava usai una Leica silenziosa. Nonostante ciò, si sentì disturbato Mi lanciò uno sguardo che avrebbe sciolto un blocco di ghiaccio"

Mimmo Jodice Davanti a un piatto di pasta alle vongole, sopra uno dei vertici della bellezza napoletana - che è poi Posillipo nel declivio di case confuse nel verde ramarro - Mimmo Jodice si accarezza la barba. Guarda me. Guarda gli spaghetti. Guarda la moglie Angela. Dove poserà lo sguardo, mi chiedo. Se avessi una macchina fotografica mi verrebbe voglia di fissare l'istante in cui tutto, camerieri compresi, apparirà improvvisamente immobile. Come se il tempo, reduce da una lunga e faticosa camminata, avesse deciso di fermarsi. "Ecco, dice Mimmo, quando si fotografa bisogna sapere fermare il tempo, senza che lui se ne accorga. Altrimenti si vendica. E distrugge quello che fai".

Nell'ultimo scampolo di una lunga conversazione avvenuta nella casa dell'artista, sono preda di uno strano contrasto: si può ancora parlare di bellezza, in un mondo che ha fatto di tutto per cancellarla? Lo chiedo al fotografo, all'uomo che mi è davanti, nella natura gradevole e addomesticata che ci circonda. Jodice mi guarda perplesso, è come se racchiudesse in ultimo sforzo l'idea di dover continuare a parlare di sé: "Il mio lavoro è progettare nella mente, realizzare nello scatto e infine stampare in altissima qualità. Il resto non conta, o se conta è trascurabile".

Non conta neppure la bellezza?

"Non ho nessuna nozione credibile della bellezza. È l'ultimo dei miei problemi conoscere una cosa perché è bella. La finalità del mio lavoro è l'intensità. È da questa che scaturisce l'emozione. Non conosco altre strade sincere".

Quando ha deciso di dedicarsi interamente alla fotografia?

Quando scoprii che la pittura non mi bastava. Amavo De Chirico, Magritte, il surrealismo. Mi affascinavano quei mondi. Da bambino, nella piccola libreria di mio padre sfogliavo con una certa emozione i libri d'arte. In quegli anni napoletani era per me il solo modo di accostarmi alla cultura".

Dove è nato?

"Sono nato nel Rione Sanità. Ci sono rimasto fino a 27 anni quando mi sono sposato. La mia è stata un'infanzia difficile, complessa, grama. Mio padre morì che avevo cinque anni. Mia madre, vedova con quattro figli, fece sforzi sovrumani per darci un futuro accettabile".

Che cosa ricorda del suo quartiere di allora?

"Mi vengono in mente immagini totalmente sparite. Non c'erano automobili. La mattina i carretti portavano gli ortaggi. Nei vicoli si svolgeva la vita. Calzolai, sarti, merlettai, pizzaioli svolgevano il loro lavoro. Durante le feste sacre c'erano i rituali. Perfino i femminielli avevano un ruolo".

Come reagiva la gente alla loro presenza?

"Qui a Napoli il popolo li rispettava, perché erano parte integrante. Abitavo non lontano dall'Ospedale di San Gennaro. Loro venivano sulla piazza. Vociando, danzando, ridendo. Con un gesso disegnavano un grande quadrato in terra. Era il loro palcoscenico. La recita toccava punte esilaranti. Quel mondo di provocazione e ambiguità si iscriveva perfettamente nel mondo più grande dei rituali popolari".

Fu uno dei suoi libri di esordio.

"Con un giovanissimo Roberto De Simone girammo per tutta la Campania. Lui registrava le musiche, io fotografavo. Poi, Carlo Levi seppe di questo lavoro e ci invitò a fare la stessa cosa in Lucania, nei luoghi dove era stato al confino durante il fascismo. Nel 1974 ci dedicò una poesia bellissima e struggente che iniziava così: "Dov'è San Gennaro? Non c'è più San Gennaro. Non c'è più il fuoco. Non c'è più il sangue, non c'è più riparo a un mondo che langue..." E io pensai che il solo modo di preservare tutto questo spettasse alla fotografia".

Le basta che la foto sia testimonianza di qualcosa o di qualcuno?

"Ovviamente no. Quello fu un periodo, per un ragazzo che era uscito dalla guerra, trascorso nella tradizione e nel rispetto dei volti. Ma al tempo stesso sapevo che la fotografia era invenzione. Nell'opinione corrente la fotografia era fedeltà alla realtà. Aspiravo a fare esattamente il contrario. Il reale, per me,

doveva irrompere nell'artificio. Fu così che iniziai a sperimentare. Eravamo alla fine degli anni Sessanta".

Cosa le dà fastidio della realtà?

"Mi sento estraneo a tutto quello che mi circonda".

Per un fotografo è abbastanza improprio.

"No, perché? Le nostre vite reagiscono alla realtà provando gioia o patimento. Io ho bisogno di una dimensione senza tempo. Perciò cerco di eliminare gran parte delle cose che vedo. Togliere è per me un imperativo. Devo rimuovere tutto ciò che non mi appartiene. E che è in qualche modo corruttibile".

Mi faccia capire meglio.

"Due soggetti che mi hanno particolarmente attratto sono il mare e il mondo antico. Quest'ultimo mi ha permesso di dar vita alle mie foto archeologiche. Che non sono le belle sculture, i bei capitelli, ma luoghi vivi. Non memoria del passato, ma passato che irrompe nel presente".

Come può irrompere una cosa inerte?

"Può farlo se la si pensa viva. La gente di duemila anni fa aveva i nostri stessi desideri, la nostra violenza, il nostro bisogno d'amore. Certo, i costumi erano diversi. Ma nell'immagine che strappi da un mondo remoto devi trovare l'assoluto. È così anche per il mare, che non è la bella costa, il paesaggio, ma la linea d'orizzonte tra l'acqua e il cielo. Mentalmente è sapere che oltre l'orizzonte, c'è ancora l'orizzonte".

Quanto tempo impiega per fare una foto?

"Spesso delle ore. A volte perfino giorni. Quando hai l'impressione che l'immagine stia per sparire, quello è il momento".

È un'esperienza soprattutto interiore.

"Confesso di fare molta fatica a adeguarmi alla realtà. Il che non significa che non goda delle cose, che non vada al cinema, che non legga o che non incontri amici. Ma quando fotografo so che devo dimenticare tutto questo".

Ci riesce sempre?

"Non è una questione di volontà. Ho anche fatto foto politiche e sociali. Era sul finire degli anni Sessanta. Mi piaceva la turbolenza che allora si percepiva. Poi a Napoli arrivò una giunta di sinistra e io pensai: finalmente faremo grandi cose. Ma non accadde nulla. E compresi che anche la speranza era venuta meno. In quel momento cambiò tutto".

Come pensò di raccontare questo cambiamento?

"Volevo testimoniare la mia grande delusione e il solo modo era raccontare una città vuota e morta. Feci un lavoro fotografico alludendo a una città fantasma, senza volto. Ricordo che cominciai a fotografare le sculture di spalle. E poi le piazze vuote; le vie deserte. Scuotevo la testa. Felice e rabbioso per tanta ostilità. Il tempo divenne una categoria insignificante".

Il pensiero corre al suo De Chirico.

"La sua pittura è stata fondamentale per lasciare fuori ogni velleità sociale e antropologica. Quella pista metafisica mi ha poi portato a scoprire gli artisti che nei primi anni Settanta passavano dalla galleria di Lucio Amelio. Il mio studio non era distante. Era il periodo della Land Art e della Body Art. Da Amelio passavano Pino Pascali, Vettor Pisani, Kounellis, Giulio Paolini e Vito Acconci, un artista della

Body Art. Venne da me un giorno per un ritratto". Cosa accadde? "Preparai la macchina fotografica e lui si tolse la giacca, poi la camicia, si sfilò i pantaloni e infine le mutande. Restò nudo. Imbarazzato non sapevo che fare. Prese un pennarello e cominciò a scrivere delle frasi sulla fronte, poi sul petto, tra le cosce. A quel punto scattai. Dopo di che si rivestì, salutò e se ne andò. Rimasi lì come un cretino. Questa era l'arte: qualcosa di incredibilmente spiazzante. Acconci era nato a New York. Molto prima di Marina Abramovic scoprì l'uso del corpo: la fisicità, il gesto, la provocazione".

Ha evocato la figura di Lucio Amelio.

"Fondamentale per Napoli e oltre Napoli. Non era un semplice gallerista, era un piccolo universo di genialità portatile. Fu lui che nel 1980 fece conoscere Joseph Beuys e Andy Warhol. Li fotografai a Piazza dei Martiri. Accanto al leone di pietra. Warhol aveva messo una mano nelle fauci e Beuys con un pennarello aveva stilizzato un cappello in mezzo alla criniera".

Ha avuto modo di frequentarli?

"Sì, del resto ero piuttosto famoso a New York, le mie mostre avevano raccolto consenso tra pubblico e critica. Entrambi vennero nel mio studio. Con Warhol una mattina ci recammo in un mercato. Eravamo nella parte vecchia della città. Andy sembrava una donnetta che si aggirava nei vicoli. La gente lo guardava incuriosita. Alla fine ci fermammo davanti a un banco e lui comprò dei fichi secchi. Per un attimo pensai che quel frutto un po' gommoso somigliasse alla sua faccia. Ci siamo rivisti altre volte a New York. Parlava pochissimo il che era un sollievo per uno come me".

E Beuys?

"Venne in studio da me. Vide su un tavolo una serie di fotografie che avevo realizzato su Gibellina dopo il terremoto del 1968. Beuys le guardò e mi chiese che cosa fossero. Gli dissi che avevo provato a raccontare un paese che non c'era più, con gli abitanti finiti in una baraccopoli. Rispose che voleva assolutamente vedere quel posto. Chiamai il sindaco, Ludovico Corrao, che ci venne a prendere a Palermo. Ci condusse nel vecchio paese abbandonato e ci lasciò soli per tutta la mattinata".

Che cosa cercava Beuys?

"Credo fosse colpito dalla forza della distruzione e dalle opere che gli artisti avevano inserito. I suoi occhi azzurri guardavano intorno. A volte si chinava per raccogliere frammenti di pietra. Prendeva di tanto in tanto degli appunti. Lo fotografai a più riprese. Con il cappello di feltro e il lungo paltò aperto, da cui si intravedeva il gilè, camminava con l'aria assorta. Per tutto il giorno restò muto. E rispettai quel silenzio".

Cos'è per lei il silenzio?

"Nella fotografia è l'immagine che ti assale quando meno te l'aspetti. Questa sensazione l'ho provata con Ugo Mulas e Luigi Ghirri. Ma anche con i lavori di Josef Koudelka e Diana Airbus. Ho amato Dorothea Lange. La vera grandezza penso non abbia generi. Non conosce il confine della convenzione. Si crea, si distrugge, si fallisce, o si riesce. E magari non sappiamo darci nessuna spiegazione plausibile".

Gli artisti sono complicati?

"È raro che non lo siano. Troppe pressioni si scatenano dall'interno. Che possono rendere un artista, un grande artista, un uomo intrattabile ". Ne ha conosciuti?

"Sì, sono capaci di rendere la vita dura a sé e agli altri. Le racconto un episodio. Luca De Filippo venne da me a fare un po' di pratica. Amava la fotografia. Era un carattere dolce e riservato. Un giorno mi disse: perché non viene a fare qualche foto a papà?".

Papà era Eduardo.

"Lui. Fu un episodio surreale quello che si realizzò. Mi ricordo che Luca mi fece accompagnare fin sotto il proscenio dove Eduardo recitava. Scattai alcune foto con una Leica silenziosa. Nonostante ciò, l'attore si sentì disturbato. Mi lanciò uno sguardo che avrebbe sciolto un blocco di ghiaccio. Finito lo spettacolo uscimmo. Luca si avvicinò e mi disse: il direttore la vuole vedere. Il direttore chi? Chiesi. De Filippo, precisò. Andammo nel camerino con Luca e la maschera che mi aveva accompagnato sotto il palco. Eduardo voleva licenziarli entrambi. Con la voce sorda, arrugginita, profonda bofonchiò qualcosa che non compresi. Ma il senso era chiaro: non vi azzardate più. A me e a mia moglie riservò solo un'occhiata di compatimento. Questo non dico che fosse Eduardo. Ma gli somigliava tantissimo. La vecchiaia non l'aveva addolcito".

E la sua vecchiaia?

"La mia si fonda sulla memoria di ciò che è accaduto. Il passato è fondamentale ma va affrontato senza enfasi né retorica. Il passato è sempre un eccesso di cose e di sensazioni. Non puoi dedurlo dalla mente. Bussa alla tua porta. E quando apri non sai mai chi in quel momento avrai di fronte"

La cordiale inimicizia tra parole e fotografie

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

Trovate qui di seguito una sintesi del mio intervento al dibattito su Fotografia e scrittura: somiglianza, fusione o sostituzione?*, tenuto a Morro d'Alba, vicino a Senigallia, per le Giornate di Fotografia, lo scorso 7 maggio, con Simona Guerra, Irene Alison ed Enrico Prada.*

Per tre giorni, dal 18 al 20 ottobre del 1974, un eccentrico scrittore francese andò a sedersi al tavolino di un caffè di place Saint Sulpice, a Parigi, e lì, tra tè e cappuccini, sigarette e taccuini, tentò di fare concorrenza alla fotografia.

Ho già raccontato in Fotocrazia la storia di quel geniale scrittore, Georges Perec, e del suo libro geniale, *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*. Di come in quei tre giorni cercasse di fare proprio questo, di produrre, guardandosi

attorno, una lunghissima lista di cose e oggetti che fosse l'inventario completo del luogo scelto. Un libro come una fotografia in parole di quel luogo.

Ho raccontato come avesse coinvolto nel progetto un amico fotografo, Pierre Getzler, a cui chiese, senza dargli tante spiegazioni, di "fotografare dei passanti, delle moto...", forse per servirsene come (abusivo?) promemoria nella stesura del suo testo.

Bene, il confronto fra la fotografia fatta di parole e quella fatta di immagini è ancora più significativo dell'esperimento di scrittura in sé, a mio parere.

Nel duello, entrambi i duellanti, fotocamera e penna, feriscono e vengono feriti. Nelle foto di Getzler c'è molto di più che nella lista di Perec. Potete trovare decine di dettagli che Perec non ha affatto "esaurito". Eppure, e viceversa, nel taccuino di Perec ci sono cose che la fotocamera di Getzler non poteva catturare.

La fotocamera, per dire, *vede* che l'edicola è chiusa, ma non può *dirci* che "aprirà lunedì".*Vede* le donne che entrano in chiesa, ma non può *chiedersi* (tuttalpiù lo lascia chiedere a noi che la guardiamo) cosa ci vanno a fare, come fa lo scrittore ("È per visitarla? È l'ora della messa?").

Ma questo succede perché il dippiù nei taccuini di Perec non è cosa che si possa fotografare. È fatta di cose che solo la parola sa fare: ossia chiedersi non solo il cosa e il come ma anche il perché delle cose, chiedersi perché le cose sono proprio così.

Io penso che l'abbia fatto apposta, per farci capire che se usi le parole è impossibile che non ti esca anche l'escrescenza involontaria del non descrivibile, del puramente immaginabile.

Credo che in questo splendido episodioletterario-iconografico stiano nascoste molte risposte alla domanda che ci ha fatto Simona Guerra invitandoci a questo incontro, ossia: è possibile, anzi necessaria, addirittura doverosa la collaborazione fra fotografia e parola?

Bene, una risposta può essere che, per quasi due secoli (e con molte doverose eccezioni) quella collaborazione è stata esclusa da entrambe le parti. Dai fotografi convinti dell'autosufficienza espressiva delle immagini che "valgono mille parole", avari di didascalie, gelosi della penna.

Ma anche dagli scrittori. Nel 1898 un giornale letterario parigino, il *Mercure de France*, rivolse a qualche decina di scrittori la stessa semplice domanda: "Siete favorevoli o contrari a illustrare i romanzi con fotografie?". Per la cronaca il sondaggio fece registrare, su 24 risposte, tredici pareri sfavorevoli, dieci favorevoli e una risposta sibillina.

A sorpresa, il naturalista Emile Zola (e dire che lui stesso era un appassionato fotografo) si schierò fra gli scettici, pronosticando che l'apparizione della fotografia sulla pagina dei libri sarebbe scivolata rapidamente nella pornografia.

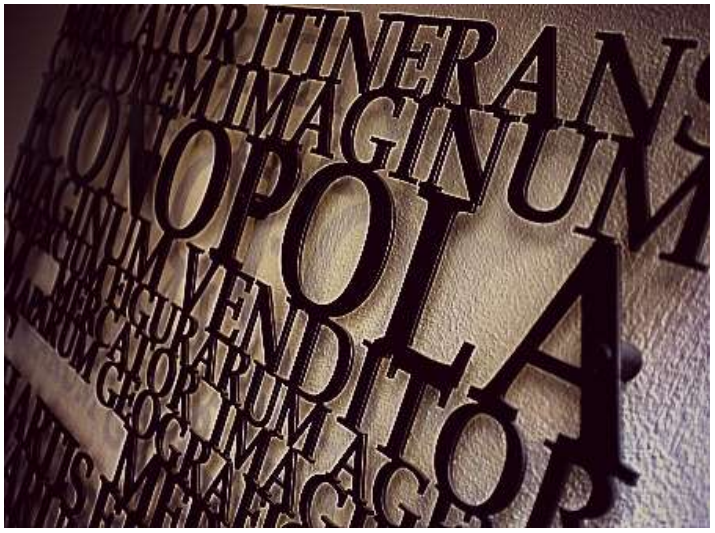
Ma la risposta più sorprendente e acuta è quella di Stéphane Mallarmé, grande poeta simbolista: anche lui contrario alle illustrazioni ammonì: se si cede alla fotografia nei romanzi, allora tanto vale passare direttamente al cinematografo.

Che è una risposta fulminante e profetica, se solo pensiamo che la prima proiezione dei fratelli Lumière aveva avuto luogo solo tre anni prima. Aveva perfettamente ragione. Non fu con la fotografia, alla fine, che il romanzo strinse un'alleanza di ferro che dura ancora oggi: ma con il suo pargoletto irrequieto e mobile, il cinema.

Non poteva che essere così: è il cinema a possedere il dono del racconto, perché il suo messaggio si dipana nel tempo. Solo il cinema ha l'articolazione linguistica del montaggio che gli consente di svolgere in sequenze la sua diegesi narrativa.

La fotografia restò distante, e lo è ancora, dalle parole. Ma è comprensibile che sia così. Fotografia e scrittura sono entrambi materiali della comunicazione umana, ma non condividono lo stesso piano semantico. Una sedia descritta, una sedia fotografata e una sedia in legno e viti sono, non c'era neppure bisogno che ce lo raccontasse Joseph Kosuth, tre oggetti diversi, che percepiamo con modalità diverse e entrano nella nostra sfera di conoscenza in modo diverso.

È un luogo comune falso che "una fotografia vale mille parole": questo può forse essere vero, ma qualcuno deve pur scriverle, pronunciarle o almeno pensarle, quelle mille parole. E si accorgerà allora che si tratta quasi unicamente di sostantivi e aggettivi.



Una fotografia può dire "verde", "alto", "sedia", può far vedere (lasciamo stare quanto fedelmente, la questione del realismo e dell'autenticità ci porterebbe lontano) come le cose sono, ma non riesce a spiegarci cosa le cose fanno. Le mancano i verbi, quasi completamente (tranne i copulativi e poco altro). Quelli, dobbiamo metterceli noi.

Un libro recente di Patrizia Magli fa capire benissimo l'*impasse* in cui si trovano gli scrittori quando devono descrivere il volto dei loro personaggi di romanzo: dire troppo, dire poco, dire troppo a lungo e tuttavia non esaurire quell'impressione che un ritratto fotografico ci darebbe in un attimo, ma poi non saprebbe spiegare.

Nel romanzo, il volto del personaggio è costruito analiticamente, composto successivamente, quasi montato pezzo per pezzo, usando solo i pezzi necessari significativi e connotati. Nella fotografia, il volto si dà simultaneamente, denotativamente, sinteticamente.

La descrizione del volto, nel romanzo, è la sfida della parola all'immagine, a volte la sua sconfitta. Quando vediamo al cinema i volti degli attori che interpretano personaggi già incontrati in un libro, ci sembrano spesso incongruenti e insoddisfacenti, sempre ci costringono a un aggiornamento della nostra immagine mentale, costruita arbitrariamente dalle descrizioni verbali del romanziere.

Questo accade perché, io credo, la fotografia entra nel nostro spazio intimo attraverso porte diverse da quelle del linguaggio. Nella disputa semiologica che ha scaldato gli animi degli studiosi per decenni, c'è chi ha sostenuto che la fotografia sia un sistema di segni codificato, e chi invece, come Roland Barthes, che sia un messaggio senza codice.

Alla fine, credo che il grande francese avesse ragione, e perfino Umberto Eco, sostenitore della tesi opposta, alla fine ha ceduto le armi. Del resto anche lui sosteneva che esistono comunicazioni fra esseri umani che non passano per la codificazione: sono segnali, e non segni, che ci arrivano *sub specie stimuli*.

Non vorrei dire enormità su cose che non conosco bene, ma dopo le recenti ricerche sui neuroni specchio, io sono sempre più convinto che la fotografia comunichi così, come uno stimolo non codificato che attiva recettori diversi da quelli preposti alla comunicazione linguistica. Il linguaggio dice alla nostra mente razionale quello che la fotografia ci fa corporalmente sentire.

I due campi sono contigui, ma il sottoinsieme è ristretto. Non credo ci sia competizione, ma neppure sovrapponibilità. Semmai complementarietà.

Quello che quasi nessuno riesce a capire dell'uso delle fotografie nei *social network* è proprio questo, che i *selfie*, per dirne una, arrivano là dove le parole (i *social* e in genere internet sono un prepotente ritorno alla comunicazione scritta, neppure solo verbale) sono avvertite come insufficienti. Ovvero nella relazione a distanza, dove si perde quella semiosi paraverbale che è chiamata prossemica, le fotografie cercano di rimpiazzare mimica e gesti (come le "faccine", del resto).

Ecco, se devo dire la mia, penso che fotografia e scrittura non siano mai state più vicine fra loro come oggi, nel gigantesco intrecciarsi di messaggi multisemiosici che corre sulle impalpabili autostrade del Web.

Ma questo accade in un territorio dove la scrittura non è letteratura e la fotografia non è arte visiva. In una zona che è semplicemente la scena delle relazioni umane, e forse è giusto e perfino bello che sia così.

Tag: ***Emile Zola***, ***Enrico Prada***, ***fotografia***, ***Georges Perec***, ***immagine***, ***Irene Alison***, ***letteratura***, ***Lumière***, ***Morro d'Alba***, ***Patrizia Magli***, ***Pierre Getzler***, ***Simona Guerra***, ***Stéphane Mallarmé***, ***testo***, ***Umberto Eco***
Scritto in ***fotografia e società***, ***Testo e immagine*** | ***6 Commenti »***

Il perturbante e la fotografia. In mostra a Londra

di Jacopo Nuvolari da http://www.artribune.com/

Parasol Unit Foundation for Contemporary Art, Londra – fino al 19 giugno 2016. Fotografia e inconscio: è questo il binomio da cui prende le mosse la mostra londinese, che accosta i lavori di sette artisti contemporanei. Usando il turbamento come terreno d'indagine.

Magical Surfaces – Joel Sternfeld – Parasol Unit, Londra 2016

IL TURBAMENTO IN FOTOGRAFIA

Topos largamente frequentato dalla letteratura psicoanalitica e non solo, il perturbante ha da sempre esercitato – ancor prima, verrebbe da dire, della sua stessa concettualizzazione – un irresistibile fascino sul mondo dell'arte e i suoi frequentatori, tanto da diventare, in anni recenti, un vero e proprio leitmotiv curatoriale per gallerie e musei di mezzo mondo.

Eppure, nonostante la sua rilevanza culturale, ci pare che non sia stato così frequente a tutt'oggi il tentativo di analizzare il tema in relazione al medium fotografico. A parziale smentita di ciò giunge *Magical Surfaces: The Uncanny in Contemporary Photography*, collettiva ospitata da Parasol Unit a Londra, che raccoglie opere realizzate negli ultimi quarant'anni da sette artisti contemporanei accomunati da un certo gusto per il turbamento.

La mostra, che trae il titolo dalla definizione proposta dal filosofo ceco Vilém Flusser dell'immagine fotografica quale – appunto – superficie magica, concettualmente ed esteticamente si colloca all'intersezione tra Romanticismo (o Idealismo tardo romantico – fu infatti Friedrich Schelling a utilizzare per primo nel 1835 il termine "*perturbante*", *das Unheimliche*) e psicoanalisi di marca freudiana, che teorizza il perturbante quale sentimento prossimo alla paura, originato dal confronto con ciò che risulta allo stesso tempo familiare ed estraneo.

Magical Surfaces – Sonja Braas – Parasol Unit, Londra 2016

FREUD E DINTORNI

Particolarmente conforme alla teorizzazione freudiana è l'opera di **Stephen Shore** e**Joel Sternfeld**, ritratto a colori di un'America sospesa tra realtà e fiction, normalità e spaesamento, dove il perturbante si manifesta attraverso artifici compositivi e accostamenti ambigui, o attraverso l'utilizzo sapiente della luce e del colore volti a conferire alla scena un carattere inusuale e quanto meno bizzarro. Nel lavoro di questi due veterani della fotografia emerge prepotente il carattere duplice del medium, capace, parafrasando Susan Sontag, di documentare e allo stesso tempo inevitabilmente di manipolare il proprio soggetto, facendo quindi di esso un'opera d'arte.

Di carattere profondamente diverso sono invece i lavori di **Elger Esser**, **Sonja Brass**,**Julie Monaco** e **Jörg Sasse**, innanzi ai quali solo apparentemente lo sforzo semiotico di sospensione dell'incredulità risulta per nulla gravoso. Se infatti la cifra fittizia delle opere appare immediatamente evidente, meno chiaro è il confine che in queste separa realtà e finzione: pur riconoscendo nelle fotografie la presenza di un artificio, a seconda dei casi digitale o analogico, permangono in esse elementi che potremmo dire a noi familiari. Il cortocircuito che scaturisce dalla dicotomia alla base della costruzione visuale di queste opere trasporta idealmente l'osservatore ad abitare uno spazio, per dirla con Schelling, inospitale e quindi certamente perturbante.

Magical Surfaces – Elger Esser – Parasol Unit, Londra 2016

ELVIS E L'AMBIGUITÀ

Un discorso a parte meritano le due installazioni di **David Claerbout**, che forniscono una summa del tema di questa mostra. In entrambe le opere si mischiano e confondono tecnologia analogica e digitale, passato e presente, intento documentaristico e slancio artistico. Con *Wreck (suite)*, 2013-16, attraverso un "artificio temporale" diveniamo spettatori di un evento drammatico, un incidente automobilistico presumibilmente, un accadimento che tuttavia rimane solo allo stato di ipotesi, non giungendo mai a palesarsi nella sua compiuta tragicità.

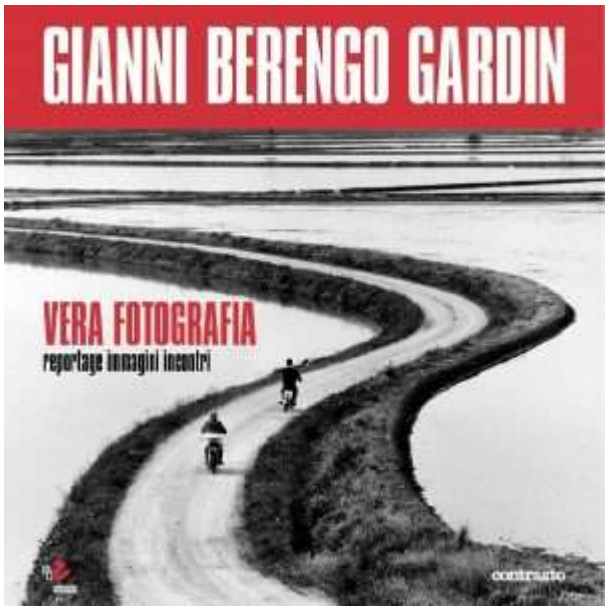
Con *KING (after Alfred Wertheimer's 1956 picture of a young man named Elvis Presley)*,*2015-2016*, animazione tridimensionale di una fotografia del re del rock datata 1956, ci ritroviamo testimoni di un momento intimo nella vita del giovane Presley, ripreso in pantaloncini da bagno in compagnia di amici e familiari; la ricostruzione digitale dell'immagine originale permette di vedere ogni parte del corpo seminudo della rockstar, suscitando in noi, ça va sans dire, una certa conturbazione.

Ribadendo l'eterna fascinazione che l'ambiguo esercita su di noi, *Magical Surfaces*dimostra, se ce ne fosse bisogno, l'efficacia della fotografia nel dare forma concreta alla voce dell'inconscio.

Londra // fino al 19 giugno 2016 - Magical Surfaces. The Uncanny in Contemporary Photography
a cura di Ziba Ardalan - PARASOL UNIT, 14 Wharf Road +44 (0)20 74907373
info@parasol-unit.org www.parasol-unit.org

Uomini come paesaggi, paesaggi come esseri umani. Gianni Berengo Gardin – vera fotografia

di Gianfranco Angelucci da *http://www.articolo21.org/*



"Non sono un artista, non sono un creativo, sono semplicemente un fotografo." Mette subito in chiaro Gianni Berengo Gardin che all'inaugurazione della sua personale al Palaexpo di Roma, arriva con la fedele Leika in spalla, come se fosse incaricato di un reportage. E infatti all'inizio dell'incontro, quando i giornalisti gli si assiepano intorno a semiciclo, rivolge l'obiettivo ai suoi colleghi accolto da un improvviso crepitio di flash. Si sta ricreando spontaneamente quel gioco di riflessi di un suo celebre scatto, "Venezia, 1960. In vaporetto", dove una figura di schiena sembra attraversata da una finestra nella quale è inquadrato un

secondo passeggero intento a leggere il giornale: come in un dipinto surrealista di Magritte.

E' sorridente Berengo Gardin e un po' incredulo soprattutto per i numerosi personaggi ben noti che hanno voluto accompagnare con un proprio commento una sua immagine a scelta: da Renzo Piano a Carlo Verdone, da Domenico De Masi a Marco Bellocchio, da Sebastião Salgado e Mimmo Paladino. "Capisco Gregotti, che essendo mio amico non poteva fare a meno, ma non mi sarei mai aspettato questa attenzione da parte di altri che non pensavo neppure mi conoscessero: sono lusingatissimo." Un'affermazione che pronunciata dall'autore di duecentocinquanta libri di fotografia – scritto per esteso fa ancora più impressione – oltre a trecento mostre personali fra Londra, Parigi, Montreal, New York, riscalda il cuore e apre i polmoni in un paese assediato dai Capitan Fracassa. Lui è proprio l'opposto di tutto ciò che ci affligge nella nostra epoca; possiede l'aspetto, la sobrietà, l'essenzialità di un monaco, asciutto, ancora elastico alla soglia di 86 anni, sincero senza essere mai saccente. Così simile nell'aspetto alle fotografie in bianco e nero da cui non intende distaccarsi. "Nasco col cinema in bianco e nero, con la fotografia in bianco e nero. Sono abituato a vedere e a costruirmi immagini in bianco e nero. Un fotografo, come uno scrittore, ha il suo stile e va avanti con quello." Il colore, dice, distrae l'attenzione: "Vedete quella ragazza col giubbino rosso? Se la fotografo a colori, tutti guarderanno il giubbino invece del suo viso". E le fotocamere digitali? "Realizzano fotografie con i numeri, mentre la pellicola è plastica". Aggiunge: "E poi non fatevi ingannare, le memorie digitali conservano immagini che spariscono al massimo in otto anni. Il mio lavoro è per l'archivio." Di che ampiezza? "Ho schedato un milione e mezzo di negativi: il vero valore dei miei libri si vedrà fra cinquanta o cento anni quando qualcuno dirà: «Guarda com'erano questi italiani. Questa gente che non esiste più, queste case, questo lavoro». Ne sono molto fiero e lo dico senza falsa modestia. E' una mia ambizione; non solo un desiderio, ma proprio il mio scopo: lasciare un documento della nostra epoca." E il Photoshop? "E' una manipolazione, un imbroglio, una truffa, sono immagini taroccate, buone per le fotomodelle, o per togliere gli anni alle attrici". Ecco così spiegato perché tutte le sue stampe portino sul retro un timbro: VERA FOTOGRAFIA. Che è ora anche il titolo della mostra declinata in 13 sezioni: *Venezia, Milano, Il mondo del lavoro, Manicomi, Zingari, La protesta, Il racconto dell'Italia, Ritratti, Figure in primo piano, La casa e il mondo, Dai paesaggi alle Grandi Navi*. Sono 360 scatti che si 'srotolano' – per usare un'espressione della curatrici Alessandra Mammì e Alessandra Mauro – lungo le pareti delle sei vaste aule principali del piano nobile del palazzo di via Nazionale: "Uno spazio imponente…" Osserva il festeggiato guardandosi intorno vagamente intimidito. La sua è una narrazione che abbraccia sessanta anni di vita preminentemente italiana, dalle prime stampe del 1954, quando Berengo inizia a collaborare per "Il Mondo" di Mario Pannunzio, fino alle fotografie dei transatlantici da crociera che solcano i canali di Venezia come minacciosi, mastodontici Leviatani da incubo. La mostra, che sollevò sdegno e clamore, fu ospitata nel 2015 nel Negozio Olivetti di Carlo Scarpa a Piazza San Marco, dove affluirono studenti da tutto il mondo. "Devo essere riconoscente al sindaco (Luigi Brugnaro) – spiega Berengo – che avendomi negato all'ultimo momento la sede del Palazzo Ducale, scatenò la curiosità della stampa internazionale donando all'iniziativa le prime pagine dei giornali e una visibilità planetaria."

Circostanza inconsueta, dal momento che lo sguardo del fotografo ligure è incline preferibilmente al sussurro piuttosto che al grido. La sua è una poesia intima,

silenziosa, riflessiva, spesso celata nel flusso indistinguibile della quotidianità. E' un occhio 'neorealista', improntato al gusto della stagione in cui si è formato, ma già sul nascere affrancato dalla pura descrizione in favore di emozioni intime, pittoriche, simboliche. Le fotografie più note al grande pubblico – non per questo necessariamente le più amate dall'autore – sono i due amanti che si baciano sotto le arcate delle Procuratie Vecchie, o la coppia dentro un'auto inglese scoperta che sosta isolata davanti al mare di Normandia, sotto un cielo burrascoso. Oppure sono le testimonianze di una umanità dolente e difficilmente 'visibile': gli internati degli ospedali psichiatrici prima della chiusura di Basaglia, gli accampamenti degli zingari, i bambini che giocano per strada; o al contrario le immagini liriche di Venezia, la donna in 'campo lunghissimo' che corre dentro lo svolazzo dei piccioni. Ci sono gli operai in ordine sparso all'entrata della fabbrica, che malinconicamente rievocano per contrasto, sottolinea De Masi, "Il Quarto Stato" di Pellizza da Volpedo, il dissolversi di quella marcia compatta come una muraglia.

Paragonabili ad attacchi sinfonici sono gli scorci delle fabbriche, dei cantieri, delle città; le strade serpeggianti in mezzo alle campagne del sud, i paesi nebbiosi della bassa, Cesare Zavattini in bicicletta nella piazza di Luzzara. Uomini come paesaggi, paesaggi come esseri umani.

"Usavo e uso la Leica con grandangolo perché riesce a raccontare di più, a catturare la persona e insieme il suo ambiente. Anche nelle foto industriali che ho fatto per Ansaldo, IBM o Olivetti non fotografavo mai il prodotto finito ma le linee di montaggio, le storie dei lavoratori, la vita quotidiana di quegli operai che mi hanno insegnato molto."

Al Palazzo delle Esposizioni è di scena l'Italia che sta sbiadendo nella nostra memoria, l'identità che la rassegna ci aiuta a non dimenticare. Il fotografo che voleva essere giornalista, rilancia al visitatore notizie di prima mano, inconfondibili, dal suo inesausto mondo di visioni:

"Mi rendo conto di aver avuto un certo successo professionalmente proprio perché fotografo ancora con lo spirito e la passione del dilettante. La passione mi fa lavorare notte e giorno, sabato e domenica, sempre. Non prendo quasi mai vacanze; le mie vacanze sono fotografare*".*

Quel che le storie non dicono: Walker Evans

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

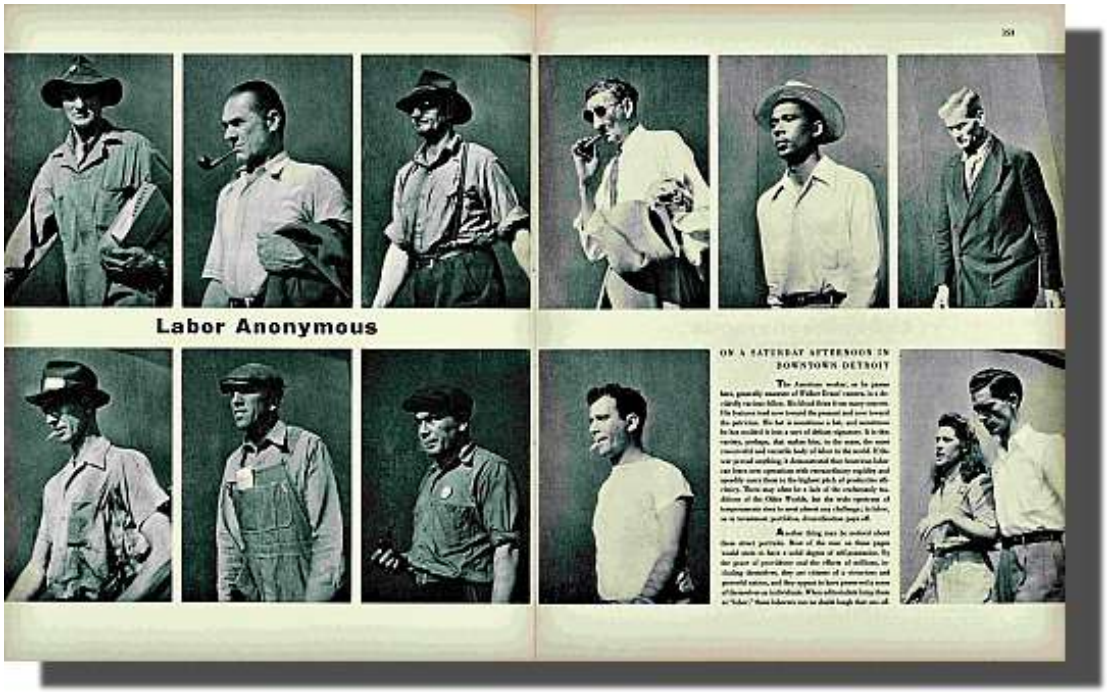
La storia della fotografia è un setaccio dalle maglie strette. Uno scrigno bizzoso, che spesso nasconde i suoi gioielli invece di mostrarli.

In verità, non si può proprio dire che Walker Evans sia un gioiello segreto.

Gli studiosi gli hanno riservato un posto centrale nella creazione del linguaggio moderno della fotografia, ma lo hanno fatto ponendo sull'altare solo uno dei molti volti di un protagonista straordinario della cultura visuale.

Quello che meglio combaciava con un'impostazione storiografica mutuata dalla storia dell'arte, una storia della fotografia fondata sul modello delle *Vite* del Vasari, cioè come una sequenza di grandi autori, individuali personalità

produttrici di specifiche, grandi opere che possono essere isolate come capolavori singolari e autosufficienti.



Così il Walker Evans che conosciamo è soprattutto, se non esclusivamente, quello di*American Photographs*, e di *Let Us Now Praise Famous Men*, fatto a due mani e due occhi con James Agee e del lavoro per la Fsa fra le due guerre. In subordine, e quasi come una curiosità sperimentale, si cita a volte il suo lavoro sui volti dei passeggeri nella metropolitana.

Ma c'è un altro Walker Evans, più vero e sorprendente e profondo, che dentro quella cornice autoriale-artistica non poteva entrare, perché ne avrebbe messo profondamente in crisi i fondamenti teorici.

Un intellettuale che mise la fotografia al servizio di un progetto culturale lungo quanto la sua stessa vita, che ebbe per obiettivo la scoperta, l'analisi, la raccolta e la conservazione di un aspetto fondamentale della cultura visuale americana. Quell'universo di oggetti, visioni e funzioni sociali che va sotto il nome di *vernacolare*.

***Vernacolare* è una parola falsamente modesta,** dal significato scivoloso, che comprende i concetti di popolare, comune, anonimo, banale, familiare, privato, quotidiano, ma è qualcosa di più della loro somma. È vernacolare, ha scritto Clément Chéroux, ogni immagine o oggetto che nasce per servire a funzioni utilitarie, senza alcuna volontà d'arte o di stile, ma che viene successivamente ri-visto come tipico di un'epoca storica, di una condizione sociale, di un atteggiamento verso il mondo.

La parola vernacolare si ritrova spesso nei dintorni di Walker Evans, usata quasi sempre per descrivere i soggetti delle sue fotografie, le architetture spontanee, le insegne, gli abiti da lavoro, perfino anche i volti dei *tenant farmers* e degli *sharecroppers*. Ma era solo un fotografo di oggetti vernacolari, Evans?

Di recente, qualcosa è cambiato nell'apprezzamento dell'opera di Evans. Si è fatta strada l'idea che le fotografie stesse, per lui, non fossero solo strumenti per indagare e mostrare il vernacolare, ma oggetti vernacolari in parte propria.

Walker Evans del resto non si limitava a produrre fotografie, ma collezionava avidamente memorabilia, stampe effimere, cartoline illustrate, targhe, insegne e oggetti diversi della cultura popolare, rurale e urbana. Reperti materiali di quel paesaggio quotidiano che Georges Perec chiamava *infraordinario*, e prima ancora Cesare Zavattini chiamò *qualsiasità*.

Questa sua abitudine, di solito ignorata o trattata come un bizzarro dettaglio biografico, è assolutamente consistente con il suo lavoro fotografico, e fonda le basi del suo lavoro editoriale come photoeditor, grafico, impaginatore. Lavoro durato quasi vent'anni e anch'esso sottovalutato per quella sorta di pregiudizio, di nuovo di stampo critico-artistico, che considera le riviste come effimeri e secondari sbocchi dell'Opera Originale con le maiuscole.

La doppia mostra ora approdata a Palazzo Magnani di Reggio Emilia, all'interno del festival Fotografia Europea, fa parte di questa finalmente nuova interpretazione di Walker Evans, e ci aiuta, credo, voglio sperare, anche a riconsiderare la storia della fotografia come un'avventura che eccede largamente lo spazio per lei molto stretto dell'arte, e che si occupa invece del mondo, della società e delle relazioni umane che le danno forma.

Luigi Ghirri, riprendendo una definizione di Gianni Celati, diceva che le fotografie di Walker Evans "fanno le carezze al mondo". Una interpretazione singolare, emotiva, di un autore il cui sguardo è stato considerato analitico, distaccato, se non freddo.

Incontrando proprio a Reggio Emilia Gerry Thompson, fotografo e scrittore, ultimo assistente di Evans, gli ho chiesto di questa strana contrapposizione fra la lettura americana di Walker Evans e quella europea. Le ha giudicate entrambe legittime, entrambe necessarie per comprendere la sua personalità.

Ma ci sono molte altre apparenti contrapposizioni che il lavoro, soprattutto il lavoro editoriale, di Walker Evans, mette in cortocircuito. il vernacolare e il concettuale, il documentario e lo sperimentale, l'autoriale e l'anonimo.

Lo stesso rapporto di Evans con la nozione di "verità", parola che ricorre spesso nei suoi scritti, è complessa. Convinto che la fotocamera "mente sempre", eppure ammiratore di grandi tesdtimoni visuali come Sander e di Atget. Creatore di un linguaggio che fa della nettezza e dell'accuratezza la sua ragione di esistere, ma che definisce con l'ennesimo ossimoro "stile documentario", e poi mentore del fotografo che ne demolì le fondamenta: Robert Frank.

E ancora: cantore lirico degli spossessati, difensore della cultura popolare dalla minaccia della serialità industriale, ma risolutamente contrario (a differenza dell'altro padre della straight photography Paul Strand) a ogni interpretazione politica del suo lavoro, eppure pronto a difendere la Photo League di New York dalla repressione maccartista...

E ancora: scrittore mancato, ammiratore di Joyce, creatore di foto-testi, avaro di didascalie ma generoso nell'includere parole scritte dentro le sue immagini, sotto forma di insegne, cartelli, scritte murali, e diventano una sorta di didascalia interna....

Walker Evans può sembrare a molti un autore contraddittorio, divagante, soprattutto scomodo, che impugna gli stili e le pratiche della fotografia per srtravolgerne i fondamenti. Per questo probabilmente gli storici della fotografia ne hanno preso solo qualche porzione, le più commestibili, le più normalizzabili nel *format* autoriale.

Senza riuscire a capire che tutto avrebbe trovato un posto e una spiegazione se solo si fosse riusciti, come ora sembra si riesca, a rileggere Walker Evans nella sua reale statura intellettuale di geniale, profetico operatore e critico della cultura visuale di massa del Novecento.

[Una versione di questo testo è stata scritta come introduzione all'incontro con Jean-Paul Deridder (uno dei curatori della mostra Labor Anonymous*) e Jerry Thompson (ultimo collaboratore di Walker Evans), tenuto a Reggio Emilia l'8 maggio 2016 all'interno di Fotografia Europea]*

Tag: ***Cesare Zavattini***, ***Clément Chéroux***, ***Fotografia europea***, ***Georges Perec***, ***Gianni Celati***, ***James Joyce***,***Luigi Ghirri***, ***Palazzo Magnani***, ***Photo League***, ***Reggio Emilia***, ***Robert Frank***, ***Walker Evans***
Scritto in ***Da vedere***, ***editing***, ***Venerati maestri***, ***vernacolare*** | ***2 Commenti »***

Tre grandi fotografi italiani insieme

di Giulio Mandara *da http://www.fotozona.it/*

La Galleria Bel Vedere di Milano dedica una collettiva a Mario Dondero, Cesare Colombo e Carla Cerati, tutti e tre autori di fotografia "impegnata" e scomparsi a pochi mesi di distanza

UNA MOSTRA PER TRE PROTAGONISTI - La **Galleria Bel Vedere** di **Milano** ha pensato di proporre insieme, in un'unica esposizione (a ingresso gratuito) le opere di tre importanti fotografi italiani scomparsi recentemente a breve distanza l'uno dall'altro: **Mario Dondero** (1928-2015), **Cesare Colombo** (1935-2016) e **Carla Cerati** (1926-2016). La mostra si inaugura il 19 maggio (ore 18-21) e proseguirà fino all'11 giugno.

Mario Dondero, Pier Paolo Pasolini, 1962

PUNTI IN COMUNE - Ad accomunare i tre autori proposti, secondo gli organizzatori della mostra "**Ciao... Mario, Cesare, Carla**", non c'è solo la vicinanza cronologica della morte e la nazionalità, ma "una concezione etica e impegnata della fotografia". Tutti e tre hanno usato il linguaggio dei fotoreporter, hanno spaziato tra ritratti, mostre, libri d'immagini.

Cesare Colombo, Italo Lupi, 1987

ESPERIENZE DIVERSE - Certo sono state in parte diverse le esperienze pratiche e professionali. A viaggiare è stato soprattutto **Mario Dondero**, mentre **Carla Cerati** ha alternato all'attività di fotografa anche quella di scrittrice, e **Cesare Colombo** si è dedicato alla promozione culturale della fotografia, con la ricerca sulle immagini fisse e la creazione di rassegne storiche.

Carla Cerati, Antonio Gaudes, 1971

CENNI BIOGRAFICI -

Mario Dondero prima di diventare giornalista con le immagini lo fu con la penna, collaborando dagli anni Cinquanta con i maggiori quotidiani e settimanali italiani. Ha vissuto a Parigi e a Londra, poi a Roma. In Afghanistan ha documentato il lavoro di Emergency.

Cesare Colombo, milanese, ha affiancato per cinquant'anni all'attività di fotografo, con la quale ha indagato in particolare su architettura e industria in Italia, quella citata di storico e ricercatore sulla fotografia. Tra le sue opere: il fotolibro Milano veduta interna (1990), le mostre storiche Scritto con la luce (1987), La fabbrica di immagini (1988), Un paese unico. Italia fotografie 1900-2000 e l'antologia Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968.

Carla Cerati fotografa a partire dagli anni Cinquanta e dagli anni Sessanta si dedica in particolare alla fotografia di teatro. Attenta osservatrice dei fenomeni sociali, ha pubblicato sui principali periodici italiani: L'illustrazione italiana, Vie Nuove, L'Espresso e altri. Incontra Franco Basaglia nel 1968, e comincia a documentare la situazione dei manicomi italiani, confluita nel libro – documentario "Morire di classe" realizzato con Gianni Berengo Gardin. Il suo

primo romanzo, "Un amore fraterno", del 1973, è stato finalista al Premio Strega.

Informazioni:
Ciao... Mario, Cesare, Carla, Fotografie di Mario Dondero, Cesare Colombo, Carla Cerati
Galleria Bel Vedere Fotografia - via Santa Maria Valle, 5 Milano
dal 20 maggio all'11 giugno 2016 - da martedì a sabato, ore 15 - 19, ingresso libero
tel 02.6590879 – **www.belvederefoto.it**

A San Francisco apre il nuovo Moma

di Barbara Gallucci da *http://www.touringclub.it/*

Apre **sabato 14 aprile il nuovo SfMoma, il San Francisco Museum of Art** completamente trasformato, ingrandito e rinnovato. Ci sono voluti tre anni, ma finalmente la città californiana torna ad aprire le porte del suo museo più importante. **L'edificio originale, progettato da Mario Botta, si espande con una struttura adiacente alta dieci piani disegnata dal collettivo di architetti e designer Snøhetta** che, da Oslo, sono pronti a conquistare il loro posto nel mondo delle archistar. Loro anche un progetto in via di realizzazione in Italia; realizzeranno a Bolzano la nuova funivia del Virgolo, una struttura avveniristica ed elegante che dovrebbe essere inaugurata nel 2018.

CONTENITORE E CONTENUTO
In occasione dell'inaugurazione di nuovi musei spesso si tende a dare più importanza alla bellezza del contenitore rispetto alla qualità delle collezioni o mostre che deve ospitare. È successo lo scorso anno con l'apertura del nuovo **Whitney Museum a New York, opera affascinante di Renzo Piano**, che però quasi ha offuscato l'importanza delle esposizioni che ospita il museo. Per scongiurare questo rischio al SfMoma hanno fatto le cose in grande organizzando**19 mostre speciali per l'inaugurazione**.

D'altronde lo spazio non manca e la collezione è talmente imponente da non correre il rischio di deludere. Si tratta di circa **33mila opere** di architettura e

design, videoarte, pittura, fotografia, scultura... Per ora ne **sono esposte 260 che includono capolavori di Roy Lichtenstein e Andy Warhol, ma anche Sigmar Polke e Gerhard Richter, Alexander Calder, Tony Cragg e Richard Long**, per citarne alcuni.

DENTRO E FUORI

Le collezioni del SfMoma sono frutto di donazioni private che arrivano attraverso cessioni di opere o denaro. Il risultato è quel 33mila lavori di cui sopra. All'interno del nuovo museo fondamentale il ruolo della fotografia. Contenstualmente all'inaugurazione si apre anche il**Pritzker Center for Photography** che propone **la più grande mostra e il più grande spazio di studio della fotografia di tutti gli Stati Uniti**.

Vale quindi la pena spendere i **25 dollari che costa l'ingresso al museo** (come il Moma di New York peraltro) per godere dell'immensità della bellezza creativa in tutte le sue forme. E se proprio si vuole risparmiare o si ha poco tempo, l'ingresso alle mostre allestite al piano terra è gratuito. Ma un volta agganciati all'amo è difficile resistere...

Info: sfmoma.org

Fotografia panoramica dell'arte di Francesco Jodice

di Ludovica Sanfelice da *http://www.arte.it/*

Aral, What We Want, Francesco Jodice

Torino - S'intitola "**Panorama**" e abbraccia con obiettivo grandangolare vent'anni di carriera di **Francesco Jodice**, l'artista napoletano che avvalendosi di un linguaggio fatto di fotografia, installazioni e video si è fatto testimone delle trasformazioni geopolitiche contemporanee e dei loro riflessi sul piano sociale e urbanistico.

Mai prima d'ora tanto materiale relativo alla sua opera era stato raccolto e ordinato in un'esposizione così ampia come quella che sarà allestita presso **CAMERA a Torino dall'11 maggio** al **14 agosto** grazie alla curatela di Francesco Zanot.

Un percorso che superando la produzione intende condurre il pubblico alla scoperta dei processi che caratterizzano le indagini di Jodice, vale a dire tutte le pratiche di cui le opere in mostra sono solo il risultato finale. Punte di un iceberg che nei volumi sommersi racchiude argomenti, motivazioni e tensioni tra teoria e pratica, o più concretamente, mappe, ritagli, provini, documenti, interviste, immagini di backstage, testi e filmati che verranno disposti lungo un tavolo

modulare di più di quaranta metri, a rivoltare il bagaglio di pensieri e azioni di sei progetti particolarmente significativi nella carriera di Jodice, dagli esordi ad oggi.

Un'estrazione mineraria che, dall'atlante composto con *What We Want* al buio della nostra epoca catturato in *The Room*, saprà restituire la sua capacità di leggere e comprendere le mutazioni in corso e di trattare l'arte come strumento di impegno e azione sociale.

Il realismo buddista di Domon il demone

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

Chi si aggira fra i graniti e gli specchi d'acqua del Ken Domon Museum of Photography a Sakata, nel nord del Giappone, pensa di trovarsi in un tempio.

Domon Ken, Tokyo, ombrelli, 1937. © Ken Domon Museum of Photography, g.c.

In verità, di Ken Domon i discepoli parlano come di una divinità, lo chiamano*Hōdōshashin no oni*, «il demone della fotografia di reportage».

Eppure, lo spirito che aleggia sui silenziosi cortili di architettura modernista-zen è stato forse il più razionalista dei fotografi giapponesi.

Un uomo controcorrente. Un realista nell'impero dei segni, un liberale nel paese degli imperatori assoluti, un ammiratore del reportage americano nel paese delle stampe *ukiyo-e*, la pittura della "realtà fluttuante".

Ma Domon è stato anche il narratore della tradizione giapponese, e ha passato la vita a fotografare con devozione i templi buddisti dell'arcipelago del sol levante.

Chi visiterà la grande, prima retrospettiva occidentale di Domon al museo dell'Ara Pacis di Roma (che in effetti ha qualcosa in comune con la candida maestosità del suo museo) si troverà di fronte un enigma, che sarà tentato di archiviare alla voce "misteri giapponesi".

Un enigma fatto di fotografie che ci parlano un linguaggio familiare, quello della tradizione documentarista e fotogiornalistica classica euro-americana di

metà Novecento, che non combacia con l'idea che abbiamo del Giappone, anche di quello moderno.

Ma è proprio quell'idea di Giappone che, per noi, non combacia mai con se stessa. L'unico paese d'Oriente che riuscì a resistere al colonialismo occidentale, almeno fino al 1853, quando le cannoniere nere dell'ammiraglio Perry forzarono il porto di Edo, oggi Tokyo, e lo aprirono ai prodotti occidentali (compresa la fotografia da poco inventata); ma che poi si impadronì della tecnologia del suo nemico e gliela ritorse contro, rimanendo tuttavia nel profondo il Giappone degli Shogun.

Domon Ken, Rumiechan con dito in bocca, 1959. © Ken Domon Museum of Photography, g.c.

L'impero sconfitto dalle bombe atomiche che ha abbracciato esteriormente i consumi e le mode del vincitore, ma senza cambiare di una virgola il proprio mondo interiore. Sì, Domon fa parte di quell'ermetica doppiezza riassunta dallo slogan "agire occidentale, pensare giapponese", quell'apparente trasparenza nella reale impenetrabilità che affascinò e sconcertò, fra i tanti visitatori occidentali del Giappone, per primo un decifratore di segni come Roland Barthes.

Per complicare ancora il gioco di specchi, è bene sapere che Domon è stato un eccentrico, un irregolare, anche nella sua stessa cultura, nazionale e fotografica. Nato nel 1909, vocazione per la pittura e la musica, impiego da *travet* in uno studio legale prima di lanciarsi nel reportage, è un liberale fin da ragazzo, e nel corso dei rivolgimenti politici fra le due guerre pagherà le sue idee con il carcere e la tortura, per poi lavorare in un ente di propaganda governativa, ed essere cacciato anche da lì, in piena guerra.

La fotografia, arte ai suoi tempi pesantemente nipponizzata, lo aveva attirato nella sua versione occidentale, il fotogiornalismo classico, l'istantanea, la

"fotografia diretta": gli piacevano Cartier-Bresson, Doisneau, Brassaï, intravisti in riviste di importazione.

Mentre attorno a lui ancora fiorivano le brume colorate dei pittorialisti scelse il linguaggio del realismo sociale e lo praticò e lo proclamò per tutta la vita, il suo capolavoro è il doppio reportage (due libri a vent'anni di distanza, considerati dallo scrittore Kenzaburo Oe la prima grande opera moderna del Giappone) sugli *hibakusha*, i sopravvissuti alla «signora bomba atomica» di Hiroshima, ritratti in bianco e nero con pietà laica e drammatica empatia, spesso asciugandosi gli occhi prima di avvicinarli al mirino.

Domon Ken, Yokosuka, esercizi alla Sbarra,1936. © Ken Domon Museum of Photography, g.c.

Non c'era molto spazio per il realismo, nel Giappone del dopo-bomba. La realtà, il trauma della catastrofe nazionale e della strage tecnologica, faceva orrore e vergogna. Se alcuni fotografi (Yasuhiro Ishimoto, Hiroshi Hamaya) scelsero la strada del fotogiornalismo internazionale, la generazione del dopoguerra (Shoji Ueda, Eikoh Hosoe, Shomei Tomatsu, Kikuji Kawada) praticò l'arte giapponese dell'apparente adeguamento, nascondendo sotto un linguaggio formale "diretto" un ritorno al soggettivismo, alla trasfigurazione della realtà nel mistero dell'interiorità, preparando il terreno alla seconda generazione, quella dell'esplosione dell'incertezza, del caos e della rarefazione (da Daido Moriyama a Hiroshi Sugimoto).

Ma Domon continuava a predicare che «non c'è verità oltre la realtà, la verità è astratta, ma la realtà è la cosa a portata di mano, concreta e obbiettiva». E a fotografare di conseguenza, muovendosi «silenziosamente come un gatto» fra la gente, giocando con i bambini (le tasche sempre piene di caramelle) fino a quando si scordavano di lui «e potevo iniziare a fotografarli».

Oggetto insistente della sua ricerca «la gioia, la tristezza, l'orgoglio dei giapponesi, in poche parole: il destino di un popolo». E seppe farlo, scrisse di lui il potente arbitro del gusto John Szarkowski, curatore della fotografia al MoMa, «nella più completa assenza di ogni retorica pittorica».

Eppure, Domon il demone ha pregato con l'obiettivo prima di trasecolare nell'eternità della contemplazione, nel 1990. Quindici anni di pellegrinaggi fra i trentanove grandi templi buddisti del Giappone, anche dopo che un infarto gli

tolse l'uso del braccio destro. Cinque volumi di immagini, un monumento, un'ode alle radici più profonde della cultura e dell'anima del suo paese.

Perché il Giappone resta Giappone nel cuore dei suoi figlioli prodighi, e alla fine, con l'impassibilità del sorriso del Buddha, se li riprende tutti.

[Una versione di questo articolo è apparsa su Il Venerdì di Repubblica *il 20 maggio 2016]*

Tag: ***Ara Pacis***, ***Brassaï***, ***Daido Moriyama***, ***Edo***, ***Eikoh Hosoe***, ***Giappone***, ***Henri Cartier-Bresson***, ***Hiroshi Hamaya***, ***Hiroshi Sugimoto***, ***Ken Domon***, ***Kenzaburo Oe***, ***Kikuji Kawada***, ***Matthew Perry***, ***Robert Doisneau***, ***Roland Barthes***, ***Sakata***, ***Shoji Ueda***, ***Shomei Tomatsu***, ***Tokyo***, ***Yasuhiro Ishimoto***
Scritto in ***fotogiornalismo***, ***fotografia e società***, ***Venerati maestri*** | ***Nessun Commento »***

Al nuovo Macof di Brescia le opere di 42 maestri della fotografia

di Alessandra Troncana da *http://brescia.corriere.it/*

A Palazzo Colleoni, via Cavour, si lavora all'allestimento del centro della fotografia, sabato 28 maggio alle 18 l'inaugurazione. Berengo: «In Italia non c'è un museo del genere»

© Gianni Berengo Gardin

Alla casa di Rapallo l'aveva accompagnata un contadino senza scarpe. Non c'era il citofono: hanno bussato quattro o cinque volte e niente, stavano per andarsene, alla fine è uscito Ezra Pound. Vestaglia, pantofole e pigiama, non ha detto nulla: le ha dato quattro minuti per scattare. Capelli ricci, il naso storto, le dissero che somigliava a Cartier-Bresson: e così Lisetta Carmi ha deciso che sarebbe diventata fotografa.

«Abbiamo portato a Brescia i grandi della fotografia»
La foto che ha fatto a Pound è nella stanza dei ritratti, vicino a quella di Christo che Sandro Becchetti ha scattato davanti a un telo bianco, a Castel Sant'Angelo. Renato Corsini, il direttore artistico del nuovo centro della fotografia di Brescia (Via Cavour, negli spazi dell'ex palazzo di giustizia e di Brend), pensava di chiamare una trentina di fotografi: sei, otto scatti a testa da portare a Palazzo Colleoni per Macof, il Centro di fotografia italiana (la vernice sabato alle 18). «Alla fine, ne ho chiamati 42: ci hanno dato circa 140 foto originali stampate ai sali d'argento in camera oscura che resteranno qui. Goldin ha portato a Brescia i grandi della pittura: noi quelli della fotografia. In Italia, non esiste una cosa così». Gli scatti sono appesi negli appartamenti nobiliari, al primo piano, per la permanente «Protagonisti e percorsi della fotografia italiana del secondo Novecento". I neorealismi: i chierichetti annoiati e le insegne dei parrucchieri per signora di Nino Migliori, Napoli negli anni Sessanta dentro la lente di Federico Garolla, gli orli delle Miss Italia della prima edizione a Sanremo spiati da Federico Patellani e Beckett, Mauriac, Simon e i soci del Noveau Roman messi in posa dal partigiano Mario Dondero. La Dolce vita e Cinecittà: le auto che inseguono le spider di Ava Gadner, Nanà che balla nuda al tavolo di via Veneto, Sandra Mondaini vestita da soubrette e le bellissime che diventano ancora più bellissime negli scatti di Tazio Secchiaroli e Giuseppe Palmas.

I più grandi fotografi nell'ex Brend. E c'è pure una piccola biblioteca
Lo sguardo sul paese che cambia: i contadini di Pepi Merisio, i manicomi di Luciano D'Alessandro, gli immigrati con la valigia di cartone di Uliano Lucas, le ragazze che entrano nei vagoni dai finestrini e le auto parcheggiate davanti al mare di Gianni Berengo Gardin. I maestri del reportage: i carri siriani e i turisti che si fanno le foto davanti ai cadaveri, i soldati seduti sui divani di broccato in Palestina di Francesco Cito, Firenze alluvionata e Lorenzo Lotti che scatta, le foto di Romano Cagnoni. Poi i ritratti: Sandro Becchetti, Elisabetta Catalano, Paola Agosti e Lisetta Carmi. A casa di Lucio Fontana, Ugo Mulas è arrivato senza cavalletto e senza luci: le foto dei tagli sono nella sezione Ricerca, con quelle di Mario Cresci, Luigi Ghirri e Paolo Gioli. Il paesaggio: le spiagge di Massimo Vitali, il colore di Franco Fontana, Mimmo Jodice, Gianni Pezzani e le periferie di Gabriele Basilico. Infine still life moda e pubblicità, con Monica Bellucci nuda e Audrey Hepburn fotografate da Gian Paolo Barbieri, le modelle mascherate di Occhio Magico, gli scatti di Ballo Associati, Alfa Castaldi, Gian Paolo Barbieri e Gianni Turillazzi. C'è anche una piccola biblioteca. «Faremo incontri con gli autori e allestiremo esposizioni temporanee: a ottobre dovrebbe esserci la vernice di un lavoro sulla moda italiana dagli anni Cinquanta a oggi. Mi piacerebbe anche uscire da questo spazio e fare mostre altrove: gallerie, portici e piazze». Gianni Berengo Gardin, il presidente del comitato scientifico, ne proporrà una su Arturo Zavattini. Porterà in anteprima a Brescia anche i suoi lavori inediti? «Non lo so, ma potrei dare la precedenza ad altre gallerie» dice. Renato Corsini vi ha chiamato qui, ma avreste potuto farlo in una città più grande: «Perché? Brescia non è una città di provincia: è importante per le acciaierie, ma aveva bisogno di uno spazio come questo che in Italia non c'è».

Tokyo secondo Daido Moriyama. A Parigi

di Claudia Brivio da *http://www.artribune.com/*

Fondation Cartier pour l'art contemporain, Parigi – fino al 5 giugno 2016. Tokyo passa per la capitale francese. Dopo dodici anni, il centro parigino consacra una nuova esposizione a Daido Moriyama, figura centrale della fotografia nipponica.

Daido Tokyo di Daido Moriyama – Fondation Cartier, Parigi

TOKYO BEAT

Ecco il respiro di una mostra, l'estrema imprecisione all'esca di immagini inedite, scatti oscuri e taciturni, notturni di una Tokyo da beat generation. Visi tondi e personaggi di strada in uno streaming di colori, e ombre di chiaroscuri, sotto riflettori e lampioni o luci al neon. Costrutti e artifici di una metropoli sconcertante, preamboli della tradizione giapponese, in un impasto di violenza e poesia. **Daido Moriyama** (Osaka, 1938; vive a Tokyo) è solito immergersi nella cortina di vicende e odori, dal vociare insolito di viandanti e passeggeri, allo spazio annullato del traffico in sordina. La vita urbana non si ferma, per le strade della capitale giapponese, spasmodicamente i frammenti e i forti contrasti, nonché visuali sfuocate o dettagli messi a fuoco, fanno da sfondo e completano una ricerca fotografica satura di colori lividi in frammentarie esperienze di vita urbana.

Daido Tokyo di Daido Moriyama – Fondation Cartier, Parigi

SOGGETTI E FRAMMENTI

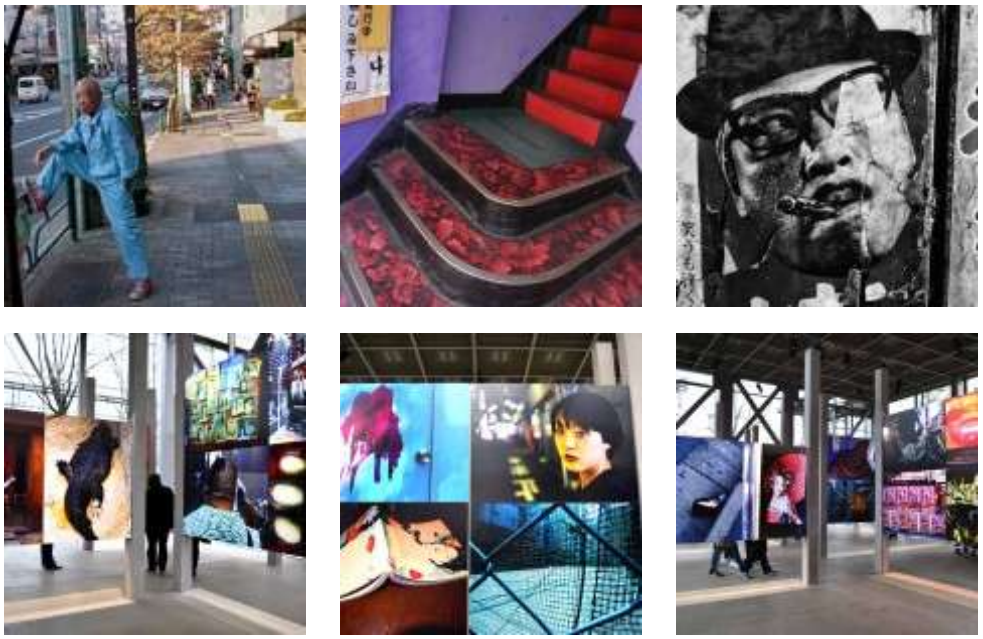
Il minimalismo delle composizioni fa da contraltare all'astrazione leggera dei soggetti, mai ripresi per intero, essi stessi esaltati a icona di un tipo di sensibilità deposta e amara. Lo sguardo sulla realtà ha un accento entropico e visionario, già protagonista della mostra italiana dedicata all'artista nipponico.

La piccola telecamera del fotografo riprende, mai sazia, sequenze di un'opera titanica, di un racconto inconcluso. La strada offre, come a teatro, molteplici

interpretazioni.
Influenze nella sua opera possono ritrovarsi in **Seiryū Inoue**, **Shōmei Tōmatsu**, nonché in **William Klein**, a cui fu associato in una mostra inedita alla Tate Modern Gallery di qualche anno fa.

Daido Moriyama – Daido Tokyo installation views at Fondation Cartier, Parigi 2016 – photo Claudia Brivio

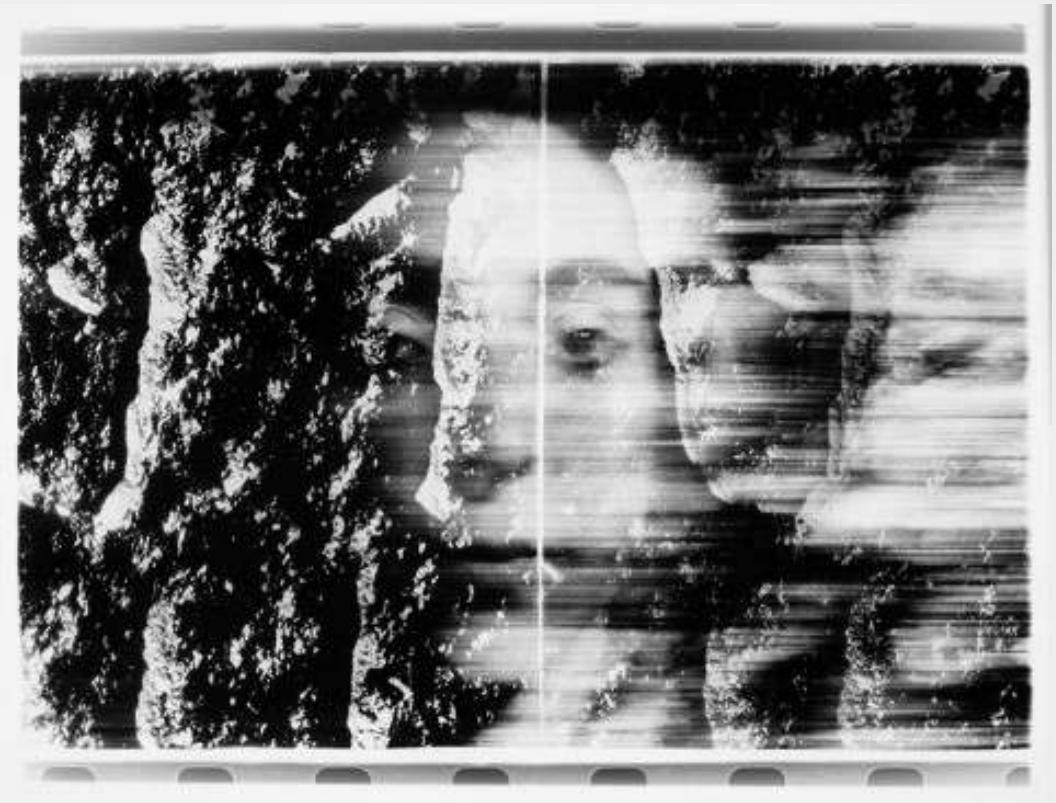
COLORE E PERCEZIONE
Ma il vero background di sensazioni e immagini sono i personaggi sgranati e refrattari alle regole, quelli alla **Jack Kerouac** ne *I sotterranei*, o in *Pasto Nudo* di **William S. Burroughs**. Nei viaggi solitari, estenuanti, alla ricerca della messa in discussione della routine, le vie si animano nel cuore di Tokyo, o tra i rivoli di gente nei quartieri di Shinjuku e di Roppongi. L'automatismo delle percezioni è vivo di frenesia e sospensioni agghiaccianti.
"Il colore descrive ciò che incontro senza filtri […] il colore è gentile, riguardoso, come io mi pongo nei confronti del mondo", afferma l'artista.
È pop il colore essenziale, scelto per raccontare l'aspetto effimero di una Tokyo che va in scena alla Fondation Cartier di Parigi, attraverso un'ampia selezione di scatti in technicolor, appartenenti alla produzione fotografica di Moriyama delle ultime due decadi.



Scoprire Paolo Gioli. A Milano

di Santa Nastro da http*://www.artribune.com/*

Peep-Hole, Milano – fino al 28 maggio 2016. La galleria milanese inaugura la primavera con una mostra che racconta la personalità complessa, coerente e variegata di Paolo Gioli. In una rassegna "da museo", che ripercorre retrospettivamente il lavoro dell'artista.

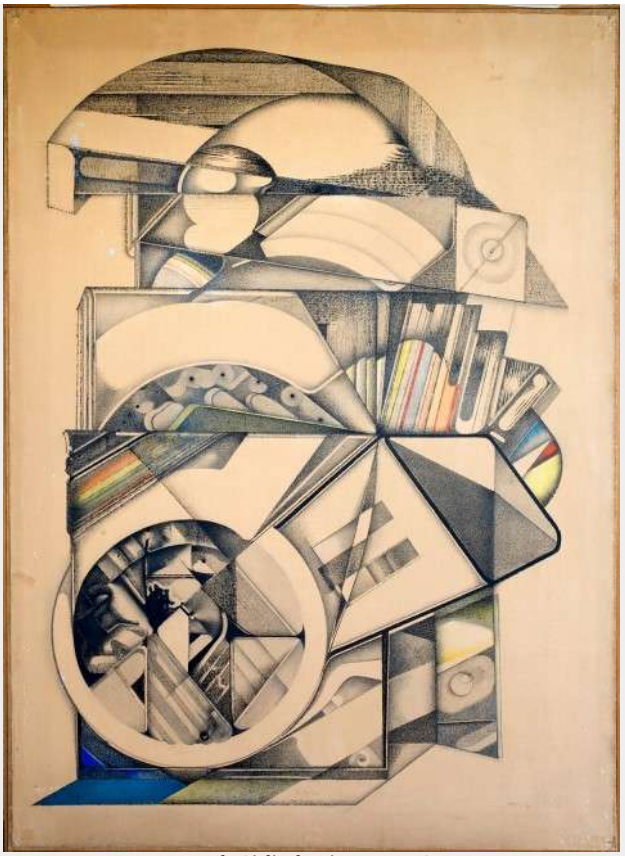


Paolo Gioli, Volti attraverso, 1987-2002

UN OMAGGIO ALL'INNOVAZIONE

Una mostra museale, tanto che per l'occasione ha richiesto allo spazio di "allargarsi" andando a occupare anche un mezzanino, di solito in altre faccende affaccendato, quella che Peep-Hole dedica a **Paolo Gioli** (Sarzano di Rovigo, 1942). Una figura meno nota del panorama internazionale – Gioli comincia a costruire il suo percorso artistico a partire dagli Anni Sessanta –, che tuttavia qui emerge nell'intera complessità del suo discorso solo apparentemente solitario, invece in dialogo continuo con la storia dell'arte e i suoi "spiriti guida".

Tra questi, nella serie degli *Omaggi*, il confronto, ma anche il desiderio di stabilire una linea di successione, si instaura con Joseph Nicéphore Niépce, tra i padri della fotografia, Alphonse Poitevin, sperimentatore del colore, Julia Margaret Cameron, fotografa inglese dell'epoca vittoriana. Ma ci sono anche Courbet, van Gogh, Dürer, Signorelli, Piero della Francesca, Mantegna, Talbot, Muybridge, Londe, Duchamp, tra i suoi "padri" protagonisti di fotografie, collage, film. Non è un caso che siano questi i nomi del suo personale pantheon, essendo personaggi innovatori, iniziatori di nuove epoche, alchimisti di un passaggio tra mondi diversi, in cui l'artista si riconosce per vocazione.

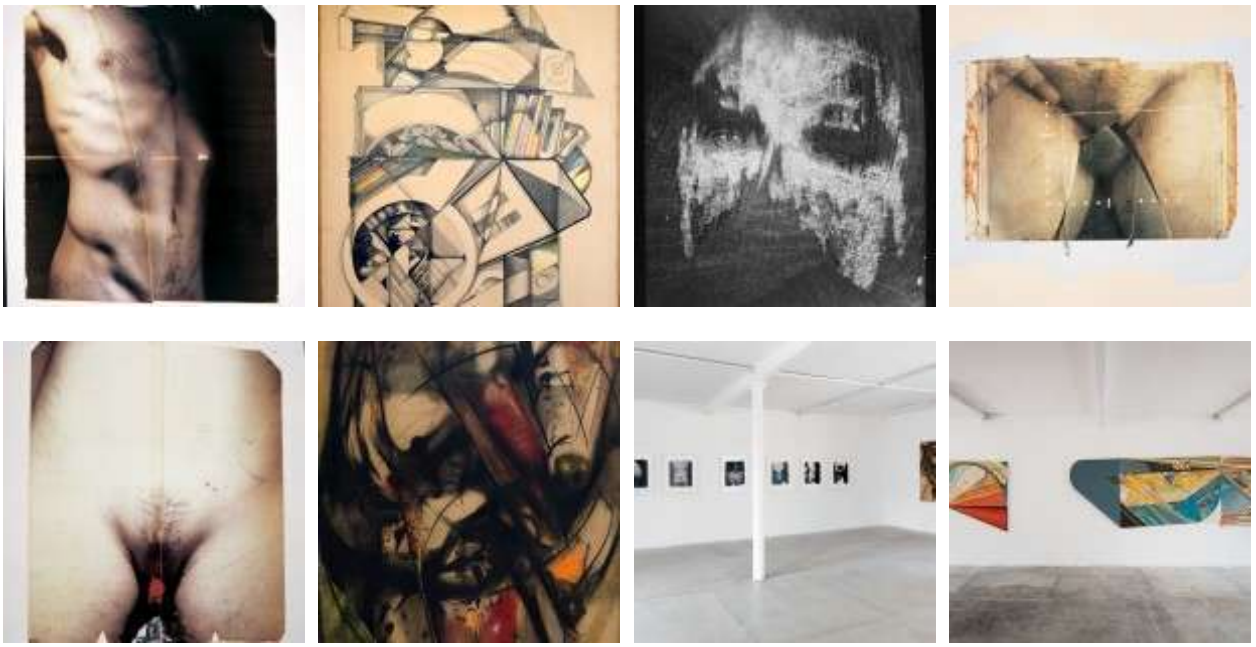


Paolo Gioli, The Big Lens, 1968

ARTE SPERIMENTALE

Le forzature, gli spazi liminali tra tecniche e immagini eterogenee interessano infatti molto Gioli che ci fa spaziare tra tele sagomate coloratissime che anticipano gli spazi aggettanti della street art in 3D, volti di donna evanescenti, trattati come rayographie, scheletri di zanzare retroilluminate che diventano ragnatele astratte e dagherrotipie contemporanee, in un progetto espositivo che corre fino ai nostri giorni.

Chiudendo, almeno cronologicamente, con il ciclo più recente del 2009, intitolato *Il finish delle figure*, utilizzando naturalmente la tecnica del fotofinish, ma rianimando le immagini statiche in un racconto che nega la natura stessa del mezzo cinematografico.



Paolo Gioli -Milano // fino al 28 maggio 2016, PEEP-HOLE, Via Stilicone 10 - 02 87067410
info@peep-hole.org www.peep-hole.org

Il family day della foto a fumetti

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

Marina è titubante, vorrebbe comprare una compattina automatica, ma Cesare le mette in mano una bella reflex (con la nota marca ben in vista) e la rassicura, paterno: "Ti dimostrerò che questo apparecchio è meno difficile da usare della tua lavatrice".

Bah, veramente Marina non sembra proprio una di quelle casalinghe che si spaccano la schiena sul bucato. Sempre fresca di trucco e parrucco, cambia vestito a ogni vignetta, e non sono vestiti da lavoro: camicette di seta, gabardine eleganti, cappellini civettuoli (mentre Cesare si rimette spesso quel golfino scuro, o la polo nera).

Ma il riferimento alla lavatrice, se mi seguirete fino in fondo, vi sembrerà geniale. Del resto Pierre Dupuis, il disegnatore, e Michel Decron, l'autore della sceneggiaturra, sanno il fatto loro.

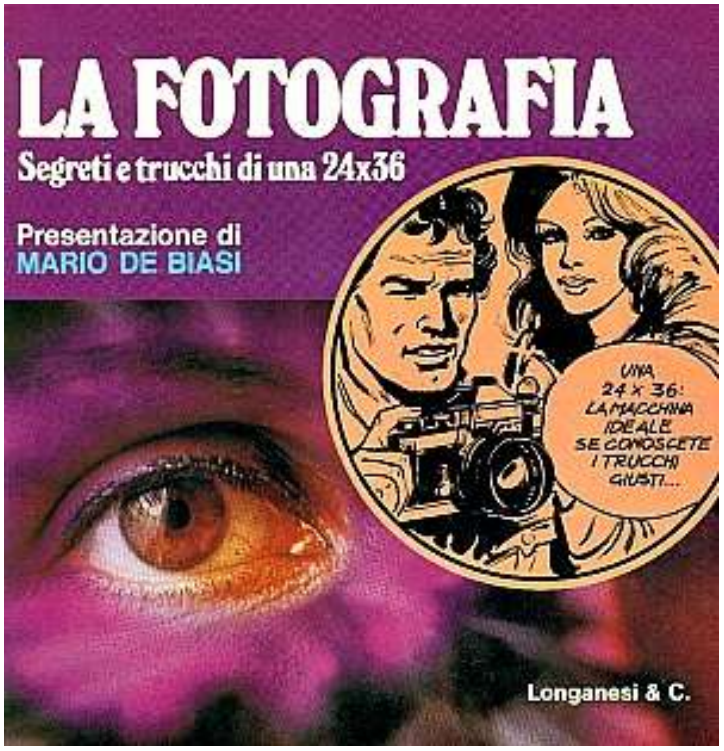
Quando in Francia esce, nel 1976, questo manuale a fumetti (in Italia viene tradotto l'anno dopo con l'aggiunta di una prefazione di, nientemeno, Mario De Biasi) su "segreti e trucchi di una 24x36", le reflex non sono piū una novità tecnologica (prototipi dagli anni Trenta, perfezionate negli anni Cinquanta, esistono sul mercato da almeno vent'anni) ma stanno entrando prepotentemente nella produzione e nella diffusione di massa, grazie all'automazione.

Il target quindi non è più quello dei professionali e dei fotoamatori evoluti, ma è il consumo privato, familiare, ludico. Il vero mercato dell'hardware fotografico. Ma quel mercato bisogna crearlo, ancora non esiste: non tanto economicamente (il benessere sta riempiendo i portafogli del ceto medio) ma culturalmente.

"Quanti sono i possessori di macchine fotografiche che non hanno mai letto un libro di fotografia?", si domanda De Biasi nel suo testo. Intende i manuali tecnici pieni di "diagrammi incomprensibili e astruse descrizioni". Bisogna convincere i consumatori che la reflex è facile da usare, facile come leggere un fumetto.

Ma attenzione. Quando esce questo libretto, Pierre Bourdieu ha pubblicato ormai da qualche anno il suo studio sulla fotografia come "arte media", sul fotoamatorismo di massa, sulla fotografia come hobby privilegiato delle classi benestanti dei paesi ricchi. E per me questo manuale apparentemente ingenuo

sembra confermare un bel po' di cose che il grande sociologo aveva intuito.



In effetti, sfogliando quarant'anni dopo quel libretto (si vende abbastanza caro su Internet, ma le bancarelle riservano sorprese) si coglie con una vivacità straordinaria quello che allora non si poteva vedere a distanza ravvicinata: ovvero la strategia di marketing messa in campo da un'industria fotografica allora in piena espansione per creare, prima ancora che sfruttare, un paradigma culturale-ludico-familiare propizio alla vendita di massa dei propri prodotti.

Molto più che le istruzioni pratiche vere e proprie (sulle quali i tecnici potranno sbizzarrirsi andando a cercare gli errori e le ingenuità), è lo *storytelling* che appassiona.

Costruito come un fotoromanzo (a proposito: perché non fecero proprio un fotoromanzo?), il manuale cala la scoperta appassionante della fotografia-passione in un quadro familiare dai contorni molto precisi.

Cesare e Marina sono verosimilmente sposati (ma questo non ci viene detto: potrebbero anche essere una coppia "moderna", libera… il marketing non vuole urtare nessuna sensibilità), di fatto compare anche una bimba, che però non li chiama mai mamma o papà.

Sono belli come attori, giovani ma non ragazzini, vestono bene, vivono in un appartamento borghese ben arredato, confortevole ma senza eccesso di lusso, fanno viaggi all'estero (Venezia, Pisa, Bologna…), vacanze al mare e anche un safari, insomma sono la famiglia-tipo della classe media urbana.

Non si sa che lavoro facciano: non li vediamo mai lavorare, in questa storia, anzi sembrano disporre di un'enorme quantità di tempo libero. Che forse prima era tempo vuoto: infatti viene riempito in modo pressoché assoluto, e molto appagante, dalla fotografia.

Quasi un'ossessione, per la coppia, esplorarne tutti gli usi, i generi, le funzioni, dal ritratto al paesaggio, dallo *still life* al fotogiornalismo (si prendono anche un po' di botte dalla polizia durante una manifestazione di protesta che vogliono fotografare molto da vicino: il Sessantotto è ancora fresco nella memoria).

Ma di fronte alla fotografia, la coppia non è simmetrica. Il rapporto è maestro-allieva. Cesare è l'esperto, amorevole e paziente nel correggere gli errori di una volonterosa ma imbranata Marina.

È sempre lei ad avanzare dubbi, paure di non farcela, "Temo sia difficile da usare", ammissioni di fallimento, "Ho provato a usare il flash elettronico ma non ci sono riuscita", infantili sorprese, "Che cos'è questo nuovo aggeggio?", goffe scuse. "Ho una pessima macchina, guarda questa foto…" (e lui perentorio: "La macchina non c'entra, tu l'impugni male…").

La riconferma dei ruoli sessuali non è afato scontata nel fumetto: negli stessi anni Guido Crepax porta sulla carta una foto-eroina ben diversa, la sua spregiudicata, volitiva, autonomissima Valentina. Ma Valentina non nacque per promuovere un prodotto commerciale.

Dunque una "normale" famiglia è necessaria allo scopo di questo fumetto. La fotografia è un'arte per tutti, ma se vuole entrare nelle famiglie deve rispettarne i ruoli, anzi deve confermarli, e lo farà.

In questo fumetto, il fotografo esperto è il maschio (funzione produttiva), la donna segue e assiste (funzione di cura), la figlia fa da modella anche controvoglia (funzione riproduttiva).

Come la lavatrice ("la tua lavarice', dice Cesare a Marina...), come tutti gli elettrodomestici la fotocamera reflex (dopo la Instamatic) entra insomma in un universo familiare riorganizzandone i tempi, migliorandone le "prestazioni" relazionali e affettive, ma guardandosi bene dallo sconvolgere l'ordine e la gerarchia di quelle relazioni interne.

Insomma la reflex, che rivoluzionerà il fotogiornalismo**,** la moda e anche la pubblicità, entra in punta di piedi nella famiglia tradizionale e la conferma.

Saranno i fotocellulari, trent'anni dopo, a sovvertirne la struttura, quando i mariti e le mogli si faranno i *selfie* ciascuno per i fatti suoi, i figli evaderanno dalla gabbia dell'album di famiglia, dove erano soggetti passivi, per fare della fotografia il linguaggio orizzontale del gruppo extrafamiliare dei pari...

Un fumetto sull'uso dei fotofonini oggi sarebbe tutt'altra storia e racconterebbe tutt'altri personaggi.

Familisti siete avvertiti, il fotofonino distrugge la famiglia tradizionale... e nessun fotofamilyday potrà impedirlo...

[Le immagini di questo articolo, nel rispetto del diritto d'autore, vengono riprodotte per finalità di critica e discussione ai sensi degli artt. 65 comma 2, 70 comma 1 bis e 101 comma 1 Legge 633/1941.]

Tag: ***fumetto***, ***Guido Crepax***, ***Mario De Biasi***, ***Michel Decron***, ***Pierre Dupuis***, ***Valentina***
Scritto in ***analogica***, ***Curiosità***, ***fotografie private***, ***fumetto*** | ***4 Commenti »***

Jubograd Andric, Geometrie fotografiche in scena: dalla Galleria Sozzani alla Querini Stampalia, ecco il tour dell'artista slavo

di Micol Balaban da exibart.com

Alla **Galleria Sozzani** di Corso Como 10, Milano, la presentazione del volume *Works 2008 -2016*: è l'occasione, grazie alla prima monografia dedicata, per conoscere più da vicino il fotografo di origini slave **Ljubodrag Andric**, classe 1965.
Curata da Demetrio Paparoni ed edita da Skira (2016, 160 pagine, ed. inglese con testi in italiano, €62,00), accompagnata dai saggi di Demetrio Paparoni, Barry Schwabsky, Aldo Nove, Philip Tinari e da un'intervista di William Ewing, l'incontro è stato scandito dagli interventi dell'artista, di William Ewing, ex direttore delle mostre dell'International Center of Photograpy di New York e del Musée de l'Elysèe di Losanna, curatore di mostre fotografiche presso il Moma di New York, la Hayward Gallery e la Serpentine Gallery di Londra, solo per citarne alcune; di Aldo Nove, celebre scrittore e poeta italiano; e di Demetrio Paparoni, critico d'arte, saggista, curatore e fondatore e direttore della rivista d'arte contemporanea Tema Celeste.
Il catalogo presenta una selezione di fotografie dell'artista, realizzate dal 2008 a oggi, caratterizzate da tre punti nodali attorno ai quali costruisce la propria poetica: il limite invalicabile, spesso rappresentato dal muro; il vuoto, percepibile nella raffigurazione di interni; l'assenza, data dalla mancanza della figura umana. Vediamo così paesaggi, muri, facciate e interni di edifici di differenti periodi storici, a cui manca volutamente una narrazione e una collocazione esplicita, immortalando e creando dei non-luoghi.

Sempre di grande formato, tutte le fotografie di Andric sono caratterizzate da un impianto formale che trova le sue matrici nelle diverse forme di astrazione geometrica, in cui si riconosce un occhio attento e alla ricerca di una sorta di astrattismo, di una geometria perfetta, di armonia tra forma e colore. Ciò che maggiormente connota la sua opera è la qualità tattile dell'immagine, che ricorda di primo impatto un affresco sotto svariati punti di vista. Ma la vera ricerca di Ljubodrag è la luce – come scrive – "L'obbiettivo è cogliere la luce nella sua purezza e classicità. Cerco una luce ideale". Ed è proprio la luce, spesso tersa, a connotare una sottile bellezza alle sue immagini, provenienti da tutto il mondo: dall'Italia, alla Cina, al Canada (in cui vive), agli States.
Una selezione di fotografie di Ljubodrag Andric è esposta nella libreria della Galleria Carla Sozzani. Le fotografie di Andric sono in mostra anche alla Bocconi sino al 12 dicembre e prossimamente saranno: alla Fondazione Querini Stampalia, Venezia, dal 25 luglio al 2 ottobre 2016 e alla Triennale di Milano, dal 2 agosto al 25 settembre 2016. Tre occasioni da non perdere per vedere l'opera di Andric.

Brasile: erede di culture ancestrali" di Claudia Andujar

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

Appena giunta a San Paolo, nel 1955, senza parlare il portoghese, Claudia Andujar trovò nella fotografia il linguaggio che avrebbe potuto aiutarla a decifrare e ad avvicinarsi a una cultura e a una forma di organizzazione sociale fino ad allora sconosciute: "II mio interesse è sempre stato e continua ad essere sapere il perché le persone fanno quel che fanno. Ciò che genera il comportamento affonda le sue radici nella cultura, ma scaturisce anche da fattori psicologici"

Da questo pensiero nasce "Brasile: erede di culture ancestrali", la mostra che riporta lo spettatore nel Brasile degli anni '60 mostrando uno squarcio della vita quotidiana delle famiglie autoctone.

L'esposizione si terrà dal 1 al 30 Giugno presso la Galleria Candido Portinari, situata al piano terra del meraviglioso Palazzo Pamphilj a Piazza Navona, consentendo a tutti gli appassionati di fotografia di scoprire la sensibilità di Claudia Andujar nel catturare le espressioni dell'essere umano, un'opera che ha rappresentato una pietra miliare della fotografia realizzata in Brasile a cui in tanti si sono ispirati in seguito.

Le prime immagini di questo progetto furono fatte in un villaggio dl indigeni Bororo del Mato Grosso presso il quale l'Autrice trascorse circa un mese. Fu solo l'inizio di un'avventura durata per oltre 40 anni che portò l'Artista a diventare un punto di riferimento per la comunità aborigena brasiliana fino ad essere minacciata di morte dai garimpeiros (i cercatori d'oro) per la strenua difesa dei loro diritti.

Claudia Andujar . O Aniversário, Congonhas do Campo, estado de Minas Gerais, da série Família Mineira 1964 Fotografia Cortesia Galeria Vermelho

Claudia Andujar. Pescador com filho, Picinguaba, estado de São Paulo, da série Família Caiçara 1964 Fotografia Cortesia Galeria Vermelho

Claudia Andujar . Sem Título, Perigara, estado do Mato Grosso, da série Bororo Boe 1964 Fotografia Cortesia Galeria Vermelho

La sua storia è raccontata nel documentario "A estrangeira", che verrà proiettato il 9 e il 10 giugno, alle ore 19, presso l'auditorium del Centro Culturale Brasile-Italia (CCBI).

CLAUDIA ANDUJAR nasce in Svizzera. Nel 1931 si trasferisce a Oradea, alla frontiera tra Romania e Ungheria, Nel 1944 fugge con la madre per sfuggire alla persecuzione ebrea in Svizzera, e dopo emigra verso gli Stati Uniti. Nel 1955 arriva in Brasile per rincontrare la madre e decide di fermarsi nel paese, dove prende avvio la sua carriera di fotografa.Nel 2000 vince il Cultural Freedom Prize (fotografia e difesa dei diritti umani) della Lannan Foundation, nel Nuovo Messico, Stati Uniti. Nel 2003 riceve il Premio Severo Gomes della Commissione Teotônio Vilela.

Nel 2008 viene omaggiata dal Ministero della Cultura del Brasile per le sue realizzazioni artistiche e culturali.

INFO: Galleria Candido Portinari | Palazzo Pamphili | Piazza Navona 10 | Roma Dall'1 al 30 Giugno 2016. Da lunedì a venerdì, ore 10-17(escluso festivi). Ingresso gratuito. eventos.roma@itamaraty.gov.br | 06.68398.456

Occhi sugli aerei degli albori

di Maria Santoro da *Il Gazzettino*

Oltre cento foto del veneto Zuccon raccontano i primi anni dell'aviazione

Spilimbergo celebra la Grande Guerra con un volo di fantasia. Centotrenta fotografie del trevigiano Antonio Zuccon, esposte dal 4 giugno al 10 luglio a Palazzo Tadea: ritratti degli aerei storici, a terra o in volo, durante simulazioni di battaglie.

da "L'ALBA DEL VOLO" - © Antonio Zuccon: foto della copia volante del Wright Flyer

Le immagini rappresentano le riproduzioni di velivoli della Prima Guerra Mondiale e per la prima volta anche del più grande bombardiere dell'epoca, il Caproni, unica copia al mondo funzionante, ricostruito dopo 4 anni di lavoro.

Antonio Zuccon, premiato nel 2011 dal Museo Nazionale della Fotografia di Brescia come "migliore fotografo italiano dei piccoli borghi", ha frequentato il Campo di volo Francesco Baracca sulla riva del Piave e ne è rimasto affascinato: "Mio padre è diventato cieco nel 1916, era portaferiti ed è stato colpito da una granata confessa - gli aerei che ho fotografato sono riproduzioni fedelissime a grandezza naturale di velivoli fabbricati sino al 1914, alcuni dei quali celebri, penso al Fokker Dr 1 del Barone Rosso".

Queste riproduzioni perfettamente funzionanti, sono state realizzate su disegni originali da Giancarlo Zanardo, fondatore della Jonathan Collection di Nervesa della Battaglia, uno dei pochissimi luoghi al mondo dove si respira ancora la storia dell'aviazione.

Quella che va in scena al Campo Baracca non è guerra, ma divertimento: il modo per cucire insieme i diversi aspetti della passione aeronautica, della rievocazione storica, dell'aeromodellismo, un hangar di legno e tela del 1918 che ospita una squadriglia di aerei costruiti con gli stessi materiali e le stese forme a formare un vero e proprio circo volante.

In mostra ci sono le foto degli aerei di Francesco Baracca, del Barone Rosso, del Wright Flyer, l'aereo che il 17 dicembre 1903 fece il primo volo a motore della storia, riprodotto da Zanardo sulla scorta dei disegni realizzati dal National and Space Museum di Washington, dove l'originale è esposto. II 4 giugno, al

vernissage della mostra, tre aerei storici della Fondazione sorvoleranno il cielo di Spilimbergo: Io Spad XIII di Baracca, il Fokker DR1 del Barone Rosso e il Tiger

Moth inglese, capitanati da Zanardo. II trimotore Caproni sarà invece a capo della squadriglia che nel luglio 2018 sorvolerà I'Europa.

"L'alba del volo" : fotografie di Antonio Zuccon
dal 4 giugno al 10 luglio 2016 nel Palazzo Tadea a Spilimbergo (PN)

Inaugurazione: 4 giugno ore 10.30 con esibizione in cielo di tre velivoli storici.

Orario: martedì, mercoledì, giovedì 16.00/18.30 - venerdì, sabato e domenica 10,00/12.30 e 16.00/18.30 - ingresso libero - chiuso il lunedì.

Info : *http://www.albadelvolo.it/*