



GRUPPO FOTOGRAFICO ANTENORE, BFI



RASSEGNA STAMPA
Anno 9° n.10, Ottobre 2016

Sommario:

William Eugene Smith al Centro Culturale di Milano.....	pag. 2
Robert Capa in Italia 1943-1944. Ritratti in bianco e nero dal fronte	pag. 5
Dialogo sulla fotografia spontanea	pag. 9
Alberto Sorlini. Lascia un secolo di fotografia.....	pag.11
Teresa Visceglia e Valentina Ruggiero vincitrici di FotoConfronti 2016.....	pag.12
Magnum. Il libro sulla leggendaria agenzia fotografica	pag.16
La "Street Photography" tra la buona e cattiva strada	pag.17
Carlo Maccà, Metafisica di conchiglie - Malakopsyché	pag.19
Le borgate di Pais e i sociologi con le scarpe lucide	pag.21
Africa in bianco e nero, Malick Sidibé e Seydou Keïta a Milano	pag.24
Quei seffie di Picasso che fecero incontrare pittura e fotografia	pag.26
Henri Cartier-Bresson in mostra alla Villa Reale di Monza	pag.28
Diane, cacciatrice di disillusione	pag.30
Che Il fotografo che insegnava a comunicare.....	pag.33
Nelle mani di Vivian Maier. La magia della bambinaia fotografa a Monza	pag.35
La fotografia dell'invisibile nascosta dietro la pittura.....	pag.40
Il Neorealismo in fotografia con i reportage di Sellerio	pag.43
Dayanita, contatti con un'altra India.....	pag.44
MemoFotografia: rassegna sulla storia della fotografia in Italia	pag.47
Fotografia del risveglio. Otto Steinert e Willi Moegle a Roma	pag.48
La privacy dei bambini nell'era di Photoshop	pag.49
Around Ai Weiwei Photographs 1983-2016	pag.52
L'attimo fuggente del fotogiornalismo italiano	pag.56



William Eugene Smith al Centro Culturale di Milano

di Stefano Malvicini da <http://milanoartexpo.com/>



The walk of Paradise Garden ©The Heirs of W. Eugene Smith

William Eugene Smith al Centro Culturale di Milano. Di **Stefano Malvicini.** Il Centro, da poco trasferitosi in **Largo Corsia dei Servi**, presso Piazza San Babila, dal 24 settembre al 4 dicembre, ospita una mostra personale del fotoreporter americano **W. Eugene Smith.**

Il grande fotografo nacque a **Wichita**, in Kansas, nel **1918**. Iniziò a fotografare giovanissimo, a quattordici anni, spinto dalla grave crisi economica post-1929 e dalla tragedia del suicidio del padre, ma fu lui stesso a distruggere queste istantanee, giudicandole troppo brutte e di scarsa qualità. Nel 1936 fu ammesso alla **Notre Dame University**, dove venne istituito un corso di fotografia, che il giovane Eugene frequentò. Dopo aver abbandonato l'Università, Smith iniziò a collaborare con il giornale **Newsweek**, da cui venne allontanato per non aver voluto lavorare con le fotocamere Graphic 4x5. Nel 1939, dopo aver sposato **Carmen Martinez**, iniziò la sua vera carriera da fotoreporter, con la rivista **Life**: Smith venne inviato nel Pacifico, sul fronte che vedeva contrapposti americani e giapponesi, durante le operazioni militari della **Seconda Guerra Mondiale**, e qui realizzò alcune foto che divennero icone del fotoreportage di guerra. Nel 1945 fu **ferito al volto** per l'esplosione di una granata e, per un certo periodo, ci si domandò se, in seguito ai dolorosi interventi chirurgici subiti per ricostruire la porzione facciale devastata dallo scoppio, Smith avesse potuto riprendere a fotografare: ce la fece da solo, e la foto **The walk to Paradise Garden** ne è la testimonianza: si tratta di una bellissima immagine dei suoi due figli che camminano in un giardino. Le sue teorie sul **fotogiornalismo** si rivelarono rivoluzionarie, e, per tale scopo, utilizzò anche la camera oscura. Nel secondo Dopoguerra, riprese la collaborazione con **Life**, realizzando alcuni dei suoi capolavori, anche se il rapporto con la celebre rivista finì per deteriorarsi, insieme alla fiducia nel sistema d'informazione degli Stati Uniti, a causa del suo spirito irrequieto. Nel **1958** difficoltà economiche lo indussero a ritirarsi in privato a New York, ma continuò a fotografare, eseguendo una serie di ritratti dei grandi del jazz. Nel 1970 sposò, in seconde nozze, **Aileen Mioko**. Nel 1976 ottenne una cattedra all'**Università dell'Arizona a Tucson**, ma la sua salute era già minata da una forma di diabete, che lo portò, due anni dopo, alla morte.

La mostra milanese di Smith intende soffermarsi sullo **stile fotografico** del grande fotoreporter americano, oltre che sui suoi capolavori realizzati nell'arco di tempo che va dal 1948 al 1975. Lo stile di Smith è, potremmo dire, **neorealista**, termine un po' particolare applicato a un americano, ma soprattutto in relazione al suo modo di fotografare tranchant, **diretto e semplice**, mirante al cuore della questione o del problema. Smith è stato un fotografo in grado di portare ai grandi livelli le immagini di quell'America che gli organi ufficiali d'informazione ignoravano, quell'**America profonda**, di campagna, ma anche degli operai e delle fabbriche, oltre a quelle realtà che, sempre in relazione al suo spirito irrequieto, che metteva in discussione il sistema dei media, erano ai margini di questo universo, come la **Spagna rurale durante il franchismo** o i **disastri ecologici del Giappone**. Chi vede Smith solo come il fotografo che ha ritratto la guerra nel Pacifico, è caduto in depressione, ed è rinato con una foto sui figli e sulla famiglia, si sbaglia di grosso ed è fuori strada, perché Smith ha saputo raccontare l'America profonda come pochi, e solo grazie alla collaborazione con riviste storiche come *Life*.

Non è un caso che, dopo un assaggio di **foto di guerra**, si parta con le immagini di **Country Doctor**, il reportage realizzato da Smith nella primavera del 1948 a **Kremmling**, nel Colorado. In questo villaggio a oltre duecento chilometri da Denver, Smith, insieme al suo aiutante, visse accanto al medico del paese, l'italo-americano **Ernest Ceriani**: fu lo stesso Eugene a chiedere di essere svegliato anche di notte per seguire le fasi di reperibilità del dottore. Questo fotoreportage fu rivoluzionario, in quanto scatenò quel senso di empatia nel pubblico che nessuno immaginava, allora, parteggiando, emotivamente, per il medico, che venne omaggiato nelle foto per la sua generosità e disponibilità.

Il percorso prosegue con **A Nurse Midwife**, reportage del 1953-54 dedicato inizialmente alle levatrici, ma che fu ulteriormente rivoluzionario, in quanto toccò il tema del **razzismo** dell'America bianca, anglosassone e protestante, WASP per intenderci, contro i neri. Lo scenario è il **North Carolina**, Stato molto popolato da afroamericani che, nei primi anni '50, aveva un indice di mortalità per il parto molto elevato. Qui si crearono programmi di formazione per le levatrici, prevalentemente di colore (anche perché pochissime donne bianche si sarebbero fatte assistere da una levatrice nera durante il travaglio...): una di loro fu quella **Maude Callen scelta da William Eugene Smith come soggetto del suo reportage**. Maude divenne un simbolo del razzismo e delle conseguenze che la discriminazione contro i neri aveva sulla comunità afroamericana degli anni '50. Come per il dottor Ceriani, Eugene si schierò dalla parte di Maude in virtù della nobiltà d'animo, elemento molto apprezzato dal fotografo, e la seguì nei suoi lunghi percorsi in auto tra i villaggi sperduti del North Carolina. Maude, per le popolazioni afroamericane da lei visitate, divenne non solo levatrice, ma una vera "nurse", un'infermiera tutt'fare, dalle vaccinazioni dei bambini al supporto psicologico evidente nella foto in cui lei parla all'uomo che piange sconsolato. Maude è una "**working class heroin**", ed eroina divenne anche per i lettori di *Life*, che iniziarono a donare denaro per aiutarla a realizzare il suo sogno, ovvero aprire una clinica tutta sua. Due anni dopo, tutto ciò sarebbe stato realtà: *A Nurse Midwife* non fu solo un reportage ma anche un fattore di cambiamento sociale.

Nel 1952, nel frattempo, Smith si appassionò anche alle vicende di **Albert Schweitzer**, il pastore protestante e filantropo alsaziano che aprì un ospedale a Lambaréne, in Africa Equatoriale Francese. Proprio qui, nel 1953, Eugene lo raggiunse per ritrarlo "in action", in **A man of mercy**, anche se il suo spirito

libero si scontrò subito con la rigidità di Schweitzer, il quale voleva sempre controllare ogni scatto, togliersi gli occhiali prima di tutte le foto e non sembrare un eroe. Dopo una serie di restrizioni, Smith minacciò di tornare in America senza il servizio: in questo modo, Schweitzer si ammansì. Il fotoracconto di Smith è interamente dedicato all'**Africa** e alla sua gente, oltre all'attività di Schweitzer, per il quale non parteggiò come fece con Maude e con il dottor Ceriani, ma che considerò, comunque, un uomo saggio e onesto, nonostante il carattere autoritario.



- The spinner ©The Heirs of W. Eugene Smith

La mostra prosegue con il capolavoro di Eugene Smith, quel reportage della **Spagnarurale** chiamato **A Spanish village**, realizzato tra il 1948 e il '50, destinato a raccontare le vicende di un paesino iberico, **Deleitosa**, in Estremadura, vicino al confine portoghese, durante la dittatura di **Francisco Franco**. La Spagna versava in pessime condizioni economiche e le frontiere, per i giornalisti non fascisti, erano chiuse, ma, dal 1949, gli Stati Uniti decisero di aiutarla, anche in virtù dell'anticomunismo di Franco comune a quello di alcuni politici statunitensi. Deleitosa è una vittima dell'embargo alimentare che la Spagna subì nel Dopoguerra, ed è diversa dalle grandi città visitate da Smith come Barcellona, Madrid e Malaga, ma è anche il simbolo della dittatura franchista, un paesino in cui condizioni arretrate e conservazione delle antiche tradizioni costituiscono il mix su cui si basò il consenso personale del caudillo.

Tra le foto degne di essere ricordate ci sono quella dei **gendarmi** in primo piano e il **funerale di paese**, a cui Smith poté partecipare grazie all'autorizzazione del figlio del defunto. Ovviamente, le autorità spagnole controllarono Smith, il quale, nel luglio del '50, tornò negli Stati Uniti con un servizio incompleto ma che ebbe un grande successo, nonostante la sua disillusione per non essere riuscito a smuovere la coscienza di massa degli spagnoli a ribellarsi a Franco e alla sua dittatura.

Si prosegue con quella che Smith pensò come un'**opera d'Arte totale**, un concerto in cui la fotografia sarebbe stata solo una parte di un'orchestra variegata di Arti, ovvero il reportage su **Pittsburgh** che segnò il dissesto economico che Eugene si portò a dietro fino alla morte. L'ambizione di quest'opera enciclopedica e totale, che, in gran parte, si sarebbe dovuto

autofinanziare, insieme alla complessità del lavoro fecero arenare il progetto, anche se alcune foto sono esposte in mostra e testimoniano la grandezza di Smith: paesaggi, luci, uomini, operai delle acciaierie che hanno reso famosa come la Taranto statunitense, ma anche colori resi con un tocco lirico eccezionale.

La conclusione è affidata al reportage del 1972-78 in Giappone, a **Minamata**, simbolo dei danni ecologici che gli anni Settanta produssero in varie parti del Mondo, con l'ambiente inquinato e deturpato senza che alcuna legge potesse fermare questo scempio: ecco il senso di **Minamata**, il cui scatto simbolo è la piccola **Tomoko**, nata malformata in seguito alle contaminazioni chimiche, di mercurio per la precisione, delle acque del villaggio giapponese, mentre fa il bagno con la mamma. Da queste acque arrivavano i pesci che nutrivano la popolazione di Minamata, contaminando bambini, adulti e anziani. I vertici dell'azienda chimica responsabile degli scarichi e il potere locale si dimostrarono restii a correlare la contaminazione con il mercurio proveniente dalle lavorazioni industriali, e, pertanto, la popolazione si ribellò: a questa lotta sociale parteciparono anche Smith e la seconda moglie Aileen, che vissero, in prima persona, per tre anni, le vicende del villaggio del Giappone. Molte delle foto vennero scattate da Aileen anche perché Eugene rimase ferito durante alcuni scontri con impiegati dell'azienda chimica: si incrinò alcune vertebre e, con la salute già precaria, preferì affidare il completamento dell'opera all'amata moglie, che fu, dopo la morte di Smith, testimone della sua opera e fedele divulgatrice del suo lavoro.

W. Eugene Smith. Usate la verità come pregiudizio

Centro Culturale di Milano, Largo Corsia dei Servi 4, 20121 Milano

Orari: martedì – venerdì 10.00-13.00; 15.00-19.00, sabato-domenica 16.00-20.00, lunedì chiuso, Ingresso gratuito

[Robert Capa in Italia 1943-1944.](#) **[Ritratti in bianco e nero dal fronte](#)**

della redazione di <http://www.artslife.com>

A Palazzo Pigorini di Parma sbarcano dal fronte le fotografie in bianco e nero di Robert Capa. Il 7 ottobre inaugura Robert Capa in Italia 1943 – 1944, dedicata al grande fotoreporter di guerra, con immagini che raccontano gli anni della seconda guerra mondiale in Italia. L'esposizione presenta 78 immagini scattate da Capa in Italia nel biennio 1943 – 44.

Considerato da alcuni **il padre del fotogiornalismo**, da altri colui che al fotogiornalismo ha dato una nuova veste e una nuova direzione, **Robert Capa** (Budapest, 1913 – Thái Binh, Vietnam, 1954) pur non essendo un soldato, visse la maggior parte della sua vita sui campi di battaglia, vicino alla scena, spesso al dolore, a documentare i fatti: "se le tue fotografie non sono all'altezza, non eri abbastanza vicino", ha confessato più volte.

In oltre vent'anni di attività ha seguito i cinque maggiori conflitti mondiali: la guerra civile spagnola, la guerra sino-giapponese, la seconda guerra mondiale, la guerra araboisraeliana del 1948 e la prima guerra d'Indocina.



Soldato americano in perlustrazione nei dintorni di Troina, 4-5 agosto 1943 © by Robert Capa International Center of Photography/ Magnum – Collection of the Hungarian National Museum



Il Benvenuto alle truppe americane a Monreale, 23 luglio 1943" Robert Capa © International Center of Photography/Magnum Collezione Hungarian National Museum

A settanta anni di distanza, la mostra racconta lo sbarco degli Alleati in Italia con una selezione di fotografie provenienti dalla serie **Robert Capa Master Selection III** conservata a Budapest e acquisita dal Museo Nazionale Ungherese tra la fine del 2008 e l'inizio del 2009. La serie, composta da 937 fotografie

scattate da Capa in 23 paesi di 4 continenti, è una delle tre Master Selection realizzate da Cornell, fratello di Robert Capa, anch'egli fotografo, e da Richard Whelan, biografo di Capa, all'inizio degli anni Novanta e oggi conservate a New York, Tokyo e Budapest. Le serie, identiche tra loro e denominate Master Selection I, II e III, provengono dalla collezione **dell'International Center of Photography di New York**, dove è conservata l'eredità di Capa.



Robert Capa

In coda per l'acqua in una via di Napoli, ottobre 1943

Esiliato dall'Ungheria nel 1931, **Robert Capa** inizia la sua attività di fotoreporter a Berlino e diventa famoso per le sue fotografie scattate durante la guerra civile spagnola tra il 1936 il 1939. Quando arriva in Italia come corrispondente di guerra, ritrae la vita dei soldati e dei civili, dallo sbarco in Sicilia fino ad Anzio: un viaggio fotografico, con scatti che vanno dal luglio 1943 al febbraio 1944 per rivelare, con un'umanità priva di retorica, le tante facce della guerra spingendosi fin dentro il cuore del conflitto.

Le immagini colpiscono ancora oggi per la loro immediatezza e per l'empatia che scatenano in chi le guarda. Lo spiega perfettamente lo scrittore **John Steinbeck** in occasione della pubblicazione commemorativa di alcune fotografie di Robert Capa: "*Capa sapeva cosa cercare e cosa farne dopo averlo trovato. Sapeva, ad esempio, che non si può ritrarre la guerra, perché è soprattutto un'emozione. Ma lui è riuscito a fotografare quell'emozione conoscendola da vicino*".



Contadino siciliano indica a un ufficiale americano la direzione presa dai tedeschi, nei pressi di Troina, Sicilia, 4-5 agosto 1943 © Robert Capa/International Center of Photography/Magnum Photos

Ed è così che Capa racconta la resa di **Palermo**, la posta centrale di **Napoli** distrutta da una bomba ad orologeria o il funerale delle giovanissime vittime delle famose Quattro Giornate di Napoli. E ancora, vicino a Montecassino, la gente che fugge dalle montagne dove impazzano i combattimenti e i soldati alleati accolti a Monreale dalla gente o in perlustrazione in campi opachi di fumo, *fermo immagine di una guerra* dove cercano – nelle brevi pause – anche il recupero di brandelli di umanità.

Settantotto fotografie per mostrare una guerra fatta di **gente comune**, di piccoli paesi uguali in tutto il mondo ridotti in macerie, di soldati e civili, vittime di una stessa strage. L'obiettivo di Robert Capa tratta tutti con la stessa solidarietà, fermando la paura, l'attesa, l'attimo prima dello sparo, il riposo, la speranza.



Henri Cartier-Bresson Robert Capa and David "Chim" Seymour, discussing Magnum business, 1950, stampa alla gelatina, sali d'argento, cm 18.0x26.7; 26.8x30.4 – Courtesy: Photographica FineArt Gallery

Così **Ernest Hemingway**, nel ricordare la scomparsa, descrive il fotografo: "*E' stato un buon amico e un grande e coraggiosissimo fotografo. Era talmente vivo che uno deve mettercela tutta per pensarlo morto*".

Informazioni utili :

"ROBERT CAPA IN ITALIA 1943 -44" - 7 ottobre – 31 dicembre 2016 - Parma, Palazzo Pigorini
ORARI APERTURA e INFO BIGLIETTI: da martedì a domenica dalle 10.00 alle 18.00, chiusa il lunedì, biglietto intero: 8 € biglietto ridotto 6 € biglietto scuole 4 € - Biglietteria: 0521.218967 - Ufficio stampa: press@alinari.it
- www.alinari.it

Dialogo sulla fotografia spontanea

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



L'altro giorno, in treno, ho origliato una conversazione sulla fotografia.

Tre ragazzi discutevano animatamente sul valore delle fotografie più "banali", quelle fatte coi cellulari: le foto delle pizze, dei piedi, i selfie, insomma le foto che milioni di persone si scambiano ogni giorno sui *social*. Non erano d'accordo fra loro.

Non so come fosse iniziata la discussione, sono arrivato quando era già abbastanza accalorata, ricordo solo che ad un certo punto uno dei tre, il più irritato, con aria un po' da professorino, chiamiamolo Tizio, è sbottato così:

"Oggi la gente non guarda più, dà solo un'occhiata distratta. Le fotografie spontanee sostituiscono lo shock della quantità al valore della testimonianza. Stordiscono l'occhio facendogli credere di aver assistito a qualcosa di significativo, mentre ha solo sfogliato in fretta un'immagine non abbastanza chiara per essere concreta, per quanto lo sembri".

Al che il secondo interlocutore, un po' piccato, chiamiamolo Caio, gli ha risposto così:

"Quando mi stanco mi stendo, e se ho voglia di fotografare e non c'è nessuno attorno a me, fotografo il mio piede. Non sono grandi foto: certi le detestano. Ma ho sempre fotografato i luoghi in cui ho dormito".

Con aria sempre più disgustata, Tizio ha sentenziato:

"La fotografia spontanea è anarchica, naif e superficiale. Ma alla fine finirà nel nulla, sommersa da una universale noia".

A questo punto, più conciliante, quasi filosofico, è intervenuto il terzo, chiamiamolo Sempronio:

"Non so se una fotografia è più importante di un'altra, per me sono tutti attimi, come il respiro. Quante volte abbiamo respirato questa sera? Nessun respiro era più bello dell'altro e tutti insieme sono la vita".

Tizio, sentendosi in minoranza, si è fatto allora più aggressivo:

"La fotografia spontanea è la più bugiarda fotografia che sia mai esistita. È una forma di raccolta accidentale che nasconde la verità delle cose che accadono mentre fa finta di mostrarle. I fotografi ingenui sono i grandi portatori di confusione della nostra epoca".

Qui Caio ha fatto spallucce, con un risolino di compatimento. Mentre Sempronio, con aria paterna, ha concluso:

"Forse l'importante è il contatto fra uomo e uomo, forse conta che con le fotografie parliamo delle foglie sugli alberi, o delle cose che si calpestano senza accorgersene".

Mica male vero? Vale la pena di viaggiare in treno, è meglio di certi convegni sulla fotografia...

Be' no, non esageriamo. Sarebbe bello, ma la conversazione che avete appena letto non è avvenuta in treno. Non è avvenuta neppure l'altro giorno. Per essere sinceri, non è avvenuta affatto. Anche se avrebbe potuto.

Diciamo che li ho fatti incontrare io, i tre interlocutori. Tizio è Lincoln Kirstein, le sue citazioni sono estratte dalla postfazione a un libro fondamentale della storia della fotografia, *American Photographs* di Walker Evans, anno 1938.

Caio invece è Josef Koudelka, e ha detto quella cose in un'intervista a Frank Horvat uscita nel 1991. Infine, Sempronio è Mario Giacomelli, anche lui intervistato da Frank Horvat in quello stesso splendido volume di dialoghi che consiglio a tutti di leggere.

Sì, lo so, così è facile far dire ai grandi quel che non volevano precisamente dire... Ma prendetelo come un gioco, e cercate di portare a casa quel grano di intelligenza che c'è comunque nelle loro parole.

Kirstein, grande critico e lettore di immagini, scriveva in anni in cui la fotografia oscillava ancora fra i tardi estetismi pittorialisti e la crescente massa dei *kodakers*. Cercava insomma di salvare la fotografia da quella tenaglia che rischiava di soffocare il virgulto appena nato, la fotografia modernista, la fotografia "che usa i mezzi della fotografia", di cui quel precoce capolavoro di Evans gli appariva come una profezia finalmente incarnata.

L'espressione che ho tradotto con "fotografia spontanea", nell'inglese di Kirstein è *candid photography*, una definizione che può estendersi a tutte le pratiche popolari e private della fotografia della sua epoca. Disprezzate, come si vede, ma forse ancora più temute: perché disturbavano la "fotografia consapevole" dei grandi.

Anche oggi molti la pensano così: che la neofotografia degli *smartphone* minacci qualcosa. Per la verità, oggi come allora i meno scandalizzati e indignati sembrano essere proprio i grandi fotografi, che anzi guardano curiosi e attenti a quel che la fotografia fa nelle vite di tutti, per capire meglio cosa possono farne loro stessi.

Lo fece anche Walker Evans, che non molti anni dopo quel monumento di libro si mise a prendere lui stesso *candid photographs*, fotografie "non premeditate", ma questo ve l'ho già raccontato e non mi ripeto.

Quindi non voglio far passare Kirstein come un precursore degli attuali inorriditi censori della neofotografia *social*. Così come non voglio farvi credere che Koudelka facesse delle Instagram dei suoi piedi, o che Giacomelli non sapesse distinguere una fotografia dall'altra.

Mi interessa l'atteggiamento che due grandi della fotografia esprimono, quasi soprappensiero, l'atteggiamento di grande rispetto verso questa loro compagna di viaggio nell'immaginario, alla quale riconoscono virtù superiori a quelle di un ottimo utensile da artigiano.

La fotografia, vorrei leggere in quelle loro parole, è per alcuni grandi maestri qualcosa di più di un bell'oggetto finemente cesellato dalla mano di un artista. È la grande voglia che l'uomo ha di respirare il mondo, tutto il mondo.

Non esistono respiri bugiardi. Lasciamo pure ai freddi moralisti dividere il fiato dell'uomo in giusto e sbagliato.

Tag: *condivisione, Josef Koudelka, Lincoln Kirstein, Mario Giacomelli, neofotografia, social network, Walker Evans*
Scritto in *condivisione, dispute, neo-foto* | *Commenti*

Alberto Sorlini. Lascia un secolo di fotografie

di Mario Pari da <http://www.bresciaoggi.it/>



Alberto Sorlini circondato da ciò che più amava: le fotografie

Confrontarci con tempi e luce: non sfida, ma complicità. E non perché la tecnologia fa «scattare» tutti, in qualche modo. Ma perché Alberto Sorlini, 96 anni - cui oggi verrà dato l'estremo saluto - viveva dentro la fotografia. Che poteva essere una delle centinaia di migliaia del Museo Nazionale cui aveva dato vita. O una di quelle che aveva scattato da ragazzo, magari con la «Fiammetta», la macchina che la sorella gli aveva regalato a 12 anni.

ALBERTO SORLINI è stato, per molti versi, la fotografia a Brescia. Per tutto quello che è entrato nel suo obiettivo, che è stato stampato mentre la lampadina rossa rubava diottrie e regalava capolavori agli occhi di chi sapeva d'aver fatto il proprio dovere. E non c'erano altre certezze, non c'era il monitor da scorrere con

la rotellina. O si sapeva scattare, oppure... Forse per questo, ma anche per un carattere che lo portava a comprendere l'amico, l'allievo, sapeva come spiegare i fondamentali. C'erano quei corsi, in una stanzetta, dove gli occhi dei fortunati partecipanti erano incollati alle slide. Dove, in soccorso, per spiegare punti deboli e punti forti nella composizione fotografica, veniva chiamato Leonardo da Vinci. E quando invece si trattava di affrontare il tema del fotogiornalismo arrivava Tito Alabiso, che non era Leonardo da Vinci, ma in quanto a creatività unita a competenza e senso della notizia aveva ben poca concorrenza. Il compenso? Pranzo annuale alla «Buca» con gli allievi, di fatto un'altra lezione, magari «innaffiata» più da altro che dalla tecnica.

C'erano, in Sorlini, competenza, semplicità, pazienza, ma anche consapevolezza delle proprie capacità. Tutte certificate nei decenni passati in primis dagli scatti, in secondo luogo dai riconoscimenti ricevuti.

Nel 1947 la seconda guerra mondiale era terminata da due anni e l'Italia con la voglia di ricominciare tornò a percorrere ciò che restava delle strade con i gioielli che partecipavano alla «Corsa più bella del mondo», la Mille Miglia. Lui, Alberto, la portò nel mondo per dieci anni, durante i quali la fotografia era legge quando si trattava di esportare la bellezza delle automobili, dei paesaggi, la sofferenza dei partecipanti, la gioia dei vincitori. Lui era il fotografo ufficiale, il sigillo di un «made in Brescia» che resterà nella storia dell'automobile. E il grande amore per la fotografia, ma anche per il cinema si materializzò nel 1953 nella fondazione del Cinefotoclub, embrione del Museo della Fotografia. Lì teneva i corsi e si scopriva che luce e tempo non regalano niente, bisogna andarci d'accordo, farseli amici. Corteggiarli, scatto dopo scatto. Ma quando Alberto Sorlini iniziò e anche parecchio dopo si viaggiava a rullino e lo sbaglio si pagava caro. Per questo i suoi lavori e di chi si è gettato nella fotografia in quegli anni hanno un valore speciale. Ai corsi parlava della sezione aurea, aiutava a fermare il bello. E soprattutto a costruirlo, cosa che affonda le radici nella sensibilità umana, che può scaturire anche da quello che a un profano sembra apparentemente un errore, magari un «mosso».

L'esistenza di Alberto Sorlini è stata segnata anche da istantanee dolorose: guerra, prigionia e bombardamenti.

Ma tutto ciò evidentemente ha contribuito a renderlo ancora più sensibile.

Aperto com'era non era contrario al digitale. Ma i suoi occhi s'illuminavano al Museo, dove i visitatori arrivavano da tutto il mondo, quando si compiaceva di portarli a spasso nella storia della fotografia. Viaggi con bagagli di legittimo orgoglio, comunque mai ostentato. Oggi, alle 10.30, chiesa di sant'Agata, la partenza per l'ultimo viaggio. I rullini - perché userà quelli - per i panorami inediti, sono nel borsone di una vita garbata. Mancherà.

[Teresa Visceglia e Valentina Ruggiero vincitrici di FotoConfronti 2016](#)

da <http://www.themammothreflex.com/>

BIBBIENA. Teresa Visceglia e Valentina Ruggiero sono le vincitrici di "17° FotoConfronti", nona delle dieci tappe di "Portfolio Italia 2016 - Gran Premio Hasselblad", che si è tenuta lo scorso 17 e 18 settembre.

Una vittoria tutta al femminile che ha visto Teresa Visceglia come prima classificata con il progetto "Chapiteau" e Valentina Ruggiero, seconda classificata con il lavoro "Sacra Bellezza".



©Teresa Visceglia, da *"Chapiteau"*

Teresa Visceglia, fotografa di Torino che ha presentato "Chapiteau", portfolio composto da 17 immagini in bianco e nero realizzate fra il 2012 e il 2016, ha vinto il primo premio per aver rivisitato un ambiente artistico trasfigurando con un linguaggio fotografico i suoi stereotipi, così generando nuove suggestioni, rivelatrici di fresca modernità agli archetipi dello spettacolo circense, accese dalla maschera e dal talento.



©Teresa Visceglia, da *"Chapiteau"*

“Sacra Bellezza” di **Valentina Ruggiero**, fotografa di Martellago (VE) che ha presentato un portfolio composto da 17 immagini a colori realizzate nel 2016, è il progetto che si è classificato al secondo posto ed è stato premiato per lo spessore della ricerca e per la capacità di aver traslato iconografie religiose in chiave contemporanea, dove la bellezza diventa elemento di congiunzione. Apprezzato per l’accuratezza è stato l’uso della fotografia in rapporto alla parola e alla grafica.



ORSOLA - SACRED BEAUTY



BASILISSA - SACRED BEAUTY

©Valentina Ruggiero



ZOE - SACRED BEAUTY

Teresa Visceglia

Il mio primissimo contatto con la fotografia, come per molti, è avvenuto attraverso gli album di famiglia: ritratti dei parenti, fotografie di matrimoni, di viaggi di nozze, vacanze. Li guardavo e li sfogliavo ripetutamente ma con interesse sempre nuovo: ora per i legami familiari con le persone fotografate, ora per i vestiti, le facce, i luoghi. Altre volte ad attrarmi erano le foto mancate o non previste dal fotografo: corpi malamente troncati, sfondi sfocati su soggetti altrettanto sfocati, mani e braccia ignote ai bordi del fotogramma, soggetti fotografati al limite del campo visivo, immagini casuali. Fra le mie preferite una in cui il vento spinge il velo da sposa di mia madre verso il suo volto, coprendolo completamente.

L'interesse per la fotografia si è rafforzato con il tempo ma attraverso il cinema, soprattutto quello espressionista, con le sue distorsioni prospettiche e le atmosfere cupe ma contrastate da luci abbaglianti. La mia ricerca fotografica, almeno finora, ne ha tenuto conto, nel tentativo di sintetizzare in una stessa immagine la bellezza con il suo lato sinistro, quotidianità e tragedia, in una modalità che vuole essere contrapposizione e armonia insieme.

Valentina Ruggiero

Nata nel 1980 a Venezia, tuttora vive nella città sulla laguna.

Fotografa e artista visuale, utilizza il medium fotografico per esplorare codici di rappresentazione e strategie di comunicazione che operano attraverso la cultura. Nel 2004 ha conseguito la laurea in pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Nel 2016 si è laureata in fotografia presso l'ISIA di Urbino.

Sono state inoltre segnalate le fotografe Sharon Formichella con "Ego" e Martina Zanin con "Rinnegato".

I lavori delle due fotografe premiate a Bibbiena, insieme a quelli di tutti gli Autori vincitori delle prossime tappe, saranno esposti al CIFA, Centro Italiano della Fotografia d'Autore (Via Delle Monache 2, Bibbiena – AR), in una **grande mostra** che sarà inaugurata il giorno **26 novembre 2016**. I vincitori di ciascuna tappa **potranno poi partecipare alla selezione conclusiva e concorrere al premio finale di vincitore di «Portfolio Italia 2016 – Gran Premio Hasselblad»** che, quest'anno, grazie alla partnership tra **FIAF e Fowa** – che vede **Hasselblad come sponsor unico** – consiste in una macchina fotografica Hasselblad del valore di €15.000,00, oltre al viaggio e soggiorno per due persone a Göteborg (Svezia) per ritirare il premio direttamente nella sede dell'Azienda. Il Vincitore, inoltre, sarà insignito del titolo di "Hasselblad Ambassador".

La decima e ultima Manifestazione in programma, il «5° Premio AVIS Rosignano», si svolgerà (nell'ambito del 5° RosignanoFotoFestival) a Castiglioncello (LI), presso il Castello Pasquini, nelle giornate di sabato 1 e domenica 2 ottobre 2016.

Per ulteriori informazioni su FotoConfronti 2016: www.fotoconfronti.it

[Magnum - Il libro sulla leggendaria agenzia fotografica](#)

da <http://www.mam-e.it/>



CONTRASTO PUBBLICA PER LA PRIMA VOLTA IN ITALIA, **MAGNUM**, IL LIBRO DI RUSSELL MILLER CHE NE RACCONTA LA STORIA DAGLI INIZI, DA CAPA A CARTIER-BRESSON

In tempi di smartphone, dove tutti si improvvisano grandi fotografi e i giornali online non fanno altro che affidarsi a improvvisati reporter sul campo (semplici spettatori di un avvenimento, ma dotati di una video-fotocamera) per documentare ciò che succede nel mondo, **il libro scritto da Russell Miller sui primi 50 anni di Magnum, [storica agenzia fotografica](#) fondata nel 1947 da Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger e William Vandiver, pubblicato per la prima volta in Italia, non fa che accrescere il valore, e il lavoro, dell'agenzia.**



Foto di gruppo di alcuni dei fotografi della Magnum nel 1988 © elliot erwitt/magnum photos/contrasto

«Nelle mani di un autore Magnum, **la macchina fotografica non è più un semplice occhio obiettivo**, ma uno strumento che serve a illuminare e informare, una forza che stimola e influenza l'opinione e che a volte parla per chi non ha voce. **Nessun altro gruppo mostra un'empatia così intensa e un tale coinvolgimento nei confronti del modo e del mondo in cui viviamo.** Prima che la televisione portasse in salotto, quasi in tempo reale, immagini di conflitti, carestie, disastri ambientali e disordini politici, **i fotografi Magnum erano gli occhi del mondo, spesso i primi a mostrare quello che accadeva in luoghi remoti e a nutrire la sete di notizie del Dopoguerra**».

Con questa premessa, il giornalista e scrittore inglese Russell Miller, porta subito il lettore a vivere l'atmosfera che da sempre ha contraddistinto Magnum: **non una semplice agenzia o un archivio, ma una rissosa famiglia di fotografi, una tradizione, un gruppo di eroi, di personaggi leggendari.** Perché, come sottolinea ancora l'autore: «Magnum rappresenta il fotogiornalismo al suo apice: senza paura, impegnato, intensamente coinvolto, appassionato, che esprime un intento morale».

Con un stile avvincente e ironico al tempo stesso, pagina dopo pagina e con **alcune tra le più note fotografie** scattate dei membri dell'agenzia, l'autore ci porta a scoprire i protagonisti dell'agenzia, le aspirazioni e i progetti che portarono un gruppo di fotografi, tra i più interessanti del Dopoguerra, a fondare una cooperativa in grado di tutelare il loro lavoro e poi, insieme agli altri fotografi che via via si aggregarono, a cercare in tutti i modi – nonostante il passare degli anni, le crisi dell'editoria, le liti interne, le legittime ansie di realizzazione di ognuno – di resistere e di **definire il lavoro e il ruolo speciale del fotografo: documentare e interpretare quel che si agita sulla superficie, come nel profondo, della società.**

La "street photography" tra buona e cattiva strada

di Leonello Bertolucci da <http://www.ilfattoquotidiano.it/>



Che la cosiddetta *street photography* sia molto in voga è sotto gli occhi di chiunque si occupi, anche minimamente, di **fotografia**.

La faccenda m'interessa e m'intimorisce nello stesso tempo. E mi preoccupa pure un po'.

M'interessa perché analizzare i trend aiuta qualche volta a capire cosa bolle in pentola, e la pentola siamo noi.

M'intimorisce perché se mi chiedete cos'è la *street photography* io non vi so rispondere.

Mi preoccupa un po' perché quando qualcosa di nobile dilaga rischia spesso di svilirsi.

La fotografia di strada **non accetta definizioni**, canoni, stilemi, motivazioni dichiarate. E' sempre esistita da anarcoide senza necessariamente chiamarsi *street photography*; ogni diverso libro di storia della fotografia la vede nascere con questo o quel fotografo, in questo o quel periodo, in questo o quel Paese. In attesa del prossimo libro che dica altro.

Qualcuno asserisce che la differenza tra reportage e *street* sarebbe **la progettualità**, presente nel primo e assente nella seconda. Secondo quest'interpretazione è reportage solo quello di chi dice: "Domattina vado a documentare il lavoro nelle miniere del Sulcis e ci sto due mesi". Chi invece s'immerge nell'imprevedibilità di un luogo vissuto e ne prende regali sotto forma di **frammenti e istanti** sarebbe in sostanza, nella migliore delle ipotesi, **uno sfaccendato di talento**.

E allora viva tutti i *flaneur* "sfaccendati di talento" di ieri e di oggi, come Henri Cartier-Bresson, William Klein, Sergio Larrain, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Bruce Gilden, Alex Webb, e i tanti altri che ci hanno offerto **potentissimi affreschi di intere società** deambulando qua e là. Il progetto c'era eccome, ma non era un argomento delimitato, bensì **la restituzione personale di un mondo**. Mondi e società da capire in trasparenza osservandone facce, abitudini, vestiti, edifici, mercati, automobili, strade, strade, strade.

Ma c'è un piccolo enorme dettaglio: ogni tessera di quel mosaico, ogni singola foto che oggi si definirebbe *street photography* (anche all'insaputa degli autori stessi), era formidabile. Si può uscire tutti i giorni nella propria città per anni, fotografare senza un "mitico progetto" se non quello di soddisfare la curiosità e giocare col caso, ma se un giorno si selezionerà il meglio di tutto questo, si saprà editarlo, e se tutto racconterà con **uno stile e una visione coerenti** la vita che pulsa in quella città, poco importerà definire il risultato *street photography* o reportage, poco importerà stabilire se c'era un progetto o meno. L'unica cosa veramente essenziale e dirimente sarà – toh! – la **qualità del risultato**. E qui casca l'asino e pure la *street*.

Purtroppo, va detto, molta parte di questa "onda *street*" che da qualche tempo monta spumeggiando, è qualitativamente assai modesta, tirata via e immatura. La fotografia di strada viene percepita da molti entusiasti quanto acerbi fotografi come **facile** (e qui c'è anche lo zampino del marketing, sia di fotocamere che di smartphone). Facile? Facile? Ma è **la sfida più difficile**, azzardata, aleatoria, estrema e per questo avvincente tra tutte le maniere di declinare l'atto fotografico. Inutile dire che, per la legge dei grandi numeri, tra tanti risultati deboli che soprattutto in rete è dato vedere, spiccano anche talenti ed eccellenze che lasciano estasiati.

Ma ora – colpo di scena – quando ormai sembrava stessi “smontando” l’attuale fenomeno *street photography* che tra collettivi, blog, *workshop*, contest, siti dedicati, manuali, mostre, sta conoscendo questo suo momento di grande – troppo grande? – interesse, ebbene eccomi a dire che il lato positivo di tale esplosione supera di gran lunga le riserve fin qui sbobinate.

D’accordo, l’approccio è spesso superficiale con risultati discutibili, la consapevolezza latita, ma tutto sommato quello che ci vedo dietro come motivazione, al netto di qualche ingenuità o della ricerca di scorciatoie, è **una grande voglia di ributtarsi nella mischia**. Un’urgenza quasi fisica di schiodare le chiappe e gli occhi dal monitor di un computer per non continuare a guardare da zombie le foto degli altri nel chiuso di una stanzetta.

Come dire: “Adesso basta, spengo il computer e mi compro **una bicicletta**”. E non sembri irriverente il paragone bicicletta-macchina fotografica: entrambe sono strumenti utili alla **scoperta del mondo**. Entrambe ci rendono finalmente e nuovamente **vivi, attenti, pronti, dinamici, aperti**. Entrambe ci ricordano che oltre alla testa abbiamo un corpo. Entrambe ci fanno entrare in contatto col vento.

Insomma, la voglia di strada, al di là dell’illusione autoriale che abbaglia molti, è cosa sana. **La voglia di strada è voglia di vita**. Obbliga ad affrontare e valicare la barriera tra privato e pubblico, tra sé e gli altri – al diavolo l’incubo privacy – sia pure con un atteggiamento mai fino in fondo empatico, ché **una certa dose d’individualismo** è scritta comunque nel dna del fotografo.

La fotografia di strada tira fuori davvero la natura del fotografo, è una cartina al tornasole (ma che bella parola “tornasole”) che ne rivela il Ph (iniziali di *photography*): acido, basico, aggressivo, timido, poetico, spietato, dolce, esatto, visionario. Io non so cosa sia la *street photography*, ma la amo.

Carlo Maccà, Metafisica di conchiglie -Malakopsyché

Comunicato Stampa di Spazio Farini6



Conchiglie, forme naturali da cui *Homo sapiens* è stato affascinato fino dalle origini e ha tratto, e tuttora trae, monili e ornamenti. "Capesante" dalle quali per secoli, in pittura e scultura, sono uscite le Veneri. Curiosità accumulate nelle wunderkammer e, dal '600 ad oggi, nei quadri di Natura Morta. Fino a Damien Hirst, che ne ha composti decine di esemplari nella sua opera *Forms without life* (1991). Nella realtà, tali sono: strutture ossee di molluschi morti, bellissime ma senza vita. Ma quando nell'immagine dell'oggetto naturale l'autore ha infuso il proprio soffio vitale, la denominazione Natura Morta falsa il significato dell'opera d'arte. Molto meglio sostituirla con quella in uso nelle lingue germaniche: Still Life, Stilleben. Cioè vita immota, vita sospesa, o, come usò de Chirico, vita silente. Direste morto il *Conus marmoreus* di Rembrandt? morto lo *Strombus gigas* di Odilon Redon? e infine, morti i nautili di Edward Weston?

Carlo Maccà, l'autore di questa mostra, nella fotografia d'una conchiglia riesce a dare respiro e vita a quegli scheletrini fatti di calcite, aragonite e conchiolina. Lo sfondo oscuro e l'immediato confronto con una forma altrettanto definita ma di natura completamente diversa vogliono estraniare la conchiglia dalla sua origine naturale e ricontestualizzarla in uno spazio quasi metafisico. Lì le relazioni, evidenti o segrete, di affinità o di contrasto fra le due forme possono liberamente scorrere animandole a vicenda e riverberando reciprocamente l'acquisito soffio di vita. Come annotò Franco Chiareghin, filosofo Linceo, "il valore rivelatore delle equivalenze simboliche è ciò che permea l'arte fotografica di Carlo Maccà. Molti e famosi sono i fotografi che con splendidi risultati hanno preso a tema le conchiglie, ma qui, come dice il sottotitolo *Malacopsiché* della mostra, le conchiglie diventano per la prima volta un evento della psiche, perché sono poste in rapporto ad «altro». Se l'essenza della psiche sta nella capacità di cogliere rapporti, equivalenze, identità nelle differenze e nelle opposizioni, ebbene questo è ciò che Maccà racchiude nelle sue fotografie. Esse diventano simboli potenti delle affinità segrete che legano aspetti disparati e, a volte, contrastanti delle formazioni naturali."



Le opere in bianco e nero sono stampate con tecnica jnk-jet al carbonio su carta fine art di formato A3+, edizione limitata a 7 esemplari. Files digitali da scansione dei negativi originali su pellicola Ilford di medio formato.

Le opere in colore: stampa Lambda su carta Kodak di formato 70x100 cm applicata su Dbond, edizione limitata a 5 esemplari. Files digitali da scansione dei negativi originali su pellicola Fuji Velvia di medio formato.

data: dal 13-10 all' 11-11-2016 - **orario:** da martedì a venerdì 16.00 - 19.00 o su appuntamento

dove: Via Farini 6, 20154 Milano tel. 02 6208 6626 galleria@spaziofarini6.com

come raggiungerci: M5 Monumentale, M2 Garibaldi, tram/bus 2, 4, 37, 70, BikeMi n.191

Le borgate di Pais e i sociologi con le scarpe lucide

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

«Non c'è gnente da fotografa', non semo divi der cinema, semo dei disgraziati, capito? E invece de venì ogni du' ggiorni con 'ste macchinette, venite co li sordi, così ce ripulimo un po' e risparmiare pure tante gitarelle».



Foto Rodrigo Pais, © Archivio Rodrigo Pais (Università di Bologna), g.c.

L'Onorevole Angelina di Luigi Zampa, anno 1947, non sarà forse il film più riuscito del neorealismo italiano, ma c'è una scena che non può lasciare indifferente un fotogiornalista, neppure settant'anni dopo.

Quella in cui Anna Magnani, nei panni (sporchi, per dirla con Andreotti) di una borgatara di Primavalle rovescia una bacinella d'acqua sporca in faccia al fotografo che vorrebbe farle un pittoresco ritratto miserabilista mentre fa il bagnetto al bambino in una tinozza all'aperto. E non è finita. Il monologo continua così:

*«**Quelli vengono pe' impicciarse**, te schiaffano una bella fotografia alta un metro sul giornale con sotto scritto: ecco a sora Angelina, eh, guardate quanto è bella, quanto è disgraziata. I figli so' pieni di croste e di pidocchi, so sette in famiglia, dormono in dù stanze, non c'hanno una lira e a merenda se magnano le unghie dei piedi! Sai che piacere che te fanno, ti senti proprio sollevata dopo! Almeno servisse a qualche cosa, tanto semo condannati a miseria a vita!».*

Non so se quel fotografo fradicio avrebbe potuto essere Rodrigo Pais. Direi di no, e non solo perché era il fotografo dell'*Unità*, e nelle borgate ci andava spesso assieme ai sindacalisti comunisti dell'Ania, quelli che (com'è corta la memoria politica...) facevano come i centri sociali oggi, organizzavano i senzatetto, i cortei dei baraccati, guidavano le occupazioni di case.

Forse era anche una caratteristica sua, di carattere. Nelle fotografie sulle periferie romane riemerse dal suo sterminato archivio (acquisito oggi dall'Università di Bologna e curato da Guido Gambetta) ed ora esposte, molte per la prima volta, in una mostra a Trastevere, la sua presenza fra e dentro le baracche, se non proprio gioiosamente accolta, sembra tollerata dai borgatari (in posa, o più o meno "naturalmente" intenti alle loro occupazioni) con un misto di

imbarazzo, aspettativa, a volte indifferenza, forse rassegnazione e perfino fatalismo.



Foto Rodrigo Pais, © Archivio Rodrigo Pais (Università di Bologna), g.c.

In certe foto di Pais, Roma sembra Bombay. Una metropoli del Sud del mondo che sembra fatta solo di periferie. La metastasi suburbana di Roma ha radici lontane, più antiche, forse di migliaia di anni, degli sventramenti fascisti con elative deportazioni di popolani dal centro storico ai bordi sfrangiati del polipo urbano, dei bombardamenti che ne continuarono l'opera, dei piani Ina-Casa che dovevano risolvere il problema e invece, insufficienti e mal progettati, dormitori premeditati che divennero calamite di baraccopoli spontanee: ma non è questo il luogo per raccontare questa storia.

Parliamo di fotografie, e di come la raccontarono loro. Servirono «a qualche cosa», quelle «macchinette» invadenti? Le mostre di questo genere, in realtà, raramente permettono mai di dare una risposta a questa domanda.

Le foto di Pais, nel loro insieme un'inchiesta smisurata, stratificata, complessa (urbanistica, antropologica, politica, sociale, perfino morale), fatta di immagini prese con mestiere sicuro, di temperature diverse, dal freddo rilievo urbanistico alla raccolta di documenti di denuncia sociale alla Hine alla costruzione iconico-emotiva stile Fsa, ci sfilano davanti ormai senza alcun rapporto alle occasioni in cui furono scattate e al contesto editoriale in cui apparvero.

Pais in quegli anni gestiva un'agenzia fotografica che produceva immagini per diversi giornali, non tutti della sinistra. Molte, probabilmente le più crude (il bambino che nella sua baracca mostra ridendo, come un trofeo di caccia, un grosso topo di fogna morto che tiene per la coda), non furono neppure pubblicate. Quali? La mostra e il libro non ce lo dicono.



Foto Rodrigo Pais, © Archivio Rodrigo Pais (Università di Bologna), g.c.

Ma una vera storia del fotogiornalismo può essere fatta solo guardando le pagine dei giornali. Non ho modo di dimostrarlo, ma temo che se andassimo a ripescare i contesti stampati in cui apparvero queste foto all'epoca rimarremmo abbastanza delusi.

Come spiegano bene Uliano Lucas e Tatiana Agliani in un libro che non fa sconti a quella storia, in quegli anni fra ricostruzione e boom i giornali italiani chiedevano ai fotografi foto-stampelle. Foto-illustrazioni per gli articoli che consideravano il loro vero e unico contenuto informativo.

Foto subordinate e neutralizzate dai quadri giornalistici, ideologici e retorici, ovviamente diversi e spesso opposti, in cui erano chiamate a comparire, più elementi di richiamo – come i titoli – che racconto visuale strutturato.

Vale la pena di riportare da quel volume il brano di un'intervista di Franco Malaguti, per anni grafico dell'*Unità*, a Lucas:

"Era l'assoluta incomprensione verso il linguaggio visivo. La foto tutt'al più era 'decorativa': nelle tre o quattro pagine dedicate al comitato centrale, che erano obbligate, si chiedevano tre o quattro foto per spezzare, ossia la foto serviva per inserire macchie grigie o semmai per testimoniare, molto raramente, che qualcosa fosse avvenuto, ossia se c'è l'alluvione del Polesine può passare una famiglia in barca o che risale l'argine, se c'è Longarone si pubblica la foto del luogo della frana, non il resto."

Solo oggi, solo rimettendo insieme la visione di lungo periodo di un fotoreporter che seppe dare una forte continuità al suo lavoro, in una mostra e un volume che restituiscono integrità e qualità materiale a quelle immagini, quel racconto si ricompone; ma – è bene saperlo – è il significato *di oggi* quello che leggiamo nelle foto di allora. Forse solo nel cinema di Pasolini, *Accattone*, *Mamma Roma*, lo scenario delle borgate romane «tristi e beduine» riuscì a fondersi con il loro riscatto poetico, politico e intellettuale.

Ed è la narrazione, che i contemporanei difficilmente potevano avere così chiara, di una neoplasia politico-urbanistica la cui dinamica è in fondo tanto semplice quanto vergognosa di una città-calamita, gigantesca voragine dove l'immigrazione di massa (Roma fu città di inurbati ancora prima di Milano e Torino) era funzionale al mantenimento (nel senso peggiore della parola) della

città improduttiva del potere e della rendita, dei feudi urbani ecclesiastico-notabili e poi politico-amministrativi, dove i ghetti di stracci erano funzionali ai

quartieri di lusso, perché era a Centocelle o al Tufello che si rifugiavano di notte le sore Angeline «che di giorno spazzavano i corridoi dei ministeri», sintetizza feroce Franco Ferrarotti, il sociologo, in un testo recuperato nel libro che accompagna la mostra.



Foto Rodrigo Pais, © Archivio Rodrigo Pais (Università di Bologna), g.c.

Ferrarotti è stato fra i pochi a usare, anche praticandola personalmente, la fotografia come strumento di ricerca sociale. «Senza questo ausilio tecnico», scrive, «che oggi è alla portata di tutti e che ha perso valore perché tutto ciò che è facile diventa stupido, non avrei mai sviluppato un interesse profondo per il mondo e il sottomondo». Ma i sociologi non la amavano, perché «non amano sporcarsi le scarpe, le mani, prendersi un raffreddore», e la fotografia si fa solo sul campo, non alla scrivania.

Al loro posto andarono a sporcarsi le scarpe i fotografi dei giornali, i bistrattati scattini delle redazioni. Che una cultura dell'analisi sociale non l'avevano, e la coscienza politica e lo sdegno morale, per quanto nobili, non potevano esserne il surrogato.

Immagini senza interpretazione, teoria senza immagini. Solo ridando vita alle immagini degli archivi il loro senso integrale si ricomponesse. Utile per noi, oggi. Troppo tardi per quello che sarebbe stato utile allora.

Tag: *Anna Magnani, borgate, Franco Ferrarotti, Fsa, Giulio Andreotti, Guido Gambetta, Lewis Hine, Luigi Zampa, Pier Paolo Pasolini, Primavera, Rodrigo Pais, Roma, Tatiana Agliani, Trastevere, Tufello, Uliano Lucas*
Scritto in *Autori, Documenti, fotogiornalismo, fotografia e società*

[Africa in bianco e nero. Malick Sidibé e Seydou Keïta a Milano](#)

di [Alessandra Quattordio](#) da <http://www.artribune.com/>

mc2gallery Contemporary Art, Milano – fino al 4 novembre 2016. Due grandi artisti africani, scomparsi a distanza di quindici anni l'uno dall'altro, approdano

nella galleria lombarda evocando le atmosfere della loro terra. Attraverso una ricca selezione di scatti che affondano le radici nel secolo scorso.



Malick Sidibé, Sans titre

AFRICA PROTAGONISTA

La sessantina di fotografie di **Malick Sidibé** (Soloba, 1936 – Bamako, 2016) e le sei di **Seydou Keïta** (Bamako, 1921 – Parigi, 2001), presentate a Milano nell'ambito della mostra *Voix d'Afrique*, costituiscono un privilegio, raro in Italia, che va colto per assaporare suggestioni di vita maliana fra gli Anni Cinquanta e Ottanta del secolo scorso. Al ritmo travolgente della musica africana – indimenticabile il vagabondaggio per la città in bicicletta di Sidibé allo scopo di immortalare la notte là dove più pulsava – o nella quieta compostezza del ritratto di studio ambientato. Sempre, comunque, all'insegna della "giovinezza" di un popolo in fase di emancipazione culturale dalla dominazione coloniale e in cerca di nuova consapevolezza morale.

SCATTI DAL PASSATO

Le opere dei due maestri africani, di cui recentemente si sono tenute importanti esposizioni internazionali, ad Amsterdam e Londra di Sidibé e a Parigi di Keïta, provengono dalla collezione di un cultore italiano dell'arte del Continente Nero che negli Anni Novanta, a New York, sotto la guida del gallerista André Magnin

(regista agguerrito della scoperta della creatività africana moderna), ha intuito con tempestività l'importanza di questi due artisti dell'obiettivo affermatosi in Mali a partire dal secondo dopoguerra. Con efficace allestimento in folder – come si trattasse di stralci d'archivio –, di Sidibé sono esposti scatti vintage Anni Settanta in formato cartolina, oltre a qualche immagine, in cornice, rieditata negli Anni Novanta. Con resa più tradizionale, sono tutte presentate in big size le stampe di Keïta, eleganti riedizioni del '97 di fotografie Anni Cinquanta, tratte dal suo sterminato e intensissimo "catalogo umano".



Seydou Keita, *Sans Titre*, 1949-51

Milano, fino al 4 novembre 2016 - Seydou Keita/Malick Sidibé - Voix d'Afrique a cura di Claudio Compost - MC2, Via Malaga 4, 02 87280910 mc2gallery@gmail.com www.mc2gallery.it
MORE INFO: <http://www.artribune.com/dettaglio/evento/56610/seydou->



[Quei selfie di Picasso che fecero incontrare pittura e fotografia](#)

di Simona Maggiorelli da <https://www.left.it>

Diavolo di un Picasso, non solo genio della pittura, ma anche abile comunicatore, attraverso la fotografia, che usava per pubblicizzare il proprio lavoro, mandando ai galleristi selfie scattati davanti alle opere, in bella mostra, nello studio. Ma non solo. Ogni volta che il malagueño metteva le mani su una nuova tecnica, ne rivoluzionava l'uso. Fu così per la grafica. E accadde lo stesso con la fotografia. Come racconta l'ampia mostra *Picasso Images* aperta dal 14 ottobre al 19 febbraio all'Ara Pacis, a Roma con un percorso di duecento fotografie d'epoca,

scatti d'inizio Novecento, con molti inediti e di epoche successive fino agli anni Settanta.



Pablo Picasso, autoritratto

Pablo Picasso cominciò a usare la macchina fotografica in modo innovativo quando conobbe nel 1917 la moglie Olga, danzatrice dei Ballets Russes di Diaghilev e fotografa dilettante. Ma già quando, con Fernande Olivier (la sua prima compagna parigina) era andato a fare un viaggio nei paesini della Catalogna, aveva cominciato a studiare i paesaggi attraverso la fotografia. La collezionista e scrittrice Gertrud Stein vedeva in quei paesaggi geometrizzanti l'anticipazione delle scomposizioni cubiste. Di fatto Picasso ricorreva all'obiettivo per studiare la realtà, ma anche come semplice diario di viaggio, raccontandosi con ironia, mettendosi in posa, divertendosi con gli amici. Sono gli anni spensierati ed eccessivi della vita *bohémien*, quando faceva la fame ma preparava la rivoluzione cubista che sarebbe emersa in modo dirompente nel 1907, con *Les Femmes d'Alger*.

Nel percorso della mostra romana curata da Violette Andres e da Anne de Modenard quei sorprendenti scatti ingialliti sono intercalati da una bella scelta di opere grafiche, sculture e dipinti provenienti dal Musée national Picasso-Paris, fra i quali, un nudo di donna che fa parte dei disegni preparatori delle *Femmes d'Alger*, il sognante *Nudo in giardino* del 1934 e alcuni scheggiati e drammatici ritratti di Dora Maar. Alla collaborazione fra la fotografa croata e Picasso è dedicata una delle tre sezioni che articolano il percorso espositivo, approfondito nel catalogo Electa.

La loro tormentata relazione e i crudeli ritratti che mostrano Dora Maar in lacrime, letteralmente a pezzi, sono una parte della storia, l'altra – qui messa bene in luce – è lo scambio fruttuoso e creativo fra due personalità forti e diversissime. Ecco dunque le foto di Dora che raccontano in modo originale il laboratorio di *Guernica* ed ecco le prime sperimentazioni di Picasso che fa incontrare in modo originale due mezzi antitetici come la pittura e la fotografia. Fruttifera fu poi anche la collaborazione con Brassai che apprese da Picasso a graffiare i negativi per trarne delle opere originali. Quando Picasso si trovava a Vallauris si presentò da lui un apprendista fotografo André Villers, che all'epoca aveva 22 anni. Nacque così una collaborazione che durò dieci anni, dal 1932 al 1962, anni in cui il pittore spagnolo, sperimentò sovrapposizioni e tecniche

combinare, realizzando con i fotogrammi dei *décupage* che evocano le figure danzanti di *Jazz* ideate da Matisse. Bel finale con le celebri foto di Robert Capa che ritrasse Picasso in momenti di vita privata, con il figlio e con la compagna di allora, Françoise Gilot, con la quale riscoprì la *Joie de vivre* nel dopo guerra, come racconta un celebre quadro del 1946, (anch'esso in qualche modo ispirato da Matisse). La mostra si chiude con la maturità artistica di Picasso quando, a partire dal dopoguerra, coltivò personalmente la propria immagine d'artista diffusa dalla stampa illustrata, che contribuirà a renderlo personaggio di grande popolarità e ad alimentarne il mito.

[Henri Cartier Bresson in mostra alla Villa Reale di Monza](#)

dalla Redazione di <http://www.dazebaonews.it/>



140 scatti di **Henri Cartier Bresson, in mostra alla Villa Reale di Monza** dal 20 ottobre, dedicati al grande maestro, per immergerci nel suo mondo, per scoprire il carico di ricchezza di ogni sua immagine, testimonianza di un uomo consapevole, dal lucido pensiero, verso la realtà storica e sociologica.

Quando scatta l'immagine guida che è stata scelta per questa sua nuova rassegna monografica allestita alla Villa Reale di Monza, Henri Cartier-Bresson ha appena 24 anni. Ha comprato la sua prima Leica da appena due anni, ma è ancora alla ricerca del suo futuro professionale. È incerto e tentato da molte strade: dalla pittura, dal cinema. "Sono solo un tipo nervoso, e amo la pittura." ... "Per quanto riguarda la fotografia, non ci capisco nulla" affermava.

Non capire nulla di fotografia significa, tra l'altro, non sviluppare personalmente i propri scatti: è un lavoro che lascia agli specialisti del settore. Non vuole apportare alcun miglioramento al negativo, non vuole rivedere le inquadrature,

perché lo scatto deve essere giudicato secondo quanto fatto nel qui e ora, nella risposta immediata del soggetto.

Per Cartier-Bresson la tecnica rappresenta solo un mezzo che non deve prevaricare e sconvolgere l'esperienza iniziale, reale momento in cui si decide il significato e la qualità di un'opera.

“Per me, la macchina fotografica è come un block notes, uno strumento a supporto dell'intuito e della spontaneità, il padrone del momento che, in termini visivi, domanda e decide nello stesso tempo. Per "dare un senso" al mondo, bisogna sentirsi coinvolti in ciò che si inquadra nel mirino. Tale atteggiamento richiede concentrazione, disciplina mentale, sensibilità e un senso della geometria. Solo tramite un utilizzo minimale dei mezzi si può arrivare alla semplicità di espressione”.

Henri Cartier-Bresson non torna mai ad inquadrare le sue fotografie, non opera alcuna scelta, le accetta o le scarta. Nient'altro. Ha quindi pienamente ragione nell'affermare di non capire nulla di fotografia, in un mondo, invece, che ha elevato quest'arte a strumento dell'illusione per eccellenza.

Lo scatto è per lui il passaggio dall'immaginario al reale. Un passaggio “nervoso”, nel senso di lucido, rapido, caratterizzato dalla padronanza con la quale si lavora, senza farsi travolgere e stravolgere.

“Fotografare è trattenere il respiro quando tutte le nostre facoltà di percezione convergono davanti alla realtà che fugge. In quell'istante, la cattura dell'immagine si rivela un grande piacere fisico e intellettuale”.

I suoi scatti colgono la contemporaneità delle cose e della vita. Le sue fotografie testimoniano la nitidezza e la precisione della sua percezione e l'ordine delle forme. Egli compone geometricamente solo però nel breve istante tra la sorpresa e lo scatto. La composizione deriva da una percezione subitanea e afferrata al volo, priva di qualsiasi analisi. La composizione di Henri Cartier-Bresson è il riflesso che gli consente di cogliere appieno quel che viene offerto dalle cose esistenti, che non sempre e non da tutti vengono accolte, se non da un occhio disponibile come il suo.

“Fotografare, è riconoscere un fatto nello stesso attimo ed in una frazione di secondo e organizzare con rigore le forme percepite visivamente che esprimono questo fatto e lo significano. E' mettere sulla stessa linea di mira la mente, lo sguardo e il cuore”.

Per parlare di Henri Cartier-Bresson – afferma Denis Curti, curator per la Villa Reale - è bene tenere in vista la sua biografia. La sua esperienza in campo fotografico si fonde totalmente con la sua vita privata. Due episodi la dicono lunga sul personaggio: nel 1946 viene a sapere che il MOMA di New York intende dedicargli una mostra "postuma", credendolo morto in guerra e quando si mette in contatto con i curatori, per chiarire la situazione, con immensa ironia dedica oltre un anno alla preparazione dell'esposizione, inaugurata nel 1947. Sempre nello stesso anno fonda, insieme a Robert Capa, George Rodger, David Seymour, e William Vandivert la famosa agenzia Magnum Photos. Insomma, Cartier – Bresson è un fotografo destinato a restare immortale, capace di riscrivere il vocabolario della fotografia moderna e di influenzare intere generazioni di fotografi a venire.

A proposito della creazione Magnum Photos, ancora oggi fondamentale punto di riferimento per il fotogiornalismo, Ferdinando Scianna, per molti anni unico membro italiano ha scritto: Magnum continua a sopravvivere secondo l'utopia

egualitaria dei suoi fondatori. In modo misterioso è riuscita finora a fare convivere le più violente contraddizioni. Questa è la cosa che più mi appassiona. Per quanto mi riguarda, sicilianissimo individualista, ho difficoltà a sentirmi parte di qualunque tipo di gruppo, ma so che se devo riferirmi a una appartenenza culturale è in quella tradizione che mi riconosco.

La mostra Henri Cartier Bresson Fotografo è una selezione curata in origine dall'amico ed editore Robert Delpire e realizzata in collaborazione con la Fondazione Henri Cartier-Bresson, istituzione creata nel 2000 assieme alla moglie Martine Franck ed alla figlia Mélanie e che ha come scopo principale la raccolta delle sue opere e la creazione di uno spazio espositivo aperto ad altri artisti.

Obiettivo della rassegna è far conoscere e capire il *modus operandi* di Henri Cartier-Bresson, la sua ricerca del contatto con gli altri, nei luoghi e nelle situazioni più diverse, alla ricerca della sorpresa che rompe le nostre abitudini, la meraviglia che libererà le nostre menti, grazie alla fotocamera che ci aiuta ad essere pronti a coglierne e ad immortalarne il contenuto.

La mostra, curata da Denis Curti per la Villa Reale, è promossa dal Consorzio Villa Reale e Parco di Monza e da Nuova Villa Reale di Monza in collaborazione con la Fondazione Henri Cartier-Bresson e Magnum Photos Parigi e organizzata da Civita Mostre con il supporto di Cultura Domani.

20 ottobre 2016 – 26 febbraio 2017 Villa Reale di Monza - Secondo Piano Nobile

[Diane, cacciatrice della disillusione](#)

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

Accasciato sulla poltrona, gambe aperte, sguaiato. Norman Mailer detestò il suo ritratto quando lo vide pubblicato sul *New York Times* nel 1963. «Dare una macchina fotografica a Diane», sospirò, «è come mettere una granata in mano a un bambino».

Ma Diane Arbus lo aveva appena fotografato, un bambino **con una bomba a mano** (giocattolo): è una delle sue foto-icone e, se il grande scrittore ha ragione, è quasi un autoritratto delegato.

Esplose come una granata davvero, all'inizio degli anni Sessanta, Diana la cacciatrice di esistenze anomale, la poetessa degli eccentrici e dei *freak*, la gran borghese che scese nella suburra degli emarginati, la stella che brillò per poco più d'un decennio prima di spegnersi, di propria mano, nel 1971, a soli 48 anni, all'apice della sua parabola.

C'è un altro bambino armato, nell'archivio di Diane. Inedito, sbuca ora dagli scatoloni che, rimasti per trentacinque anni nella cantina di una casa del Village, le figlie Doon e Amy donarono al Metropolitan Museum di New York nel 2007. Minaccioso, imbronciato, punta il revolver contro la fotografa.

A metà degli anni Cinquanta fotografare bambini che giocano a sparare era una mania, celebre tra questo genere di foto fu **quella** di William Klein, perfino il mite ironico Elliott Erwitt ne fece **una**. Corea ancora calda e Vietnam nell'aria. Ma Diane non pensava a quello. La politica l'annojava. Dalle marce per la pace tornava con foto insignificanti.



Duane Arbus, *Kid in a hooded jacket aiming a gun*, N.Y.C. 1957, © The Estate of Diane Arbus, LLC. All Rights Reserved, g.c.

A cosa pensava, Diane? Da mezzo secolo è un mistero. «La fotografia è un segreto su un segreto»: non poteva descriversi meglio. La più controversa fotografa del Novecento, tutti credono di poterla spiegare con manualetti freudiani in edizione Readers' Digest: giovinetta-bene, nata Nemerov, famiglia di pellicciai, cresciuta a Park Avenue, assetata di brividi da cui un'educazione perbenista l'ha esclusa, si tuffa anima e corpo nel mondo subumano, mossa da una pulsione neanche tanto astrattamente sessuale, fino a restarne vittima.

Chiaro no? Susan Sontag liquidò il suo suicidio come «prova che le sue foto erano pericolose per lei» proiettandola nel firmamento nero delle artiste il cui ultimo gesto spiegherebbe tutto, da Marilyn Monroe a Sylvia Plath, da Janis Joplin a Francesca Woodman. Chiaro, no?

Chiaro un accidente. Dal mosaico di lettere, diari, testi, interviste, pubblicati per la prima volta solo cinque anni fa emerge una donna consapevole, colta, perfino iperattiva, pragmatica, ricca di relazioni, ben diversa dalla sua icona tragica.

Cosa cercava davvero Diane? Adesso [la mostra Diane Arbus: In the Beginning](#) che il Metropolitan ha ricavato da quegli scatoloni prova a dircelo tornando alle origini. Del resto, Arbus è tra i pochi fotografi la cui universale notorietà («Ah, quella delle [due gemelline!](#)») sollecita un *prequel*.

Ed ecco Diane prima di Diane, gli anni incerti dell'esordio, dal '56 al '61, in cui scattò più di metà delle foto della sua vita, ma due terzi restarono inedite – una carriera costellata di rifiuti editoriali.

Volendo, non è proprio il beginning. Gli esordi di Diane come fotografa di strada sono più lontani, forse italiani. Nel 1951 affittò col marito Allan una casetta a Frascati.

L'impresa familiare Allan & Diane Arbus, ancora lontana dal divorzio, era in pieno decollo, i coniugi lavoravano a due fotoservizi di moda italiana per *Vogue*; ma alla domenica, arrivando a Roma con la Ford blu, venivano circondati da ragazzini urlanti, e Diane cominciò da loro.

Come più tardi i suoi freak, li trovava «portatori di segreti». Ma fu nel 1956, quando andò a lezione dalla sua grande ispiratrice Lisette Model, che scrisse su un rullino: #1. Solo a questo punto Arbus *begins*.



Diane Arbus, *Woman with white gloves and a pocket book*, N.Y.C. 1956, © The Estate of Diane Arbus, LLC. All Rights Reserved, g.c.

La poetica della proto-Arbus è fluida, l'estetica divagante. Evita il contatto, scatta da lontano poi ritaglia, il quadrato della Rollei non è ancora il suo marchio di fabbrica, usa una Nikon 35 millimetri e inquadra quasi sempre in verticale, il formato dello *standing*, dell'affrontamento, *Viaggio verticale* sarà il suo lavoro di esplorazione della città dagli attici alle cantine, dal lusso all'abiezione.

Più che cercare trova, i soggetti le vengono incontro come bachi sulla buccia della Grande Mela e lei li prende al volo.

Nel '58 Robert Frank, suo amico, demolisce con un solo libro, *The Americans*, la fotografia umanistica «con quei maledetti foto-saggi che hanno un inizio e una fine». I nuovi *street photographers* non mettono più le brache al mondo – semmai gliele tolgono.

Ma Diane non è come i dioscuri Friedlander e Winogrand coi cui condividerà il debutto al MoMa nel 1967. La fauna umana di Central Park, di Coney Island, di Washington Square entra nel suo carniere, ma ancora non c'è nulla che non sia già anche in quelli di Weegee, o della Levitt, o se per questo (ma lo sappiamo da poco) della bambinaia Vivian Maier. Quelle di Diane prima del 1961 sono ancora foto tentative, sperimentali.

Si convince però a cercare «le cose che nessuno vedrebbe se non le fotografassi». Il primo impatto con i *freak*, una compagnia di nani, nel retro di un circo. Comincia a pensare che i deformati siano «i veri aristocratici, nati col loro trauma, hanno già superato il test della vita».

Propone a *Esquire* (che viste le foto lo rifiuterà) un servizio sugli eccentrici, intesi come «quelli che credono in cose impossibili per gli altri», pirandelliani «personaggi in cerca di una storia»: lei può dargliela. Basta foto rubate, nella sua nuova gabbia quadrata (il formato della stabilità ma anche della claustrofobia) i suoi personaggi entrano volontariamente, immobili, in posa, ricambiano lo sguardo.

Ma da qui in poi è l'Arbus che conoscono tutti – che *credono* tutti di conoscere. La cinica o l'empatica, la voyeur o l'amica, la sfruttatrice degli emarginati o la poetessa dell'individuo? Neanche lei l'ha mai saputo spiegare. Ai suoi eccentrici si avvicinava tremando, fingendo sentimenti di amicizia per conquistarsene la fiducia: «Sono sempre un po' troppo carina con loro».

In realtà li accostava «con un misto di vergogna e terrore», rabbrivendo: «Non vorrei somigliare a loro. Non vorrei che le mie figlie somigliassero a loro». Una «collezionista di farfalle», o forse di fiori carnivori, consapevole che «essere fotografati fa sempre un po' male», che lo scambio è asimmetrico, che la sua fotocamera prende ai suoi soggetti qualcosa di più di quello che loro vorrebbero darle: «Sono in debito con tutti coloro a cui ho rubato qualcosa».

Ma l'Arbus prima di Arbus non è solo una curiosità artistico-biografica. Le transizioni sono importanti: legano una partenza e un arrivo.

Qui dunque si parte dalla prima foto pubblicata da Diane, un colpo grosso, scelta da Edward Steichen per *The Family of Man*, la celeberrima mostra al MoMa del 1955, apoteosi della fotografia umanista.

Dieci anni dopo, in un'altra mostra al MoMa, Diane distruggerà quell'utopia mostrando i figli reietti della grande famiglia dell'uomo (ogni mattina Yuben Yee, archivista del museo, doveva pulire con lo straccio il vetro delle sue foto dagli sputi dei visitatori).

Ma guardiamo il quadro di quel decennio cruciale nella storia americana, e non solo una carriera. In quel decennio si incrina *l'American Way*, il paternalista paese-guida del piano Marshall diventa il gendarme del pianeta.

Fotografia della disillusione è quella di Diane, fotografia della fragilità morale del mondo dopo le utopie di pace universale. Che questa disillusione affondasse nella fragilità di una singola esistenza, la sua, forse era inevitabile, forse è solo una coincidenza.

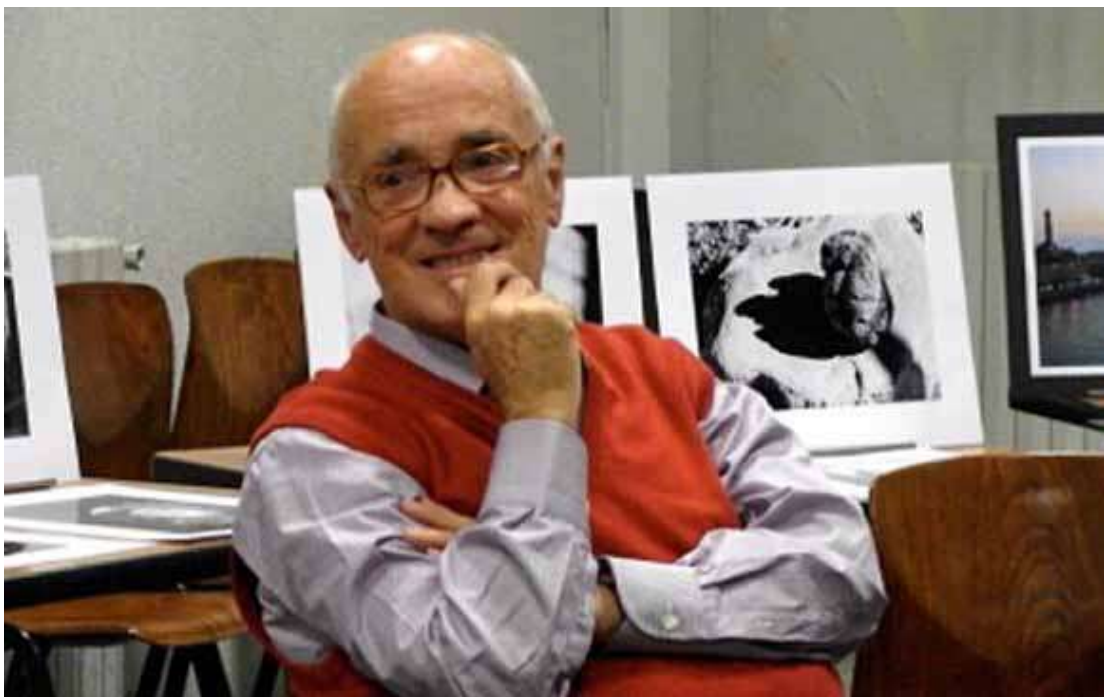
[Una versione di questo articolo è apparsa in *La Domenica di Repubblica* il 2 ottobre 2016]

Tag: **Allan Arbus, Amy Arbus, Diane Arbus, Doon Arbus, Edward Steichen, Elliott Erwitt, Francesca Woodman, Garry Winogrand, Helen Levitt, Janis Joplin, Lee Friedlander, Lisette Model, Marilyn Monroe, Metropolitan Museum, MoMa, Norman Mailer, Robert Frank, Susan Sontag, Sylvia Plath, Vivian Maier, Weegee, William Klein, Yuben Yee**

Scritto in **Autori, Venerati maestri | Commenti** »

[Il fotografo che insegnava a comunicare](#)

Comunicato stampa del Circolo Fotografico Milanese



Sergio Magni (1932-2015) è stato uno dei personaggi più importanti della scena fotografica milanese e italiana che ha avuto anche notevole riscontro a livello internazionale.

A un anno dalla sua scomparsa, il CFM - Circolo Fotografico Milanese - di cui Sergio era socio dal 1971, con il supporto della Federazione Italiana Associazioni Fotografiche (FIAF), gli dedica una mostra fotografica presentando 70 scatti realizzati a Milano, in maggior parte, e a New York, dove si era recato per aver vinto un concorso fotografico.

La fama di Sergio Magni si collega alla tecnica di "Lettura delle fotografie" che "inventò" dopo avere recepito e approfondito l'autorevole pensiero di Padre Nazzareno Taddei (Segretario Nazionale della Compagnia di Gesù per le Comunicazioni Sociali) sulla lettura strutturale dell'immagine.

Sergio Magni smise di fotografare a 40 anni, rinunciando a una brillante carriera di osservatore attento della realtà, per vestire i panni dell'insegnante che vuole far capire l'essenza del comunicare, del "fare comune". **<La fotografia non è "un clic" ma un linguaggio in entrata e in uscita, in dare e in avere>.**

Sergio assunse questo lavoro come una missione e lo svolse sempre con cognizione di causa, guadagnandosi la fama di persona in grado di capire, e di fare capire, quando una fotografia comunica o no qualcosa.

Sempre attivo presso il FM e la FIAF, Sergio Magni girò tutta l'Italia portando il suo insegnamento ovunque richiesto e aprendo la mente di chi lo ascoltava sul senso, contenuto e simbologia dell'immagine fotografica.

Parola e battuta sempre pronta, tono amichevole e talvolta scanzonato, aveva la comunicazione e l'insegnamento nel sangue. E' stato così lungimirante da crearsi dei successori, un gruppo di docenti che operano all'interno del DAC, il Dipartimento Attività Culturali della FIAF: non rendersi indispensabili, atteggiamento tipico dei "maestri" evoluti!



Dettagli della mostra

IL FOTOGRAFO CHE INSEGNAVA A COMUNICARE - Fotografie di Sergio Magni

LA FABBRICA DEL VAPORE - Polifemo Fotografia - Via Procaccini 4 – Milano

INGRESSO LIBERO - Inaugurazione Venerdì 11 novembre 2016 alle ore 18.00

La mostra resterà aperta fino al 24 novembre 2016 con i seguenti orari:

Lunedì - Venerdì dalle 10.00 alle 18.00 - Sabato e Domenica dalle 14.00 alle 18.00

CFM - Circolo Fotografico Milanese -

Fondato nel 1930 come derivazione del Circolo Fotografico Lombardo a sua volta costituitosi nel 1889. Tra i fondatori annoverava fotografi del calibro di Secco D'Aragona, Sommariva, Stefani, Ornano, Leiss, Vender e Cavalli.

Sede: via Bezzacca, 24, Milano. I soci si riuniscono ogni lunedì sera alle ore 21.

www.circolofotograficomilanese.it

info@milanofotografia.it

[Nelle mani di Vivian Maier.](#)

[La magia della bambinaia fotografa a Monza](#)

dalla Redazione di <http://www.artslife.com/>



Vivian Maier, Undated, 40x50 cm(16x20 inch.) , © Vivian Maier/Malooof Collection, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

L'Arengario di Monza accoglie la poesia di **Vivian Maier**. Nuova mostra per la bambinaia fotografa. *Vivian Maier. Nelle sue mani*: un racconto per immagini composto da **oltre cento fotografie in bianco e nero e a colori, oltre che da pellicole super 8 mm**, dell'artista newyorkese, tra le maggiori esponenti della *street photography*. Esposti i più celebri scatti della singolare e affascinante

fotografa di strada, nata a New York da madre francese e padre austriaco. Le opere stesse a sottolineare gli aspetti più intimi e personali della sua produzione.

Vivian Maier (1926-2009) trascorre la maggior parte della sua giovinezza in Francia, dove comincia a scattare le prime fotografie utilizzando una modesta Kodak Brownie.

Nel 1951 torna a vivere negli Stati Uniti e inizia a lavorare come tata per diverse famiglie. Una professione che manterrà per tutta la vita e che, a causa dell'instabilità economica e abitativa, condiziona alcune scelte importanti della sua produzione fotografica.



Vivian Maier, New York, July 27th, 1954 , 40x50cm (16x20 inch.)© Vivian Maier/Maloof Collection, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

Fotografa per vocazione, Vivian non esce mai di casa senza la macchina fotografica al collo e scatta compulsivamente con la sua Rolleiflex accumulando una quantità di rullini così numerosa da non riuscire a svilupparli tutti.

Tra la fine degli anni Novanta e i primi anni del nuovo millennio, **cercando di sopravvivere**, senza fissa dimora e in gravi difficoltà economiche, Vivian vede i suoi negativi andare all'asta a causa di un mancato pagamento alla compagnia dove li aveva immagazzinati.

Parte del materiale viene acquistato nel 2007 da John Maloof, un agente immobiliare, che, affascinato da questa misteriosa fotografa, inizia a cercare i suoi lavori dando vita a un archivio di oltre 120.000 negativi.



Vivian Maier, New York, March 1954, 40x50 cm(16x20 inch.) , © Vivian Maier/Malooof Collection, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York



Self-portrait, Chicago, July 1978, 30X40cm (11x14 inch.)©Vivian Maier/Malooof Collection,Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York



Vivian Maier, Armenian woman fighting on East 86th Street, September, 1956. New York, NY, © Vivian Maier/Maloof Collection, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York



Vivian Maier, 1978, 30X40cm (11x14 inch.) © Vivian Maier/Maloof Collection, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

La mostra nasce dal desiderio di rendere omaggio a questa straordinaria artista che mentre era in vita ha realizzato un numero impressionante di fotografie

senza farle mai vedere a nessuno, come se volesse conservarle gelosamente per se stessa.

Con uno spirito curioso e una particolare attenzione ai dettagli, Vivian ritrae le strade di New York e Chicago, i suoi abitanti, i bambini, gli animali, gli oggetti abbandonati, i graffiti, i giornali e tutto ciò che le scorre davanti agli occhi. Il suo lavoro mostra il bisogno di salvare la "realtà" delle cose trovate nei bidoni della spazzatura o buttate sul marciapiede. Pur lavorando nei quartieri borghesi, dai suoi scatti emerge un certo fascino verso ciò che è lasciato da parte, essere umano o no, e un'affinità emotiva nei confronti di chi lotta per rimanere a galla.

All'Arengario non mancano i celebri autoritratti in cui il suo sguardo severo riflette negli specchi, nelle vetrine e la sua lunga ombra invade l'obiettivo quasi come se volesse finalmente presentarsi al pubblico che non ha mai voluto o potuto incontrare.



Vivian Maier, Self-Portrait, Undated, 40x50 cm(16x20 inch.) , © Vivian Maier/Malooof Collection, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

Vivian Maier. Nelle sue mani - Arengario di Monza, Piazza Roma – 20090 Monza

8 ottobre 2016 – 8 gennaio 2017 - A cura di Anne MorinOrari: Lunedì chiuso. Da martedì a venerdì: 10.00-13.00/14.00-19.00. Sabato, domenica e festivi: 10.00-20.00

Biglietti: Intero: 9,00 euro - Ridotto: 7,00 euro - Audioguide incluse nel prezzo - Scuole:5,00 euro

Informazioni : www.arengariomonzafoto.com, Tel. + 39 039 329541 - Tel. +39 02 36638600



Vivian Maier, Self-Portrait, Undated, 40x50 cm(16x20 inch.) , © Vivian Maier/Maloof Collection, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

La fotografia dell'invisibile nascosto dietro la pittura

L'uomo è entrato nell'età contemporanea quando ha iniziato a riprodurre la realtà attraverso l'obiettivo

di Vittorio Sgarbi da <http://www.ilgiornale.it/>

La più grande crisi per la pittura è negli anni della affermazione della fotografia, in un combattimento mortale che umilia la prima, rubando la vita e la «presenza» alle cose. La pittura insegue la fotografia o se ne serve, ma ha perduto il testimone nel rapporto con la realtà.



In un illuminante libro, *Verso l'invisibile* (Quinlan), Italo Zannier ci dice che l'uomo è entrato nell'età contemporanea quando ha iniziato a riprodurre la realtà attraverso la fotografia. In tal modo è cresciuta, ed è stata documentata, la memoria del mondo.

Questo percorso «verso l'invisibile», per renderlo visibile, ci consente di avere davanti in qualunque momento anche quello che non c'è, di portarci a casa, come oggi accade in modo parossistico, ogni porzione del mondo visto e visitato. Davanti alla Sfinge in Egitto, Gustave Flaubert poteva affermare che «soltanto la fotografia di Max avrebbe potuto descrivere l'emozione di quell'incontro». Tanto quel reperto è necessario che molti, oggi, non documentano, ma sostituiscono con la riproduzione fotografica, attraverso il telefonino, la realtà che non vedono, e che immediatamente rapiscono. Si allineano alla rapida evoluzione della fotografia tutte le invenzioni e le scoperte della scienza moderna, anche in campo medico e farmacologico, a partire dai raggi X, vera e non metaforica riproduzione dell'invisibile. Assistiamo a un'accelerazione della ricerca dell'uomo per conoscersi meglio, che ha l'equivalente soltanto nella moltiplicazione genetica, se soltanto consideriamo che nel 1858 gli abitanti del mondo erano un miliardo e 283 milioni, e oggi sono oltre sette miliardi e 125 milioni. L'umanità si è riprodotta con l'accelerazione con cui le immagini hanno moltiplicato il mondo, consentendo di dominare l'«altrove». Le ricerche tecniche avanzano di decennio in decennio producendo dagherrotipi, fotoeliografie, zincografie, via via fino alle attuali tecnologiche digitali e elettroniche che prescindono dalla stampa e che privilegiano la riproduzione «luminosa», fantasmatica, sopra uno schermo, come nel computer o nei telefoni cellulari. Da qui, pertinentemente, Zannier conia il neologismo «fotofanie», ossia «apparizioni», per distinguerle dalle fotografie che necessitano di un supporto cartaceo.

Nel documentatissimo studio si misura l'avanzamento della fotografia con le conquiste della scienza e le scoperte di ogni tipo, dal fonografo alla lampadina elettrica, una vera e propria storia dell'improvvisa e travolgente modernizzazione della società.

Nel 1854 la prima mostra degli impressionisti (intuitivamente alternativi alla riproduzione fotografica, perseguita dalla stessa pittura, prima e dopo l'invenzione della fotografia) fu ospitata, a Parigi, nell'atelier di Nadar in boulevard des Capucines, nel tempo in cui si stabiliva, dunque, quel «combattimento per un'immagine» di cui diede conto Luigi Carluccio in una mostra indimenticabile a Torino, mettendo in scena il confronto fra Pittura e Fotografia, a partire dalla metà dell'Ottocento. Verso l'invisibile va oltre e mette in relazione, quasi deterministicamente, il continuo passaggio dalla fotografia ad altri prodigi, il «telegrafo parlante», un vero e proprio telefono, attraverso l'esperienza di Bell e Meucci, i prototipi di aliscafo e di elicotteri, il termometro elettrico.

Intanto la fotografia trova soluzione anche al problema della ripresa a colori. Ne consegue una integra fiducia nella scienza, la cui conferma viene dalla sorprendente evoluzione della fotografia nelle varie utilità, per documentare terremoti, eruzioni di vulcani, eclissi di sole, catastrofi e fenomeni naturali, tornado.

«Immagini nuove sono promesse quotidianamente dalla fotografia, come quelle ottenute dagli effetti grafici delle scintille elettriche, altrimenti invisibili agli occhi umani». Tra i miracoli di quegli anni c'è anche l'invenzione della luce elettrica, da cui viene la gloria della «Ville Lumière». La sera dell'Esposizione universale di Parigi, il 6 maggio 1889, la Tour Eiffel è scenograficamente illuminata, e il suo

faro si può vedere a 190 km da Parigi. L'Ottocento finisce con i grandi viaggi transoceanici, sia per chi cerca lavoro sia per l'estensione del Grand Tour ai luoghi più remoti. Nasce così, oltre l'archeologia, l'antropologia. Si scoprono e si studiano altre specie di uomini, cosiddetti primitivi, dopo l'uomo del Rinascimento e l'uomo moderno. Convivono epoche distanti millenni. E la scienza produce continue meraviglie che mostrano come l'uomo può superare ogni confine. Alla fine del XIX secolo si afferma anche il cinematografo: la fotografia era finalmente giunta a rivelare, in questo suo perfezionamento, altri aspetti dell'«invisibile» nella «dinamica della vita».

Per Zannier il 1896 è l'«anno zero» di un percorso che porterà a traguardi allora ritenuti fantascientifici: viaggi verso la Luna, verso Marte, trasmissione simultanea di immagini, tecnologia elettronica che favorisce la conoscenza della dimensione enciclopedica dello scibile con un clic. Il percorso dalla fotografia verso l'invisibile porterà, come un penetrante occhio divino, ai raggi X, come li definì Wilhelm Conrad Röntgen, che il 28 dicembre 1895 comunicò al mondo la sua scoperta.

Le conseguenze furono straordinarie e molteplici e porteranno la fotografia a uscire dalla rappresentazione della realtà fisica verso nuovi confini, che troviamo stabiliti nei manifesti futuristi, dove si afferma il primato sperimentale del linguaggio fotografico attraverso l'impresa dei fratelli Anton Giulio, Arturo e Carlo Ludovico Bragaglia, in direzione «concettuale» (parola tanto in voga nel linguaggio dell'arte contemporanea): «vogliamo vedere ciò che superficialmente non si vede; vogliamo ricordare la più viva sensazione dell'espressione profonda di una realtà indicibile e inafferrabile».

Così, nei processi di visualizzazione fotodinamica Bragaglia riproduce la scia di un corpo che si muove nello spazio, non altrimenti percepibile con la fotografia istantanea che «ferma il soggetto laddove si trovava per caso». Prima questa realtà, impercettibile altro che dalla fotografia, era stata ottenuta da William Crookes come documentazione di una seduta spiritica, in cui le apparizioni di una «abitatrice d'oltretomba» sarebbero certificate dall'immagine fotografica. Si entra dunque nel nuovo secolo con questo viatico, in cui la fotografia è protagonista, a fianco di ogni perfezionamento scientifico e tecnologico, scoperta dopo scoperta, e anche «oltre», nella dimensione «spirituale».

La pittura risponde con il Simbolismo, e Kandinskij insegue lo «spirituale dell'Arte» e sconfinava inevitabilmente nell'Astrattismo, una realtà non visibile. La fotografia occupa tutto il campo del rappresentabile, esteriore ed interiore. E questo, in fondo, conferma che essa, tra le conquiste scientifiche, è l'unica dotata di effetti indiretti e molteplici, ovvero di anima, come aveva intuito, con dispetto, come una premonizione, Charles Baudelaire già nel 1859: «se si permette alla fotografia di invadere il dominio dell'impalpabile e dell'immaginario, soprattutto ciò che vale perché l'uomo vi ha aggiunto qualcosa della sua anima, allora sventurati noi!». Se si permette. E come impedirlo?

Spesso, infatti, da allora la fotografia, nella sua imprevedibile forza evocativa, ha superato la poesia, e ha dato parola e vita ai morti, come sorprendentemente si legge nel libro *Il tempo in posa* di Gesualdo Bufalino, di commento alla scoperta di quattrocento lastre di collodio di fotografi di provincia, tra Comiso, Ragusa e Chiaramonte Gulfi: Gioacchino Iacona, Francesco Meli, Carmelo Arezzo di Trifiletti, Corrado Melfi. In una di esse un uomo tiene in mano il libro di Ibsen *Quando noi morti ci destiamo*. Ecco: la fotografia è anche, oltre il trascendente, resurrezione dei morti.

Il Neorealismo in fotografia con i reportage di Sellerio

di Giuseppe Palladini da <http://ilpiccolo.gelocal.it/>

Il 3 novembre si inaugura all'Alinari Image Museum del castello di San Giusto "Fermo immagine", 150 scatti in bianco e nero del noto editore



Uno degli scatti esposti a San Giusto nella mostra "Fermo immagine, fotografie di Enzo Sellerio"

Un reportage neorealista sul Dopoguerra in Sicilia, in cui la fotografia diventa racconto, comunica emozioni, esprime una scelta estetica nella descrizione dell'esistenza umana. E questo reportage diventa anche strumento per un'indagine sociale del territorio, in questo caso quello siciliano, attraverso le fotografie del lavoro, dei bimbi, delle donne, della dura vita di chi si era lasciato alle spalle la Seconda guerra mondiale.

Offrirà questo, e tanto altro, la mostra "**Fermo immagine, fotografie di Enzo Sellerio**", che si inaugurerà all'**Alinari Image Museum (castello di San Giusto)** il **3 novembre** e rimarrà aperta fino al **5 febbraio**, e che è stata presentata ieri nella sede dell'Aim.

La rassegna, la prima a carattere monografico del museo multimediale (dove prosegue, fino a fine mese, la mostra di **Franco Pace** incentrata sui mitici scafi della "J Class"), sarà contraddistinta da due aspetti: è dal lontano 2007 che non si espongono in Italia immagini del famoso fotografo e altrettanto famoso editore, scomparso nel 2012, ed è la prima volta che i suoi scatti sono stati digitalizzati, permettendo così di apprezzarne al meglio particolari e tonalità.

Delle 154 immagini che saranno esposte nella struttura al Bastione Fiorito - tutte rigorosamente in bianco e nero e che coprono un arco di tempo fra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta - 54 in particolare sono state scelte dallo stesso Sellerio, nel 2008. Le altre 100 saranno inserite nei computer della sezione multimediale del museo per essere osservate sugli schermi video ad alta definizione o proiettate in grandi dimensioni attraverso un'apparecchiatura che permette anche di analizzarne i particolari. Il tutto secondo un percorso ideato dai figli di Sellerio, Olivia e Antonio, che tra l'altro presenzieranno all'inaugurazione. In mostra non ci saranno comunque solo immagini, analogiche o digitali, ma anche materiali utili a conoscere meglio la figura di Sellerio, fra i quali le riviste internazionali più famose - Life, Vogue, Fortune - che pubblicarono le sue foto.

«Le fotografie di Sellerio - ha sottolineato nel corso della presentazione Claudio de Polo, presidente della Fondazione Alinari - sono un momento straordinario per

la storia della fotografia italiana. Ognuna potrebbe essere la sintesi di un libro scritto magicamente e colto da Enzo Sellerio».

Parte della mostra, come detto, sarà costituita dalle immagini digitalizzate. Ma in questo passaggio - ha tenuto a precisare de Polo - Alinari non è minimamente intervenuta su alcuna di esse, «rispettandola e rispettandone il messaggio. Immagini scelte, quasi centellinate, dallo stesso Sellerio, per rappresentare la sintesi della sua opera».

Ricollegandosi alla mostra del fotografo triestino Mario Magajna, inaugurata venerdì a palazzo Gopceвич, l'assessore comunale alla Cultura, Giorgio Rossi, si è detto «sorpreso per l'interesse suscitato da queste iniziative». Mostre, ha rilevato, che parlano da un lato di Trieste dall'altro della Sicilia, ma entrambe di genti accomunate da situazioni difficili, di lavoro, sofferenze e precariato.

«Le nuove generazioni - ha affermato Rossi - devono vedere queste mostre, perché raccontano situazioni e difficoltà che oggi si ripetono. In entrambi i casi - ha aggiunto - si tratta di immagini che hanno catturato l'anima delle situazioni, e ciò ha ancora un maggior valore in un periodo in cui l'anima è qualcosa di sempre più distante. Fotografie che raccontano l'unicità di ogni uomo, la sua personalità, il contributo che ognuno ha dato per la crescita di tutti». L'assessore ha poi ribadito il ruolo che il Comune vuole dare al castello di San Giusto: «Assieme all'Alinari Image Museum è un punto di riferimento per riappropriarsi della forza della città, che in passato ha fatto tante cose importanti e altrettante deve farle in futuro». E in proposito, ricordando il convegno dei giorni scorsi su Maria Teresa, Rossi ha rivolto all'Aim l'invito a sviluppare, nel 2017, qualche iniziativa sul rapporto fra la città e l'imperatrice.

Dayanita, contatti da un'altra India

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

La diciottenne con la fotocamera che, cacciata via da un concerto di una star del *tabla*, grida «un giorno sarò una famosa fotografa, e poi vedremo!». La studentessa di fotografia senza un soldo in tasca che ruba al *bookshop* dell'Icp di New York un libro di Robert Frank.



Dayanita Singh, Museum of Machines, 2013. Courtesy of the artist and Frith Street Gallery, London © Dayanita Singh

Quella ragazzina ce l'ha fatta, oggi è una **signora della fotografia** indiana e internazionale, si chiama Dayanita Singh. Il musicista la volle come sua fotografa ufficiale e quel libro un giorno Frank glielo firmò e dedicò, poi finanziò il suo lavoro.

Eccola, elegante, dolce e decisa, volteggiare tra i suoi "musei" fotografici **esposti** al Mast di Bologna, santuario della fotografia industriale. Li chiama così, musei, anche se li chiameresti piuttosto mobili, o paraventi, al massimo espositori. Sono pannelli di legno pieghevoli che lei stessa ha progettato, sui quali le sue fotografie sono disposte in griglie mute, cioè senza didascalie.

"Sono la direttrice dei miei musei", conferma mentre li sposta, li ripiega, li apre, cambia posto alle fotografie di alcuni riquadri (progettati come il serbatoio di una vecchia fotocamera a lastre, le foto si sfilano dall'alto e si ri-infilano in ordine diverso). "Io veramente sarei il curatore di *questo* museo", le risponde divertito Urs Stahel, responsabile artistico del Mast, fingendosi spodestato.

In effetti, però, l'ordine mobile ma rigoroso che Singh dà alle sue fotografie invade l'economia del museo ed emargina il dispositivo curatoriale. Dev'essere affascinante lavorare con Singh, e anche molto complicato.

Come quando propose all'editore tedesco Steidl un libro con 88 fotografie e 88 copertine diverse. Ogni fotografia ebbe la sua *chance* di apparire in copertina. Sono ancora in vendita quei libri: puoi ordinarne uno, ma non saprai che copertina avrà finché non lo riceverai.

Gerhard Steidl, abituato a fare per lei libri che sfuggono allo standard del libro, accettò. Poi lei espose sulla parete di un museo tutte le copertine: "Vorrei mettere sempre i miei libri sul muro, e togliere sempre le mie stampe dal muro", conferma. Ecco, questa è Dayanita Singh.

Se ci pensate bene, in effetti, questi mobili sono dispositivi di visione ibridi, né parete né libro, una via di mezzo. Nel 2008 propose a un negoziante di Calcutta di riempirgli le vetrine vuote con le sue foto. Sono ancora lì, "la mostra più lunga che abbia mai fatto, sicuramente la più visitata".



Dayanita Singh, Senza titolo dDalla serie "File Museum", 2012. Courtesy of the artist and Frith Street Gallery, London.

© Dayanita Singh

Naturalmente sono fotografie di qualcosa, ed è ora di dire cosa. Ogni "museo" ha un titolo e un tema. Il *Museo delle Macchine*, il *Museo delle Cucine Industriali*, il *Museo dell'Ufficio* eccetera. Singh è una fotografa della cultura materiale, anche se forse non voleva esserlo. Faceva reportage, lavorava per i giornali.

Già quei suoi racconti sull'India, pubblicati negli anni Novanta dalla stampa internazionale, mostrarono al mondo un paese-continente meno folcloristico e socialmente più contraddittorio dei suoi cliché.

La mandarono un giorno a fare il ritratto della famiglia Bajaj, straricchi produttori dello scooter più popolare del subcontinente, la Vespa indiana. Non la presero molto sul serio, racconta: era una donna. La invitarono a fare una passeggiata in fabbrica. E lì, la folgorazione: migliaia di moto allineate, l'ebbrezza della serialità, il fascino della grande macchina che fa macchine.

Si innamorò delle macchine. Per lei "hanno una personalità, c'è la donna, la giovane, l'anziana...". Le cucine della fabbrica, qualcosa oltre il reale: "Immaginate la dimensione delle pentole che servono per sfornare diecimila *chapati* al giorno".

Del resto, l'India è il paese delle grandi dimensioni. Spazio, tempo, popolazione, tutto è gigantesco laggiù. L'India è il contenitore, il denominatore comune del lavoro di Singh. Che però, lo avrete già capito, non fotografa l'India come la fotografano migliaia di fotoamatori postcoloniali in cerca di "quei meravigliosi colori speziati".

C'è l'India, eccome, nel lavoro di Singh, come ce n'è tanta nella sua biografia, ma è un paese esplorato senza incensi e finta mistica, visto con lo sguardo lucido di un'analista del presente, affascinato dalla bellezza degli oggetti ordinari, dei macchinari industriali e comunque dal caos del reale; e mostrato senza illusionismi. Per esempio nel *Museo dei Documenti*, dove sono raccolte le immagini della smisurata burocrazia cartacea che la pedanteria britannica ha lasciato in eredità all'anarchia indiana.

"Anarchia funzionante", diceva appunto l'economista John Galbraith dell'India. Ma Singh sembra avere la pervicace idea di rimetterla in ordine. In squadra. In griglia. Il mostrare è il momento cruciale del suo lavoro. Lei lo fa come potete vedere, qualcosa che ricorda un po' il metodo entomologico dei coniugi Becher. Ma lo contraddice subito con la temperatura di uno "stile documentario" che ricorda Walker Evans, cioè realista e poetico insieme.

Ma non ha molto senso questo tipo di critica. Vedere le singole foto non è sufficiente. Il contenitore cambia il contenuto.

Che poi, a guardarli bene, questi "musei" di legno e vetro non sono solo espositori "concettuali". Somigliano a qualcosa che i fotografi conoscono bene. A fogli di provini a contatto, no?

Insomma, è come se le fotografie di Singh cercassero la loro forma "naturale" al di fuori delle due grandi forme che la storia della fotografia ha inventato per loro: la mostra e il libro, il verticale e l'orizzontale, la visione collettiva e quella individuale, il simultaneo e il sequenziale...

Nessun buon fotografo riesce a fare buone fotografie senza ragionare, almeno un po', sulla fotografia.

[Una parte di questo articolo è apparsa in *Il Venerdì* di Repubblica il 7 ottobre 2016]

Tag: *Bajaj, Bernd & Hilla Becher, Dayanita Singh, Gerhard Steidl, India, John Galbraith, Mast, Robert Frank, Urs Stahel, Walker Evans*
Scritto in *Autori, Da vedere, industria | Commenti* »

MemoFotografia: rassegna sulla storia della fotografia in Italia

da <http://www.viverefano.com/>



Verrà inaugurata sabato 22 ottobre alle ore 17.30 presso la sala ipogea della Mediateca Montanari di Fano, la seconda edizione di MemoFotografia, la rassegna a cura di Paolo Talevi e Marcello Sparaventi, dedicata alla storia della fotografia in Italia, raccontata attraverso collezioni private.

Il tema di quest'anno è **"Il rullo (1888-2000): Antonio Bencini Vs Ferrania spa"**, organizzato dall'associazione culturale **Centrale Fotografia**, in collaborazione con la Mediateca Montanari, l'assessorato alle Biblioteche, assessorato alla Cultura e Turismo del Comune di Fano.

La mostra allestita al piano terra della Mediateca Montanari, **sarà visitabile fino al 13 novembre**, durante gli orari di apertura della Memo; un percorso espositivo che traccia la storia della fotografia in Italia attraverso l'esposizione di apparecchi fotografici antichi, legati all'uso del rullo, e tranne alcune eccezioni esemplificative sono state tutte prodotte da aziende italiane.

Nel 1888 George Eastman presenta la No. 1 Kodak Camera, una fotocamera box predisposta per 100 scatti su rullo di pellicola flessibile. È grazie al rullo che la fotografia diventa di massa.

Naturalmente continua la produzione di fotocamere a lastre per uso professionale. Il lungo rullo Kodak diventa più piccolo e maneggevole, vengono prodotti rulli tipo 620, 120 e 127 per 16, 12 e 9 pose. Compagnono fotocamere pieghevoli, tascabili, modelli box per principianti, ed è con questi modelli box che inizia in Italia la sfida produttiva tra la Bencini e la Ferrania spa, oggetto della seconda edizione di MeMoFotografia.

Nella prima edizione erano stati esposti con grande successo di pubblico e critica gli apparecchi fotografici usati dal periodo del dagherrotipo a quello della calotipia, dalle stampe all'albumina a quelle al collodio, dall'ambrotipia alla gelatina ai sali d'argento; un arco di tempo che va dal 1839 fino al 1930, anno in cui cominciò a cessare l'attività dei "protofotografi" perché la preparazione delle

pellicole e la produzione delle macchine venivano realizzate dall'industria sia per i professionisti che per i fotoamatori.

L'Associazione Culturale Centrale Fotografia nota in particolare per l'omonima rassegna fanese dedicata alla fotografia contemporanea, giunta alla nona edizione con la cura del critico **Luca Panaro**, con MemoFotografia è riuscita ad approfondire anche quest'anno le fasi storiche della fotografia, grazie in particolare alla collaborazione dei collezionisti: Franco Alfieri, Paolo Carboni, Sergio Carboni, Rodolfo Colarizi, Giulio Colavolpe Severi, Renato Cortesi, Luigi Del Bianco, Anastasio Ferro, Piero Giorgi, Maurizio Gizzi, Michele Marchionni, Mauro Mattioli, Giovanni Mele, Vito Quarto, Maurizio Rossi di Foto Capri.

Per informazioni www.sistemabibliotecariofano.it , www.centralefotografia.com.

Fotografia del risveglio.

Otto Steinert e Willi Moegle a Roma

di Pericle Guaglianone da <http://www.artribune.com/>

Accademia Tedesca, Roma – fino al 2 dicembre 2016. Una piccola grande mostra, curata magistralmente. Con una selezione di fotografie, risalenti per lo più agli Anni Cinquanta, di due personalità agli antipodi. Una proposta coraggiosa.



Willi Moegle, Autoritratto, 1958 – Folkwang Museum, Essen – (c) bpk-Bildagentur Willi Moegle

Non era facile mettere su una mostra a due con le opere fotografiche di **Willi Moegle** (Esslingen am Neckar, 1897 – Leinfelden-Echtendingen, 1989) e **Otto Steinert** (Saarbrücken, 1915 – Essen, 1978). L'azzardo si deve a Ute Eskildsen, curatrice del progetto pluriennale *Fotografia*, giunto al terzo atto. Steinert è celebre per la sua attitudine sperimentalista e autoriflessiva, da avanguardista; Moegle – meno conosciuto al grande pubblico – ha invece uno sguardo che si direbbe di venerazione per la concretezza del reale. In apparenza quindi non c'erano i presupposti per un tale abbinamento. Invece il *vis-à-vis* funziona, e la mostra si rivela un gioiellino. Questo perché nelle opere selezionate, risalenti per lo più agli Anni Cinquanta, sia Steinert che Moegle pongono una tale – "scultorea" – concentrazione sull'oggetto, sulla *cosa in sé*, da far sentire come accomunanti gli umori esistenzialisti del tempo, e una certa atmosfera aurorale da risveglio *post-war*.

Roma // fino al 2 dicembre 2016 - *Fotografia – Otto Steinert / Willi Moegle* a cura di Ute Eskildsen
ACCADEMIA TEDESCA ROMA – VILLA MASSIMO, Largo di Villa Massimo 1-2, 06 44259340

info@villamassimo.de www.villamassimo.de

MORE INFO:

<http://www.tribune.com/dettaglio/evento/56638/willi-moegle-otto-steinert/>



[La privacy dei bambini nell'era di Facebook](#)

di Adrienne LaFrance (Traduz. di Giusy Muzzopappa) da <http://www.internazionale.it/>

Su internet i bambini, come i gatti, sono ovunque. Negli Stati Uniti la maggior parte dei bambini di due anni (più del 90 per cento, secondo un sondaggio del 2010) ha già una presenza online. E la percentuale dei neonati supera l'80 per cento. Molti bambini debuttano online sotto forma di granulose macchie grigie, prima ancora di nascere, nelle immagini delle ecografie pubblicate sui social network.

A un certo punto, superata l'infanzia, questi bambini potrebbero rendersi conto che la loro identità online è già stata in parte delineata, di solito dai genitori. E visto che tutto quello che viene condiviso su internet può essere cercato e condiviso per molto tempo, questo duplice ruolo di genitori ed editori solleva una serie di problemi sulla privacy, sul consenso e più in generale sul rapporto tra genitori e figli.



Lorenzo Maccotta, Contrasto)

Di conseguenza, ricercatori, pediatri e altri studiosi stanno cominciando a pensare a una campagna di sensibilizzazione su quello che a loro avviso è un conflitto d'interessi tra la libertà del genitore di pubblicare quello che vuole e il diritto del bambino alla privacy. "È raro che i genitori condividano le fotografie in malafede, ma a volte non si rendono conto dei pericoli legati alle informazioni che pubblicano su internet", afferma Stacey Steinberg, che insegna legge al Levin college of law dell'università della Florida e dirige il centro per bambini e famiglie dell'istituto.

È tipico degli adulti, per esempio, annunciare la nascita di un figlio sui social network scrivendo il nome e la data di nascita ed esponendo il bambino al rischio di furti d'identità o rapimento digitale, quando cioè qualcuno prende le foto dei figli di qualcun altro e li presenta come suoi. Alcuni genitori pubblicano informazioni sul posto in cui si trovano i figli, mettendo potenzialmente a rischio la loro sicurezza, mentre altri condividono momenti d'intimità familiare.

Le conseguenze di questo meccanismo vanno oltre le questioni di sicurezza e chiamano in causa il nuovo modello di genitorialità

Nello studio [*Sharenting: children's privacy in the age of social media*](#), che sarà pubblicato nella primavera del 2017 sull'Emory law journal, Steinberg racconta l'episodio di una blogger che ha pubblicato le foto dei suoi gemelli mentre imparavano a usare il vasino.

"In seguito ha scoperto che degli sconosciuti avevano avuto accesso alle foto, le avevano scaricate, modificate e condivise su un sito usato da pedofili", scrive Steinberg. "Questa madre consiglia quindi di non pubblicare mai foto di bambini in situazioni in cui non sono vestiti, di usare le funzioni di ricerca di Google per capire se una foto pubblicata su internet è stata copiata e condivisa online e di rivedere il concetto di mamma blogger".

“È colpa mia”, ha scritto la donna sul suo blog in un post del 2013, in cui parlava dell’incidente, avvertendo i lettori di fare più attenzione alle informazioni che pubblicano su internet. “Ho scattato io le foto e le ho condivise”.

Anche scegliere di condividere le foto usando un gruppo privato su Facebook o un account privato su Instagram non diminuisce i rischi. “Di solito in un gruppo privato c’è l’illusione che tutti quelli che ne fanno parte si conoscono e hanno gli stessi principi”, continua Steinberg. Quindi il genitore, o chi si occupa del bambino, non solo deve fidarsi del fatto che le persone con cui sceglie di condividere le immagini non le useranno in alcun modo, ma deve anche confidare nel fatto che quelle persone siano a loro volta attente alla privacy, abbiano il controllo su chi può usare i loro profili sui social network, e così via.

Impronte digitali

Molti genitori pensano che le impostazioni sulla privacy siano una rete di protezione sufficiente, scrive Steinberg, perciò “condividono le foto con il gruppo senza pensarci troppo. In realtà anche questi post possono raggiungere un pubblico molto vasto”.

Le conseguenze di questo meccanismo vanno ben oltre le questioni di sicurezza e chiamano in causa il nuovo modello di genitorialità: oggi chi si occupa dei bambini non solo si prende cura di loro, ma in molti casi distribuisce una serie di informazioni che li riguardano a un pubblico più o meno vasto.

È evidente che questo nuovo modello di condivisione ha i suoi vantaggi – per le famiglie e gli amici che abitano lontano per esempio, o per chi vuole chiedere un consiglio ad amici fidati – ma può anche essere una minaccia per il senso di autonomia di un bambino con un’identità in via di sviluppo.

Spesso si sente dire che i social network hanno contribuito a creare un mondo dove i giovani non hanno più il concetto di privacy, ma in realtà i nativi digitali hanno a cuore la loro privacy online. “Assistiamo a un ritorno verso comportamenti più discreti su internet, perfino tra i bambini”, scrivono gli autori di un saggio presentato nel 2015 alla ventiquattresima Conferenza mondiale sul web. “Applicazioni come Snapchat, che permettono di comunicare in modo meno permanente, sono molto diffuse tra adolescenti e giovanissimi, poiché consentono agli utenti di condividere momenti intimi senza la preoccupazione o le conseguenze di lunga durata dei messaggi che si conservano”.

Secondo i difensori dei diritti dei bambini, questi ultimi hanno un diritto morale, e forse anche un diritto legale, di esercitare un controllo sulle loro impronte digitali. Steinberg suggerisce inoltre che le cosiddette leggi sul “diritto all’oblio” – come quelle in vigore nell’Unione europea o in Argentina, che consentono a chiunque di chiedere che le proprie informazioni personali siano rimosse dai risultati dei motori di ricerca – potrebbero essere approvate anche negli Stati Uniti per proteggere i minori.

Tuttavia, le tutele della libertà di stampa nel paese rendono questa ipotesi improbabile. Steinberg sta inoltre chiedendo all’American academy of pediatricians di mettere a punto delle linee guida sulla condivisione su internet. Alcune potrebbero essere: dare ai bambini un “potere di veto” su ciò che viene pubblicato online, impostare degli avvisi di Google sui nomi dei bambini e leggere – leggere davvero, non semplicemente accettare – norme sulla privacy dei siti web prima di pubblicarvi delle foto.

Il diritto dei bambini di dire “no, non voglio che pubblichi questa cosa” – foto, citazioni o descrizioni dei loro traguardi e delle loro difficoltà – sta

particolarmente a cuore a Steinberg. "A quattro anni i bambini hanno un senso di sé", scrive. "Già così piccoli sono in grado di costruire delle amicizie, ragionano e cominciano a paragonarsi agli altri. I genitori abituati a usare i social network possono parlare di internet con i figli e dovrebbero chiedergli se vogliono che amici e familiari vengano a conoscenza di ciò che viene condiviso".

Ai bambini fa bene essere "ascoltati e capiti", dice, e parlare di queste cose li incoraggia a pensare in modo critico agli effetti che la condivisione online potrebbe avere su di loro. Sviluppare questa linea di pensiero fin da piccoli prepara i bambini a gestire i loro comportamenti online una volta cresciuti. È una posizione più sfumata rispetto al consiglio di non pubblicare mai online cose che riguardano i bambini.

Figli ormai adulti

Steinberg ribadisce spesso che non vuole scoraggiare i genitori a pubblicare online foto o storie relative ai loro figli. Scrivere un post sulle condizioni di salute di un figlio può essere utile per cercare o offrire sostegno, oppure per raccogliere fondi importanti per le cure mediche. Condividere le foto dei neonati su Facebook è un modo per rafforzare i legami con familiari che vivono lontani.

"Non voglio assolutamente mettere a tacere le voci dei genitori", mi ha detto. "Ci sono molti benefici nella condivisione di informazioni e buoni motivi per dividerle. Ecco perché si tratta di un ambito così complesso".

I benefici della condivisione non devono però far dimenticare i danni che potrebbero causare. "La realtà è che le informazioni condivise dai genitori potrebbero emergere per anni dagli algoritmi di ricerca di Google", dice Steinberg. "E non sappiamo quali saranno gli obiettivi dei nostri figli quando diventeranno adulti".

"La prima generazione di bambini cresciuti con i social network è quasi maggiorenne, e si sta affacciando all'età adulta e al mercato del lavoro", aggiunge. "Sarebbe saggio da parte nostra invitarli come difensori dei diritti dei bambini quando discutiamo di come andare avanti nel miglior modo possibile".

Secondo Steinberg, la morale della favola è: "Non condividete su internet nulla che non mostrereste in pubblico".

*Una versione di questo articolo è stata pubblicata su [The Atlantic](#). È uscito anche su *Internazionale* il 21 ottobre 2016 a pagina 109 con il titolo "La privacy dei bambini nell'era di Facebook"*

[Around Ai Weiwei Photographs 1983 – 2016](#)

da <http://camera.to/>

A cura di Davide Quadrio

La mostra *Around Ai Weiwei. Photographs 1983-2016* mette in evidenza i diversi momenti del percorso artistico di Ai Weiwei – figura provocatoria e controversa – indagando non solo la sua poetica artistica dagli esordi fino ai giorni nostri ma anche il suo ruolo nel dibattito culturale, sociale e politico, cinese e internazionale.

La mostra esplora la genesi di Ai Weiwei come personaggio pubblico e come icona del mondo asiatico, oltre a stimolare una riflessione sul modo in cui l'ambiente contemporaneo lo abbia trasformato, piuttosto che interrogarsi su "chi" Ai Weiwei sia diventato.

"In un panorama di mostre che presentano le opere monumentali di Ai Weiwei abbiamo concepito questo progetto – racconta il curatore Davide Quadrio – espressamente per riorientare lo sguardo del pubblico verso gli elementi documentari che circondano la vita dell'artista, in quanto testimonianze del suo affascinante viaggio come uomo, creatore e attivista. Per i più, Ai Weiwei è ormai un prodotto globale di origine cinese."



Beijing Photographs 1993-2003, The Forbidden City during the SARS Epidemic, 2003.
Courtesy of Ai Weiwei Studio, Image courtesy Ai Weiwei, © Ai Weiwei

All'ingresso di Camera ci troviamo davanti a un'unica opera d'arte monumentale *Soft Ground*, un tappeto lungo 45 metri con una riproduzione fotografica in scala 1:1 delle tracce lasciate da carri armati su una carreggiata a sud-ovest di Pechino e che ricordano quelle lasciate dai carri inviati a Piazza Tiananmen durante le proteste del 1989.

Lungo il muro, alla destra del tappeto, scorre la vita di Ai Weiwei nel contesto newyorkese grazie all'esposizione di una serie di fotografie dal titolo *New York Photographs 1983-1993*: come fermi immagine di un film in bianco e nero, gli 80 scatti, selezionati tra gli oltre 10.000 della serie, costituiscono una sequenza di momenti privati e incontri che l'artista fece quando visse negli Stati Uniti dal 1983 al 1993.

Dopo questa passeggiata introduttiva, e come risultato di tutto ciò che essa rappresenta, la mostra si sviluppa in modo cronologico e per capitoli tematici. Come raggruppamenti principali all'interno della narrazione complessiva, le due opere video *Chang'an Boulevard* ("Viale Chang'an") e *Beijing: The Second Ring* ("Pechino: il secondo anello") descrivono lo scenario della capitale cinese nei primi anni 2000.

Ai Weiwei documenta attraverso riprese di paesaggi urbani e frammenti di vita le radicali trasformazioni che investono Pechino, dissezionando e indagando una città in continua metamorfosi.



© Ai Weiwei, New York Photographs 1983-1993, 2011, Ai Weiwei. Williamsburg, Brooklyn, 1983

Viene presentata anche una rara video-intervista condotta da Daria Menozzi, *Before Ai Weiwei* (1995) che mostra l'artista coinvolto in un dialogo intimo, offrendoci così uno scorcio dei primi anni del suo ritorno in Cina dopo il soggiorno newyorkese. Questo documentario pressoché inedito conferma il decisivo contributo di Ai Weiwei all'interno del discorso intellettuale, culturale e artistico nella Cina degli anni Novanta, rivelandoci anche l'essenza del suo pensiero e della sua attività artistica durante quell'periodo.



© Ai Weiwei, New York Photographs 1983-1993, Profile of Duchamp, Sunflower Seeds, 1983

Con questo approccio fotografico, che mette in evidenza l'urbanistica e l'architettura dell'epoca, la mostra presenta *Beijing Photographs 1993-2003* ("Fotografie di Pechino, 1993-2003"). Questa serie inedita di fotografie ritrae la vita, le azioni e l'entourage di Ai Weiwei appena prima del rapido processo di trasformazione che avrebbe reso Pechino la città globale di oggi.



© Ai Weiwei, Beijing Photographs 1993-2003, Last dinner in East Village, 1994

L'immagine guida scelta dall'artista, capace di riassumere e illustrare la mostra, è una fotografia del 2003 dal titolo *The Forbidden City during the SARS Epidemic* ("La Città Proibita durante l'epidemia SARS" - sala 5). In questo autoritratto, che somiglia a un selfie *ante litteram*, Ai Weiwei è solo nella Città Proibita, svuotata dall'epidemia che ha isolato la Cina dal resto del mondo per sei mesi e che ha trasformato in città fantasma moltissimi tra villaggi e cittadine.



© Ai Weiwei, Lesvos, 27 January 2016

La trama autobiografica della mostra è scandita anche da una selezione di sculture che diventano simboli dello svolgersi della vita di Ai Weiwei nel corso di quattro decenni. I readymade dell'artista e le opere in porcellana rappresentano le molteplici capacità e le ricche sfumature espressive che l'artista utilizza. Ogni scultura si manifesta come punto di riflessione, come una sospensione del tempo che i visitatori possono esperire attraverso le sale di Camera.



© Ai Weiwei, Lesvos 27 December 2015

L'ultima sezione offre un'anteprima di uno degli ultimi progetti di Ai Weiwei: *Refugee Wallpaper*, ovvero 17.000 immagini scattate da Ai durante il suo continuo contatto con l'emergenza rifugiati che si sta dispiegando in Europa, in Medio Oriente e altrove. Questa serie monumentale sembra voler far interrogare il pubblico sulle implicazioni dell'attivismo dell'artista.

All'interno dei confini divenuti fragili sotto il peso degli eventi globali e della politica internazionale, il dramma della migrazione diviene spettacolo come tutto il resto.

La mostra è realizzata grazie al sostegno di Compagnia di San Paolo e Lavazza, ed è promossa e organizzata con Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze, affiancandosi alla grande retrospettiva *Ai Weiwei. Libero*.

Dal 28 ottobre 2016 al 12 febbraio 2017

[L'attimo fuggente del fotogiornalismo italiano](#)

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

Un "italiano pazzo" corre fa le pallottole, "con le macchine [fotografiche] che gli ballonzolano sulla pancia" lo descrive l'inviato di *Epoca* Massimo Mauri. In effetti la sua *silhouette* non è da atleta, e la sua faccia è quella bonaria da amico di bianchetto di qualche paesino di montagna del Veneto. Alla fine però il "pazzo" si beccherà una scheggia di granata alla spalla.



Mario De Biasi, Budapest 1956. © Mario De Biasi/Silvia De Biasi, g.c. Archivio Craf

Avrebbe detto poi, il "pazzo" Mario De Biasi, più avanti negli anni: "Ho avuto sempre la fortuna di non aver paura, allora è un po' da incosciente, ma quando fotografo non penso al pericolo e neanche di morire, penso solo alla fotografia".

I reportage di De Biasi da Budapest "tornano a casa" simbolicamente in questi giorni, [esposti](#) all'Accademia d'Ungheria di Roma, per il sessantesimo anniversario di quelle feroci giornate di ribellione sanguine e repressione. Sessant'anni però sono tanti, più che di un risarcimento o di un pentimento ha il sapore di un amarcord di cose che ormai non dividono più le opinioni del presente.

Ma questa mostra, prodotta dal [Craf di Spilimbergo](#) (dove l'ottimo Walter Liva cura con rispetto e passione, oltre ad archivi fondamentali come quelli di Luigi Crocenzi e Toni Nicolini, un patrimonio di immagini dalla lunga carriera di De Biasi) ed esposta anche a Maniago, va vista forse anche per un altro motivo.

Ricordarci che sessant'anni fa, per poche settimane, complice una svolta della grande Storia, il fotogiornalismo italiani sembrò essere quel che poteva essere e che dopo non fu: all'altezza del grande fotogiornalismo mondiale.

"Italiano pazzo" fu battezzato De Biasi da un foglio clandestino della rivolta ungherese del 1956. Cominciarono a chiamarlo così anche i colleghi stranieri. E per loro, forse, la parola più strana tra le due era *italiano*. Un grande fotoreporter *italiano* sulla scena internazionale, chi lo aveva mai visto?

Nel 1956, la guerra mondiale era finita solo da undici anni. Nei venti anni precedenti, la fotografia italiana aveva perso tutti gli appuntamenti possibili con la nascita del fotogiornalismo moderno. Gli uomini ci sarebbero anche stati, [Pastorel](#), Patellani, Carrese... Ma quando Capa e Taro correvano in Spagna a sperimentare il reportage per i rotocalchi appena inventati, da noi il Luce diffondeva ai giornali le sue fotovelocine.

Undici anni erano stati sufficienti a recuperare il tempo perduto? No, direi di no. La fame di "Italia mai vista" si era sfogata in un fuoco di paglia di servizi sugli stracci e la miseria del Meridione, ma già le pagine lucide dei settimanali viravano sulle teste coronate e gli attori del cinema.

E il "giornalista nuova formula" immaginato da Patellani al crepuscolo del regime fascista usciva ormai sconfitto dalla battaglia fra parole e immagini nella logocentrica crociana cultura italiana.

Ma nel 1950 sugli espositori delle edicole gli italiani vedono spuntare una testata con il rettangolo rosso inevitabilmente copiato da *Life* (lo aveva già fatto *Tempo*). Si chiama *Epoca*, l'ha voluta Alberto Mondadori e nel primo editoriale annuncia con apparente nonchalance "abbiamo mandato Robert Capa in Germania...".

Capa c'è andato per conto suo, *Epoca* ha comprato il reportage da Magnum, ma non è importante, quello che conta è che l'Italia sembra finalmente avere un *magazine* fotografico di livello internazionale. Sulle pagine disegnate da Bruno Munari gli italiani vedranno i fotografi di Magnum e di Black Star, Cartier-Bresson, Bischof, Rodger, Phillips...

Ma vedranno anche fotografi italiani. Nel suo momento d'oro, *Epoca* avrà uno staff fotografico di tutto rispetto, che comprende grandi professionisti come Angelo Cozzi, Giorgio Lotti, Carlo Bavagnoli. De Biasi è probabilmente la briscola nel mazzo, un fotografo capace di tirare fuori il meglio da qualsiasi genere di servizio: se ne volete una prova, c'è ora finalmente un'eccellente monografia curata da Enrica Viganò che vi risparmia lunghe ricerche.

Nel 1956, per la verità, la parabola discendente di *Epoca*, dal fotoreportage *concerned* alla mondanità e alla spettacolarità a colori è già avviata. De Biasi stesso, "il fotografo che sa fotografare tutto", quell'anno viene spedito su servizi *people* (su Aristotele Onassis, sulle nozze di Anita Ekberg) o di cinema.

Ma quando scoppia la rivolta antisovietica a Budapest, il vicedirettore di *Epoca* Enzo Biagi non esita a spedirlo laggiù, assieme all'inviato Mauri, sulla vecchia Millecento di quest'ultimo, con le gomme che scrocchiano sulle macerie e i vetri di via Rakosy.



Ne usciranno due copertine e quattro servizi di decine di pagine, poi rivenduti a decine di testate nel mondo, firmati con la stessa evidenza da scrittore e fotografo, ma con le immagini che irrompono per prime, e vengono presentate in copertina come il vero scoop della testata.

Lo sono davvero. De Biasi è un grande professionista anche quando fotografa i fianchi generosi di Moira Orfei fatta passeggiare per Roma come calamita di una raggiera di sguardi maschili nel servizio "Gli italiani si voltano". Ma nelle strade di Budapest, complice forse l'adrenalina, è in stato di grazia.

Di ben poche tra queste immagini Capa potrebbe dire che "non eri abbastanza vicino". Vicinissimo, dentro, quasi in faccia, se come pare usava un 35mm. E in quella storia De Biasi cerca sempre l'uomo, il suo volto, i suoi gesti, i suoi abiti, quei cappotti, quelle cravatte ben annodate, quei capelli a tesa larga che raccontano di una rivolta urbana, borghese, che sembra essere scoppiata nel

bel mezzo di un pomeriggio lavorativo, tra le vetrine, i cartelli stradali, i lampioni.

Quel che colpisce di queste fotografie è l'apparente rinuncia a qualsiasi effetto stilistico. L'inquadratura è sicura, composta con occhio da maestro, ma quasi sempre frontale, ad altezza d'occhio, nessuna prospettiva ardita, neppure certi punti di vista dal basso alla Capa. Come se De Biasi stesse pensando: guardo quel che guardereste voi se foste qui, e ce n'è già abbastanza.



Mario De Biasi, Budapest 1956. © Mario De Biasi/Silvia De Biasi, g.c. Archivio Craf

Epoca, come tutti i media d'Occidente, sta con i rivoltosi, si capisce. Ma De Biasi non abbassa certo la sua fotocamera quando si trova di fronte al linciaggio degli agenti della polizia segreta Avh, le foto più terribili del suo reportage. E qui, invece, De Biasi sembra sentire che la "visione normale" non può bastare.

Dal suo bagaglio visuale prende allora il formato che serve, l'unico che, da millenni, riesce a rendere tollerabile la visione dello strazio dei corpi: l'iconografia del martirio cristiano. Le braccia in croce, la crudeltà dei centurioni, la mano (o il piede) che infierisce sul cadavere.

Immagini scomode, in controtendenza narrativa: qui sono gli "eroi", gli insorti, i carnefici. Un faticoso apparato di giustificazione storico-morale dovrà essere messo in azione per giustificarne la ferocia. Ma non è mestiere di De Biasi. Lui è il pazzo che guarda, sarebbe davvero pazzo se avesse rischiato la vita per non guardare e non far vedere.

Sulla strada del ritorno, alla frontiera con l'Austria invasa da fuggiaschi, De Biasi farà ancora una foto. A una **coppia di giovani** praguesi, due fidanzati, che si abbracciano e si baciano appassionatamente, d'amore e di sollievo, incuranti delle guardie armate sullo sfondo. «A volte basta un bacio per cambiare lo stato d'animo di una persona», racconterà. In questo caso, quella persona era probabilmente lui stesso.

Negli anni successivi l'esempio dello staff fotografico interno non prenderà piede, in generale la stampa italiana prenderà compatta la strada

dell'esternalizzazione, cioè dei servizi fotografici commissionati o comprati dalle agenzie. La fotografia come contenuto giornalistico farà un passo indietro, scenderà di un piano, tornerà ad essere illustrazione, contenuto subordinato. Di grandi fotogiornalisti ne avremo ancora, ma faranno vita da *freelance* e spesso saranno più apprezzati all'estero, dove molti lavoreranno e faranno carriera, che da noi.

Di lì a poco, è vero, Epoca avrà comunque un altro eroe fotografo: Walter Bonatti. Il mondo delle contraddizioni sociali e politiche diventerà il mondo meraviglioso delle avventure naturalistiche, dei grandi scenari naturali, dell'esotico. Sarà una stagione a suo modo appassionante, ma l'attimo fuggente del fotogiornalismo italiano a quel punto sarà già passato in archivio.

[Ho detto una parte delle cose di questo articolo in occasione dell'inaugurazione della mostra Mario De Biasi Budapest 1956 in corso al Museo dell'Arte Fabbri e delle Coltellerie di Maniago]

Tag: **Adolfo Porry-Pastorel, Alberto Mondadori, Angelo Cozzi, Anita Ekberg, Aristotele Onassis, Black Star, Bruno Munari, Budapest, Carlo Bavagnoli, Craf, Enzo Biagi, Epoca, Federico Patellani, George Rodger, Gerda Taro, Giorgio Lotti, Henri Cartier-Bresson, Istituto Luce, John Phillips, Luigi Crocenzi, Magnum, Maniago, Mario De Biasi, Massimo Mauri, Moira Orfei, Robert Capa, Spilimbergo, Toni Nicolini, Ungheria, Vincenzo Carrese, Walter Liva, Werner Bischof**

Scritto in [fotogiornalismo](#), [storia](#), [Venerati maestri](#) | [Commenti](#) »



Rassegna Stampa a cura di Gustavo Millozzi
gm@gustavomillozzi.it www.facebook.com/gustavo.millozzi gm@gustavomillozzi.it