



RASSEGNA STAMPA

Anno 7° n.12, Dicembre 2014

**Sommario:**

|  |         |
|--|---------|
| La fotografia di Nicolàs Muller.....                                   | pag. 2  |
| Le grandi fotografie di LIFE.....                                      | pag. 3  |
| World Press Photo.....   | pag. 4  |
| Mobile Art: nuove frontiere della fotografia.....                      | pag. 6  |
| Dietro un fragile display.....   | pag. 9  |
| La fotografia interroga se stessa. Ugo Mulas a Napoli e a Milano.....  | pag. 12 |
| Un biglietto per fuggire .....   | pag. 15 |
| Vanessa Winship.....   | pag. 18 |
| Addio a Phil Stern, star della fotografia.....                         | pag. 20 |
| La storia della fotografia raccontata attraverso le mostre.....        | pag. 21 |
| Se sembra una foto è meglio che lo sia.....                            | pag. 22 |
| Sestri: Festival della Fotografia, in viaggio attraverso le ville..... | pag. 25 |
| Le fanciulle Kejia, mostra fotografica di Zhen Li.....                 | pag. 26 |
| L'amara ricompensa del soldato Walter.....                             | pag. 27 |
| Fotografia e mistero: i Casi Inrisolti.....                            | pag. 30 |
| Tutta La storia in un clic. Dondero alle Terme di Diocleziano.....     | pag. 33 |
| Eppur non si muove.....  | pag. 36 |
| Lenny Kravitz, un libro con le sue foto scattate con la Leica.....     | pag. 40 |
| Mr. Herschel, ritiri quelle parole.....                                | pag. 41 |
| Dove va la fotografia ? Colloquio a tre con Walter Guadagnini.....     | pag. 44 |
| E' tua la foto? No, adesso è anche mia!.....                           | pag. 48 |
| Combattere con l'obiettivo. Intervista con Nina Rosenblum.....         | pag. 51 |
| I nuovi lucernari dell'infinito.....                                   | pag. 54 |
| La foto più cara del mondo.....  | pag. 57 |
| Non per quello che sono, ma per quello che fanno.....                  | pag. 59 |



## [Le fotografie di Nicolás Muller](#)

Comunicato stampa da <http://www.ilpost.it/>

Migliaia di lavori di uno dei più apprezzati fotografi ungheresi del Novecento, in mostra a Château de Tours, in Francia fino al prossimo maggio



<sup>0</sup>

Il museo Jeu de Paume a Château de Tours, in Francia, ospita fino al prossimo 31 maggio [la mostra "Nicolás Muller \(1913-2000\). Traces of exile"](#), la prima grande mostra francese interamente dedicata al fotografo ungherese Nicolás Muller, morto in Spagna nel 2000 e oggi considerato uno dei principali esponenti della fotografia documentaria ungherese del Novecento. I lavori esposti a Château de Tours comprendono migliaia di fotografie scattate da Muller tra il 1935 e il 1981, e provengono dagli archivi custoditi dalla sorella Ana. Come molti dei fotografi ungheresi di quegli anni, tra cui André Kertész e [Robert Capa](#), Muller ha trascorso gran parte della sua vita in esilio. Nato nel 1913 in una famiglia ebrea, ebbe la sua prima macchina fotografica quando aveva 13 anni, e sviluppò una passione più profonda per la fotografia durante gli anni in cui studiò legge all'Università di Seghedino, in Ungheria.



«Ho imparato che la fotografia può essere un'arma, un documento autentico della realtà», disse una volta Muller. Muller lasciò l'Ungheria nel 1938 e passò alcuni periodi della sua vita a Parigi, in Portogallo e in Marocco, a Tangeri, sotto la protezione del Sultano Muhammad V, prima di sistemarsi stabilmente in Spagna. Tra i soggetti ricorrenti nella fotografie di Muller ci sono quelli comuni a molti dei fotografi contemporanei a lui: lavoratori nei campi, donne che lavorano, operai nei cantieri e scene di campagna.

## **Le grandi fotografie di LIFE**

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

La mostra raccoglie una selezione delle più significative fotografie pubblicate dalla storica rivista americana



Margaret Bourke White, At the time of the Louisville Flood, Louisville, Kentucky 1937 ©Time Inc.

Inaugura presso Leica Galerie Milano - in via Mengoni 4 (angolo Piazza Duomo) - la mostra "Le grandi fotografie di LIFE", a cura di Forma Galleria, che raccoglie una selezione delle più significative fotografie pubblicate dalla storica rivista americana. Per buona parte del XX secolo, i fotografi di Life hanno raccontato con le loro immagini Dal 1936 la rivista creata da Henry Luce ha mostrato ai suoi lettori le immagini del nuovo secolo avvalendosi dei più talentuosi e autorevoli fotogiornalisti che hanno reso le sue copertine memorabili. Life è infatti diventata sinonimo di un'estetica raffinata e incisiva, la cifra stilistica dei suoi servizi è inconfondibile e tuttora continua fonte di ispirazione. Ha rappresentato una bella fetta della memoria fotografica a

stelle e strisce che è divenuta poi memoria fotografica del mondo intero e che rivivrà eccezionalmente nella mostra "Le grandi fotografie di LIFE". Tra gli scatti esposti: le fotografie di Alfred Eisenstaedt, Margaret Bourke White, Martha Holmes e Milton Greene.

La nuova esposizione, visitabile fino al 25 Gennaio 2015, dedicata al magazine che ha fatto la storia mondiale del fotogiornalismo consolida la proficua collaborazione tra Leica Camera Italia e Forma Galleria che da tempo hanno avviato numerosi progetti culturali divenuti un appuntamento fisso per tutta la città. La Leica Galerie di Milano, inaugurata a maggio, nasce infatti con l'obiettivo di mettere a disposizione di tutti - esperti, appassionati e amatori - un luogo dove poter vivere 'esperienze fotografiche' a 360°, arricchire le proprie competenze e condividere creatività e passione per la Fotografia d'autore.

#### LEICA GALERIE

Milano, Via Giuseppe Mengoni 4 - [www.leica-camera.it](http://www.leica-camera.it) - ingresso libero  
[www.leica-camera.it](http://www.leica-camera.it) - email: [francesca.pollio@closetomedia.it](mailto:francesca.pollio@closetomedia.it)

### [World Press Photo](http://www.worldpressphoto.com)

da <http://undo.net/it>

*Valle d'Aosta. La mostra e' il risultato del concorso internazionale di fotogiornalismo e presenta immagini rappresentative di un anno intero e che hanno accompagnato, documentato e illustrato gli avvenimenti del nostro tempo.*



COMUNICATO STAMPA

Il Forte di Bard ospita, dal 6 dicembre 2014 al 6 gennaio 2015, la mostra World Press Photo, risultato del più importante concorso internazionale di fotogiornalismo organizzato dal 1955, dalla World

Press Photo Foundation, organizzazione indipendente senza scopo di lucro con sede ad Amsterdam. L'esposizione presenta le immagini più belle e rappresentative che per un anno intero hanno accompagnato, documentato e illustrato gli avvenimenti del nostro tempo sui giornali di tutto il mondo. In questa edizione hanno partecipato 5.754 fotografi provenienti da 132 paesi, per un totale di 98.671 immagini selezionate.

La popolarità del concorso è cresciuta costantemente a partire dal 1970 e oggi la mostra è visitabile ogni anno in 45 paesi e oltre 100 città. Una giuria indipendente formata da esperti internazionali si confronta ogni anno con migliaia di domande di partecipazione provenienti da tutto il mondo. In questa edizione sono stati premiati per le nove diverse categorie 53 fotografi provenienti da 25 nazionalità: Argentina, Australia, Azerbaijan, Bangladesh, Bulgaria, Cina, El Salvador, Finlandia, Francia, Germania, Giordania, Iran, Italia, Messico, Nuova Zelanda, Paesi Bassi, Polonia, Regno Unito, Repubblica Ceca, Russia, Serbia, Spagna, Stati Uniti, Sud Africa e Svezia.

L'immagine che si è aggiudicata il titolo di Foto dell'anno 2013 è quella del fotografo americano John Stanmeyer di VII Photo Agency. Nello scatto alcuni migranti africani di notte lungo la costa di Gibuti alzano al cielo i loro cellulari per captare il segnale dalla vicina Somalia per poter parlare con i loro cari. Lo Stato di Gibuti è una tappa consueta per i migranti in transito dalla Somalia, Etiopia ed Eritrea che cercano di arrivare in Europa e in Medio Oriente. L'istantanea, scattata per conto del National Geographic, ha vinto anche il primo premio nella categoria 'Contemporary Issues'. Tra i premiati anche tre fotografi italiani Bruno D'Amicis, Gianluca Panella e Alessandro Penso.

Il percorso espositivo, allestito nelle sale delle Cantine del Forte, è suddiviso in nove sezioni equivalenti alle nove categorie del concorso: vita quotidiana, protagonisti dell'attualità, notizie brevi, notizie generali, natura, storie d'attualità, arte e spettacolo, ritratti, sport. Le immagini sono presentate senza censure.

L'esposizione World Press Photo non è soltanto una galleria di immagini sensazionali, ma è anche un documento storico che permette di rivivere gli eventi cruciali del nostro tempo. Il suo carattere internazionale e le centinaia di migliaia di persone che ogni anno nel mondo visitano la mostra, sono la dimostrazione della capacità che le immagini hanno di transcendere differenze culturali e linguistiche per raggiungere livelli altissimi e immediati di comunicazione. Non a caso, alcune delle foto vincenti sono diventate, negli anni, dei simboli come la ragazza nuda che corre dopo un attacco di napalm in Vietnam, il monaco buddista che si dà fuoco e l'uomo in piedi di fronte ai carri armati in piazza Tiananmen.

Il concorso crea un ponte tra i professionisti e il grande pubblico. Il World Press Photo organizza, infatti, una serie di progetti educativi e prepara seminari e workshop, destinati specificamente ai fotografi in paesi in cui l'ambiente educativo, professionale o politico non è favorevole allo sviluppo della fotografia giornalistica, contribuendo,

inoltre, a sviluppare le competenze tecniche dei partecipanti e agevolando la percezione creativa.

Il World Press Photo lavora per generare il libero scambio di informazioni e si impegna a sostenere e promuovere standard elevati di fotogiornalismo e di fotografia documentaria attraverso il superamento delle barriere politiche e culturali, cercando di generare l'interesse di un pubblico ampio che apprezzi il lavoro del fotogiornalista.

Ufficio Stampa . Associazione Forte di Bard - T. + 39 0125 833824 - [ufficiostampa@fortedibard.it](mailto:ufficiostampa@fortedibard.it) - [fortedibard.it](http://fortedibard.it) - Spaini & Partners T. + 39 050 36042 - [spaini.it](http://spaini.it) - [guido.spaini@spaini.it](mailto:guido.spaini@spaini.it) - [matilde.meucci@spaini.it](mailto:matilde.meucci@spaini.it)

Forte di Bard, via Vittorio Emanuele II - Bard (AO) Valle d'Aosta Italia  
Orario: martedì-venerdì 10.00 – 18.00, sabato, domenica e festivi 10.00 – 19.00  
chiuso il lunedì - Aperta tutti i giorni dal 26 dicembre 2014 al 6 gennaio 2015

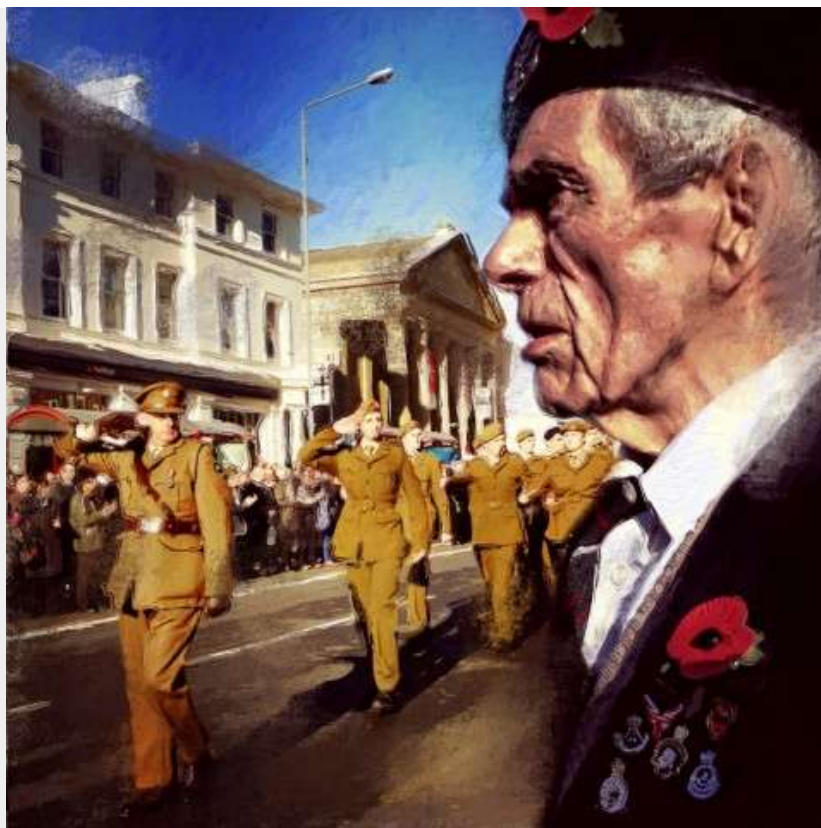
Tariffe: Intero 5,00 euro, Ridotto 4,00 euro

## **[Mobile Art: nuove frontiere della fotografia?](#)**

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

---

*Il Festival "Futuro presente", svoltosi a Rovereto dal 14 al 23 novembre, ha scelto di puntare i riflettori sul tema della "mobile art", cioè della ricerca fotografica che si avvale dei nuovi dispositivi mobili. Un convegno e un premio per riflettere sul rapporto tra fotografia, arte e nuove tecnologie.*



*Fiona Christian, Remembrance*

Il dibattito sulla "Mobile Art" nasce nel 2009 quando il mercato è invaso dall'iPhone 3 e dalle sue alte prestazioni fotografiche. La sua terra d'origine

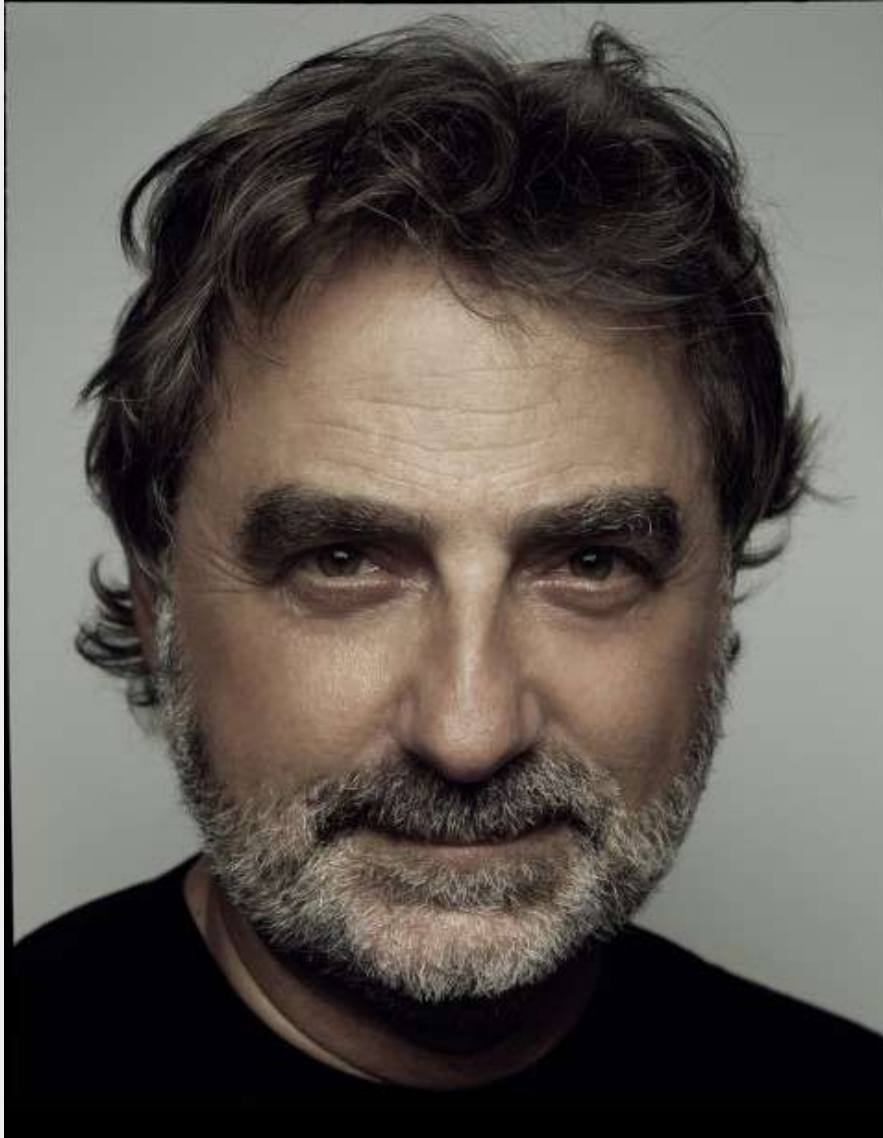
sono gli Stati Uniti, ma nel 2011 il movimento arriva anche in Italia e Roberto Murgia assieme a Adriano Mauri organizzano in Sardegna "Hipstamatic Sardinia", che attira sull'isola appassionati di tutto il mondo. Al Paris Photo e al Festival della Fotografia di Berlino si possono acquistare opere realizzate con dispositivi mobili, a Montmatre c'è già una galleria dedicata e nel 2012 al Mobile Los Angeles Art Festival alcune foto sono state quotate più di mille dollari. Sono fotografie scattate con i cellulari che, come afferma provocatoriamente **Luca Chisté** (sociologo e fotografo) possono "essere ammesse al mondo dell'arte se, oltre ad essere sapientemente lavorate con app del fotoritocco, sono espressione di un talento. Le riprese con gli smartphone privano il fotografo della preoccupazione della tecnica e gli permettono di concentrarsi esclusivamente sulla ripresa". Già, ma si sa che quando la tecnica determina l'artisticità il problema diventa epistemologico. Per **Gianluigi Colin**, art director di *La Lettura*, intervenuto a Rovereto, "ognuno di noi ha la possibilità di modificare il mondo con il proprio sguardo. L'aspetto fondamentale è la consapevolezza. Lo strumento non conta". Come non contano Photoshop e affini: se manca l'idea la tecnica prevale sul concetto e la duplicazione è l'anticamera del feticcio. "La macchina fotografica è la grotta di Platone, lo sguardo sul mondo", ha detto Colin nel dibattito interno al Festival, "conta la coscienza, la sensibilità e l'intelligenza di chi fotografa sapendo che quell'immagine diventa qualcosa di diverso destinato a una galleria, deputato al concetto di arte. Dove c'è buona fede c'è un lampo di poesia".



Sacha Dohmen, No Future Shock

La differenza la fa l'assioma di Cartier-Bresson: una bella fotografia è quando si "mettono sullo stesso asse gli occhi, la testa e il cuore". Colui che coglie e scatta è artista? Intuizione e tecnologia non bastano. Conoscenza e consapevolezza del ruolo del mezzo fanno la differenza. Consci che il prodotto ha valore per il suo ruolo comunicativo, ha spiegato **Michele Smargiassi**,

autore del blog *Fotocrazia* di Repubblica.it: *"il mondo dell'arte fatica a tenere il passo con il terremoto nella cultura visuale di massa. Stiamo assistendo ad una rivoluzione della condivisione"*. Non è la fotografia digitale la svolta, dunque, ma la condivisione. Senza la Rete le foto continuerebbero ad avere la funzione delle precedenti. Ciò che fa la differenza oggi è la condivisione in assenza dell'autore. Foto uscite dal domestico in un flusso che si disperde, non più identità, non più la necessità di rimanere o di depositarsi. *"Non sono oggetti né opere"* dice Smargiassi, *"non si può più parlare d'autorialità, perché tutti parliamo con le immagini. Giudicarle con intenzioni estetiche è una stupidaggine"*.



Gianluigi Colin

Nasce un'antropologia nuova, che si è tuttavia sottoposta al giudizio di una giuria. Al Mart, per il concorso di Futuro Presente (organizzato da ISMA e Incontri Internazionali di Rovereto) sono giunte oltre 900 opere: il tema era *Oltre il conflitto* e ha vinto l'artista turca Aylin Argun. Perché emerga dal flusso, perché la democratizzazione abbia successo e non diventi l'ennesima merce nelle fornaci dei social network occorre intenzionalità, biografia, percorso. Un ritorno al sistema dell'arte, senza giudicare il nuovo con le forme del vecchio.





## [Dietro un fragile display](#)

di Michele Smargiassi da [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it)

Il corpo è lì per terra, indifeso a tutti gli sguardi. Può essere stato un suicidio, un incidente, una sparatoria.

**Attorno c'è qualcuno. C'e quasi sempre qualcuno,** in questi casi, ed è facile che ci siano ragazzini. Se poi succede vicino a una scuola, di giorno...



Anonimo, *Dead bodies, Monroe street fire, 1913, Library of Congress*

**E allora è certo, senza quasi,** che alcuni di quei ragazzini toglieranno di tasca il fotofonino, e faranno foto, faranno filmi. Che dopo qualche secondo scorreranno nei tubi invisibili della gran Rete.

**Forse qualcuno li vedrà,** quei ragazzini, li sgriderà, li allontanerà, probabilmente poi qualcuno scriverà (sul giornale, sul blog, su Facebook...) di loro, magari qualcuno di noi giornalisti, con il nostro riflesso condizionato: ma che voyeurismo, cinismo, curiosità malsana.

**Seguirà la rituale deprecazione** dei tempi, ripresa magari da qualche pensoso commentatore, che moraleggerà sui pericoli di questi nuovi strumenti e su quanto rendano impietosi e amorali i nostri ragazzi.

**E nessuno avrà capito nulla.** Quei ragazzi saranno giudicati per i loro gesti e non per i loro pensieri, che nessuno sarà andato di certo a esplorare.

**Nessuno chiederà loro come si sentono dentro,** dopo aver visto un morto per terra. Magari "il loro primo omicidio", come scrisse Weegee in una didascalia. In quella [celebre foto](#) si vedono ragazzini che ridono, o forse ghignano. Non avendo all'epoca un fotofonino, risolvevano in un'altra maniera il disagio di essere lì.

**Comunque, neanche a loro** qualcuno avrà chiesto che cosa si nascondeva dietro quel riso: "cinici", anche loro, una volta e per tutte.

**Provate a parlare a qualcuno di quei ragazzi** dietro lo schermo di un *display*. A me è capitato. Provate a bucare la corazza della loro esibita sicurezza. Troverete angoscia, paura, senso di un nonsenso: l'irruzione della morte fa questo effetto, a un ragazzo.

**Non a tutti, forse. Né per tutti allo stesso modo.** In effetti si può anche essere davvero insensibili, a quindici anni. Ma non possono esserlo tutti. E non possono esserlo diventati per colpa di qualche malefico contagio tecnologico collettivo.

**Del resto, ci sono anche quelli** che in queste occasioni il cellulare non lo tirano fuori di tasca. Ma la linea del confine fra buoni e cattivi non passa di lì. Anche loro riceveranno sul cellulare la foto, mandata dall'amico, la guarderanno, forse la inoltreranno ad altri. Cinismo virale? Siete proprio sicuri?

**Proviamo a fare uno sforzo, a immaginare** la stessa scena dieci, vent'anni fa, cent'anni fa, senza fotofonini. Che farebbero, i ragazzini? Parlerebbero fra loro. Come adesso. Direbbero, ma hai visto. Aveva le gambe girate. La pozza di sangue. La testa spappolata. Ma *hai visto*.

**Hai visto.** Direbbero così. Cercherebbero di esorcizzare quello che i loro occhi hannovisto, masticando l'emozione che li sconvolge con le parole che si scambierebbero. Organizzerebbero un mutuo sostegno di parole fra amici turbati.

**Adesso, le foto dei fotofonini sono proprio come le parole.** Le usano così, normalmente, ogni giorno, anche se gli adulti non capiscono. Usano le foto come si usa una risata, una lacrima, un cenno della mano. Segni non verbali che servono per comunicare. Per loro non valgono molto di più delle "faccine" che incollano sui loro messaggi Whatsapp.

**Le neo-foto sono gesti a perdere.** Emessi cento e mille volte al giorno, quasi nella distrazione: la pizza sul piatto, i piedi, le smorfiette alla festa del prediciottesimo. Condividono le loro fotine subito, se le scambiano a botta e risposta, come parole di una conversazione. Come farebbero con le battutine. Le risatine.

**La differenza, semmai, è che ora** a questa conversazione può partecipare anche l'amico che non è fisicamente lì: sono tutti sempre fisicamente lì, grazie all'iperconnessione. Il luogo della conversazione non conta più.

**Ecco, proprio pensando a quegli interlocutori** lontani ma vicini, quella frasetta dello sconcerto, *hai visto?*, ora prende il suo senso vero. Aveva le gambe tutte girate, *vedi*. C'era il sangue dappertutto, *vedi*. E visto che non puoi aver visto assieme a me, perché sei lontano, allora te lo *faccio vedere* io: adesso si può.

**Quel bisogno di non tenersi dentro la paura** della morte ha semplicemente a disposizione un vocabolario in più: visuale. Diremmo ai ragazzi che hanno assistito a una scena terribile di tacere, di tenersi tutto dentro, di non raccontare a nessuno quello che hanno visto?

**No, capiremmo che hanno bisogno** di liberarsi di un peso. Un adulto serio e consapevole anzi li aiuterebbe a farlo, guidando quel bisogno irrefrenabile, e *sano*, di *dire* l'orrore per liberarsene.

**E allora, perché li consideriamo cinici** se lo *dicono* con queste altre, nuove parole? Perché le parole parlate possono essere una terapia, e le *foto parlate* sarebbero solo una patologia?

**Però, pensandoci ancora un po', non è tutto così semplice.** Le foto non sono *propriocome* le parole, non sono *davvero* equivalenti ai gesti. Loro le usano così, ma non sono *fino in fondo* così.

**Le immagini non svaniscono completamente** nell'aria come un "mio Dio!" dopo che è stato esclamato, come un pugno dopo che è stato stretto, come una lacrima dopo che è stata versata.

**La loro condizione effimera è solo apparente.** Anche in questa nuova versione che sembra così leggera. È vero, una volta scambiate su una *chat* sembrano scomparire dalla circolazione, dopo un'ora nessuno le va più a cercare.

**E invece no, da qualche parte restano,** nei misteriosi magazzini della grande nuvola di Internet, e non è poi vero che si perdono del tutto, non è poi vero che nessuno le va più a cercare, spesso camminano, vanno lontano, di *repost* in *retweet*, arrivano anche lontanissimo, sfuggono al controllo come un Golem, e possono perfino tornare, come zombie dal volto terrificante, possono purtroppo finire sotto gli occhi di chi non le doveva e non le voleva vedere.

**Questo i ragazzini non lo sanno,** perché nessuno gliel'ha fatto capire, perché è difficile anche per noi adulti da capire: che le immagini, anche le più banali, hanno un potere tutto loro, un potere sulle anime, sulle emozioni, che è molto più forte delle parole, assai meno controllabile, e a volte devastante.

**Messe di fronte alla morte, poi, le immagini** senza controllo sono particolarmente pericolose. La nostra storia di esseri umani è piena di tabù, sulle immagini della morte. C'è una ragione se si chiudono gli occhi ai morti, e non è solo la compassione. Il morto non deve *guardarci*, perché lo sguardo della morte ci può catturare, rapire.

**Ed anche noi non dobbiamo guardare il morto,** non prima almeno che la sua immagine sia consegnata definitivamente alla morte. Il lenzuolo bianco sui cadaveri in strada non copre una *privacy*, non tutela una dignità priva ormai di un titolare che la possa rivendicare, ma un'immagine che può ferire i vivi, perché ancora è l'immagine dell'attimo del morire.

**Una volta ricomposto nella bara,** allora il morto sarà immagine della morte e basta, e potremo guardarlo senza paura, anzi con affetto e compassione, addirittura dovremo, siamo tenuti a farlo, se siamo compassionevoli, sfilando in camera ardente davanti al feretro, per andare poi ad abbracciare i parenti.



Ritratto postmortem di Giuseppe Mazzini, 1872

**Non è vero che è sempre osceno fotografare i morti:** il fotogiornalismo si pone da sempre questa domanda, e ha già dato una risposta: quando è necessario si può, a volte si deve. Percé fotografare i morti ammazzati, portarli *in-scena*, spesso serve per additare l'*o-sceno*, l'oscenità dell'uccidere, del morire vittime, del colpevole umano.

**Neppure fotografare una morte senza colpevoli** è per forza osceno. Lo si è fatto per oltre un secolo, si chiamava fotografia *postmortem* ed era considerata un gesto di pietosa memoria. Lo si fa ancora qua e là nel mondo. Ma sono pur sempre fotografie di morti già affidati alla morte e ai suoi riti, non di vivi strappati alla vita.

**Ecco, qualcuno allora dovrebbe provare** a spiegare queste cose ai ragazzini, prima di condannarli in via direttissima per cinismo. Spiegargliele prima, abituarli a capire cosa sono le immagini, anche quelle della morte, che potere hanno, che male possono fare.

**Se si scambiano foto così, forse è anche perché** nessun adulto li ha aiutati a metabolizzare la loro paura della morte, forse perché in quelle occasioni non c'è quasi mai un adulto, un insegnante, un genitore, un prete, uno psicologo che, magari subito, lì sul posto, oppure subito dopo, appena possibile insomma, li aiuti a non cadere ipnotizzati dal fascino terribile del vedere.

**E il vuoto lasciato dagli adulti si riempie** sempre, statene certi. Oggi lo riempiono le immagini: potenti, seducenti, consolatrici, scaramantiche, suadenti come amiche, traditrici a volte, difficili da maneggiare sempre.

**Vogliamo lasciarli soli con le immagini?** D'accordo, se così ci piace. Ma poi non caviamocela accusandoli di essere cinici, loro.

Tag: *cellulari, fotografia, morte, postmortem, Weegee*

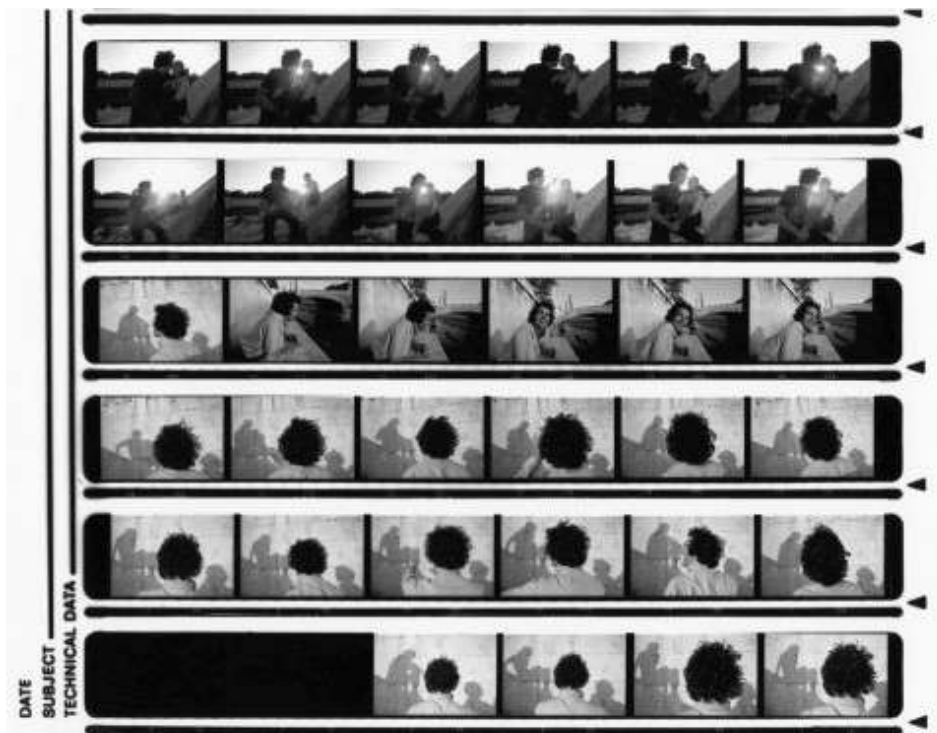
Scritto in *condivisione, divieti, etica, neo-foto* | [Commenti](#)

## **[La fotografia interroga se stessa.](#)** **[Ugo Mulas chez Lia Rumma, a Napoli e Milano](#)**

di Martina Locorotondo da <http://www.artribune.com/>

Galleria Lia Rumma, Napoli / Milano - fino al 14 febbraio 2015. È bilocata tra la sede partenopea e quella meneghina della galleria di Lia Rumma. È la mostra "The Sensitive Surface", che rivolge l'attenzione a percorsi fotografici inediti e poco esplorati di un Ugo Mulas dell'ultima ora

In una fotografia può scorrere il tempo? Questa la domanda che sembra porsi **Ugo Mulas** (Pozzolengo, 1928 – Milano, 1973) quando, chiamato da Luciano Caramel a documentare l'evento *Campo Urbano*, si trova a contatto con un'arte che si fa sempre più effimera, impermanente, che non esiste se non nel momento in cui accade. Molto più vicina alla vita, senz'altro.



Ugo Mulas, Pino Pascali provino 1968 – courtesy Lia Rumma, Napoli-Milano

A *Campo Urbano* c'è chi, di notte, invita i passanti a gettare delle tessere fosforescenti nel lago e a osservarne l'effetto sulla superficie dell'acqua (Dadamaino); c'è chi inscena un funerale di solidi geometrici tra le strade della città (Franca Sacchi, Paolo Scheggi, Elena Vicini, Giampiero Bianchi), chi occupa una stradina con decine e decine di scatoloni da imballaggio, tra i quali gli abitanti di Como si fanno strada a fatica (Grazia Varisco). C'è chi conduce delle persone sul campanile del Duomo, gli chiede di lanciare dall'alto dei fogli di carta e di soffermarsi a guardare il modo in cui quelle forme, cadendo, dialoghino con la luce e con l'aria rivelandone la consistenza (Bruno Munari). A contatto con la transitorietà delle operazioni artiche a Como – certamente non si tratta di opere da cavalletto, "chiuse", trasportabili o vendibili – Ugo Mulas, deciso a sintonizzarsi col significato profondo delle opere più che a svolgere una fredda azione documentativa, capisce che è necessario elaborare un linguaggio fotografico che riesca a cogliere l'elemento imprescindibile dei lavori: il tempo.

Le sequenze fotografiche – realizzate con la stampa a contatto – capovolgono l'assunto secondo cui nella fotografia non scorre il tempo, perché proprio lì, "sullo stesso foglio, nello stesso istante coesistono tempi diversi, al di fuori di ogni constatazione reale" (Ugo Mulas).

Tina Kukielski – curatrice di entrambe le mostre in galleria – propone, nella sede campana, oltre alle fotografie su *Campo Urbano*, alcune rare sequenze, realizzate anch'esse a contatto, su Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Pino Pascali e Andy Warhol. Inoltre sono visibili due filmati: uno a Napoli, legato al succitato *Campo Urbano*; l'altro, di **Nini Mulas**, a Milano.



Ugo Mulas, Sala di Alberto Giacometti XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia 1962 e [STUDIO](#) di Cy Twombly Roma 1969-1970

Nel capoluogo lombardo sono esposte le celebri *Verifiche* (1970-72), accompagnate dai meno noti *Studi per verifica 1 "Omaggio a Niépce"* (1968-70). L'operazione concettuale portata avanti dal fotografo di Pozzolengo, dopo vent'anni di attività, è quella di toccare con mano il senso delle operazioni che per anni aveva ripetuto centovolte al giorno senza mai fermarsi a considerarle in se stesse: *"Che cosa è la superficie sensibile? Che cosa significa usare il teleobiettivo o un grandangolo? Perché un certo formato? Perché ingrandire? Che legame corre tra una foto e la sua didascalia?"*.



Ugo Mulas – *The Sensitive SURFACE* – veduta dell'inaugurazione presso la Galleria Lia Rumma, Milano 2014

Interrogativi che si pone con grande curiosità nei confronti del mestiere e anche con un po' d'ironia. E infatti Ugo Mulas non dà risposte. Ma, utilizzando la superficie fotografica come uno specchio, rimbalza a noi le domande.

**Martina Locorotondo** - Napoli // fino al 14 febbraio 2015

*Ugo Mulas – The Sensitive surface - a cura di Tina Kukielski*

LIA RUMMA, Via Vannella Gaetani 12 - 081 19812354

[info@liarumma.it](mailto:info@liarumma.it) [www.liarumma.it](http://www.liarumma.it)

MORE INFO:

<http://www.artribune.com/dettaglio/evento/40205/ugo-mulas-the-sensitive-surface/>

Milano // fino al 14 febbraio 2015

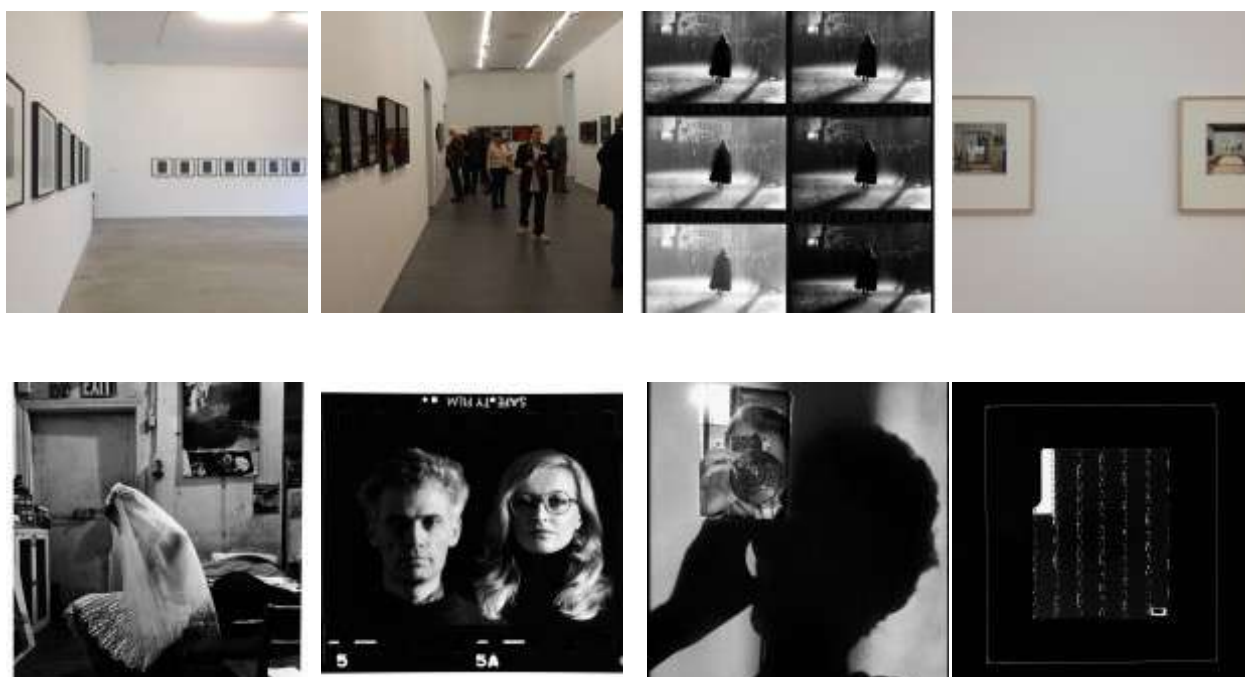
*Ugo Mulas – The Sensitive surface - a cura di Tina Kukielski*

LIA RUMMA, Via Stilicone 19 -02 29000101

[info@liarumma.it](mailto:info@liarumma.it) [www.liarumma.it](http://www.liarumma.it)

MORE INFO:

<http://www.artribune.com/dettaglio/evento/40206/ugo-mulas-the-sensitive-surface/>



## [Un biglietto per fuggire](#)

di Michele Smargiassi da [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it)

Che ne sarà stato di loro? Che cos'avrà poi riservato il destino a queste spaurite malinconiche anne karenine che affidarono a una fotografia il sogno di un'altra vita?

**Russian Interiors** è il libro a cui **Andy Rocchelli**, trentunenne fotoreporter di Pavia, stava lavorando con passione nel maggio scorso, quando la sua **vita** fu troncata da un colpo di mortaio (assieme a quella della sua guida, il giornalista e attivista Andrej Mironov), a Sloviansk, mentre **documentava** il caos del conflitto in Ucraina.



**Di fotografare la guerra non aveva paura**, aveva scelto una strada rischiosa nel suo "luogo", l'est europeo dei conflitti infiniti, Inguscezia, Krichizistan, Cecenia, Daghestan (ma anche Libia e Tunisia), fra guerre guerreggiate e diritti negati. La sua **fotografia** con quei bambini nascosti in una fossa-cantina è di quelle che non possono lasciare indifferenti.

**Ma si era appassionato a quelle foto** che aveva cominciato a fare cinque anni prima, per sbarcare il lunario «nella dispendiosa e gelida Mosca» dove si era ritrovato a vivere per lunghi periodi.

«**Proponevo ritratti fotografici a basso costo** a ragazze single che ne avevano bisogno per i loro profili *online*», ha lasciato scritto nei suoi appunti. Si era messo in contatto con un'agenzia di Mosca che aiutava le ragazze a promuoversi sul Web. Un'agenzia di incontri.



**Ma diventò subito qualcosa di più di un lavoretto** per mantenersi. «Per me è stata la chiave per entrare nelle storie private delle donne russe», un passaporto per un universo antropologico sconosciuto.

**Quel libro era quasi pronto già allora**, ma non si trovavano i soldi per stamparlo. Ora ci sono riusciti per lui i suoi amici e colleghi di passione, i ragazzi di Cesura, **collettivo** fotografico annidato sulle montagne piacentine,



raccolto fin dal 2008 attorno ad Alex Majoli, grande reporter ed ex presidente italiano di Magnum, di cui Andy era stato fra i primissimi collaboratori.

«**Non lo raccontava a nessuno, quel libro**», dice Majoli, «non lo aveva neppure fatto vedere ai giornali, voleva che fosse un lavoro tutto suo. È un capolavoro».

**Cosa servissero di preciso, quelle foto**, magari Andy non lo voleva neppure sapere di preciso. Forse per cercare un marito all'estero, o un lavoro come modella, o forse solo per trovare amici e vincere la solitudine. Erano, comunque, biglietti di un viaggio verso un altro possibile destino.

**Le pose, lo sfondo, gli abiti, probabilmente** li sceglievano loro: sul divano, sul letto, vicino al vecchio televisore, goffamente sensuali, i vestitini di *satin* a buon mercato, il taglio di capelli fresco di *phon*.

**Corpi in vetrina, per dare di sé l'immagine migliore:** esistenze su un catalogo, annotava Andy, che in realtà le omologa tutte nella stessa perdita di identità.

**Ma qualche posa no, esce dalla commedia**, si sottrae alla vetrina dei corpi in cerca di destino. Qualche scatto interrompe la sequenza delle pose studiate, sorprende un momento di distrazione, di rilassamento del viso e del corpo, coglie quell'attimo infantile in cui la ragazza, uscita dal guardaroba, prima di indossare la propria identità costruita, si pavoneggia come una bambina nel vestitino nuovo e sembra chiedere "Be', questo come mi sta?".

**E questo perché qualcosa**, a un certo punto, era cambiato.

**Andy aveva cominciato a raccontare** alle ragazze che con le loro fotografie avrebbe voluto fare un libro. Molte accettarono. Faceva loro vedere il dummy, l'impaginato del volume. Ne parlavano.



**In qualche modo, queste ragazze sanno** di proporsi non solo alla persona che potrebbe cambiare la loro vita: ma anche a noi, che semplicemente guardiamo da *voyeur* dentro le loro vite.

**E' anche noi che guardano. Un po' del loro sguardo** vuole essere seducente, attraente. Una frazione di quello stesso sguardo parla un'altra lingua. Escono dal modello, dalla figura del catalogo.

**Resistono all'omologazione**, gridano la voglia di fuggire da quei salotti lindi, ordinati e desolati, da quelle tappezzerie, da quelle tende, da quel mobilio senza qualità, da quei vicoli ciechi di vita a bassa intensità, dove un desiderio di felicità sembra incongruo e non autorizzato. E si aggrappano a una scintilla d'amicizia accesa dalla visita di un gentile ragazzo italiano.

*[Una versione di questo articolo è apparsa in Il Venerdì di Repubblica il 28 novembre 2014]*

Tag: **Alex Majoli, Andrej Mironov, Andy Rocchelli, Cesura, Mosca, Ucraina**  
Scritto in **Autori | Commenti** »

## [Vanessa Winship](#)

Comunicato stampa da <http://undo.net/it>

*Oltre 100 fotografie b/n ripercorrono tutta l'opera dell'artista, dall'inizio negli anni '90 come fotografa nei Balcani ai suoi ultimi lavori ad Almeria. Le sue immagini analizzano i temi del confine, della vulnerabilità e del corpo.*



Dal 17 dicembre al 15 febbraio la Fondazione Stelline presenta a Milano la personale di Vanessa Winship organizzata dalla Fundación Mapfre di Madrid:

oltre 100 fotografie in bianco e nero ripercorrono attraverso un'ampia panoramica tutta l'opera dell'artista, dall'inizio della sua carriera, giovane fotografa nei Balcani, fino ai suoi ultimi lavori ad Almería.

Vanessa Winship è un'artista polivalente, i cui lavori analizzano la profondità dei temi della frontiera dell'identità, della vulnerabilità e del corpo, il tutto in uno spazio geografico ricco di intensità ed emozioni, dove l'instabilità dei confini va di pari passo con il mutare dell'identità storica contemporanea.

Le sue serie offrono uno spunto di riflessione su come il corso della storia riesca a modellare le forme del paesaggio e a lasciare il segno sui corpi dei suoi abitanti, ma anche sulle loro caratteristiche e sui loro gesti. Il viaggio e i suoi incontri con l'"altro" sono temi fondamentali della sua vita e della sua fotografia. Un paesaggio umano, che si impone sui conflitti politici e sociali ed emerge tra le rovine di mondi in decadenza. Un recente passato (edifici, sculture commemorative e mezzi di trasporto) procede in direzione opposta alle persone che si muovono tra di esse. La Winship descrive la componente mitica e leggendaria di questi luoghi e allo stesso tempo li destabilizza. Vengono certamente evocati gli eventi storici che hanno segnato queste regioni, ma la Winship pone l'enfasi più alta sulla microstoria di ognuna di esse: le attività del tempo libero, gli interni delle scuole, le condizioni di lavoro e le diverse forme di socializzazione e di culto religioso.

Le fotografie realizzate fino al 2011 tracciano una mappa personale dei confini dell'Europa e dei loro punti di contatto con l'Asia. Il suo particolare metodo di lavoro ha dato origine a serie come "Imagined States and Desires: A Balkan Journey", "Black Sea: Between Chronicle and Fiction", "Sweet Nothings: Schoolgirls of Eastern Anatolia" e "Georgia. Seeds Carried by the Wind", che uniscono spazio pubblico e privato, concentrandosi su un evento e sulla costruzione di un ritratto in posa.

"Ospitare un'artista come Vanessa Winship è come fare un itinerario in un mondo che muta, nei confini e nella percezione storica dell'evoluzione –dichiara PierCarla Delpiano, Presidente Fondazione Stelline. Il tema del cambiamento alla vigilia di Expo2015 è particolarmente attuale nella Milano di oggi che diventa metropolitana. Come si intuisce nel dibattito culturale: grandi eventi, contaminazione, apertura. Grazie alla Winship abbiamo la possibilità di vedere ritratta la storia che cambia nei confini e nell'identità, particolarmente contestuale al momento storico che viviamo".

Nel 2011, la Winship è stata la prima donna a ricevere il prestigioso premio Henri Cartier-Bresson per la fotografia. Il suo progetto vincente è stato "Shedances on Jackson. United States", una serie che si concentra sui segni del declino dell'American Dream, visibile sia sulla superficie della terra che nelle caratteristiche umane e nel linguaggio del corpo. Nel 2014, su incarico della FUNDACIÓN MAPFRE, la Winship si è recata ad Almería (Spagna), per rappresentarne la notevole diversità geografica, lo sradicamento e la storia fatta di alterne vicende. Questi ultimi due progetti rivelano una progressiva scomparsa delle forme umane e l'emergere di un paesaggio che diventa eloquente attraverso il suo apparente silenzio e la sua immobilità. Il senso di un territorio di frontiera, la vulnerabilità della terra e il peso del passato, suggeriti dalla serie "Almería. Where [GOLD](#) Was Found", mettono questa

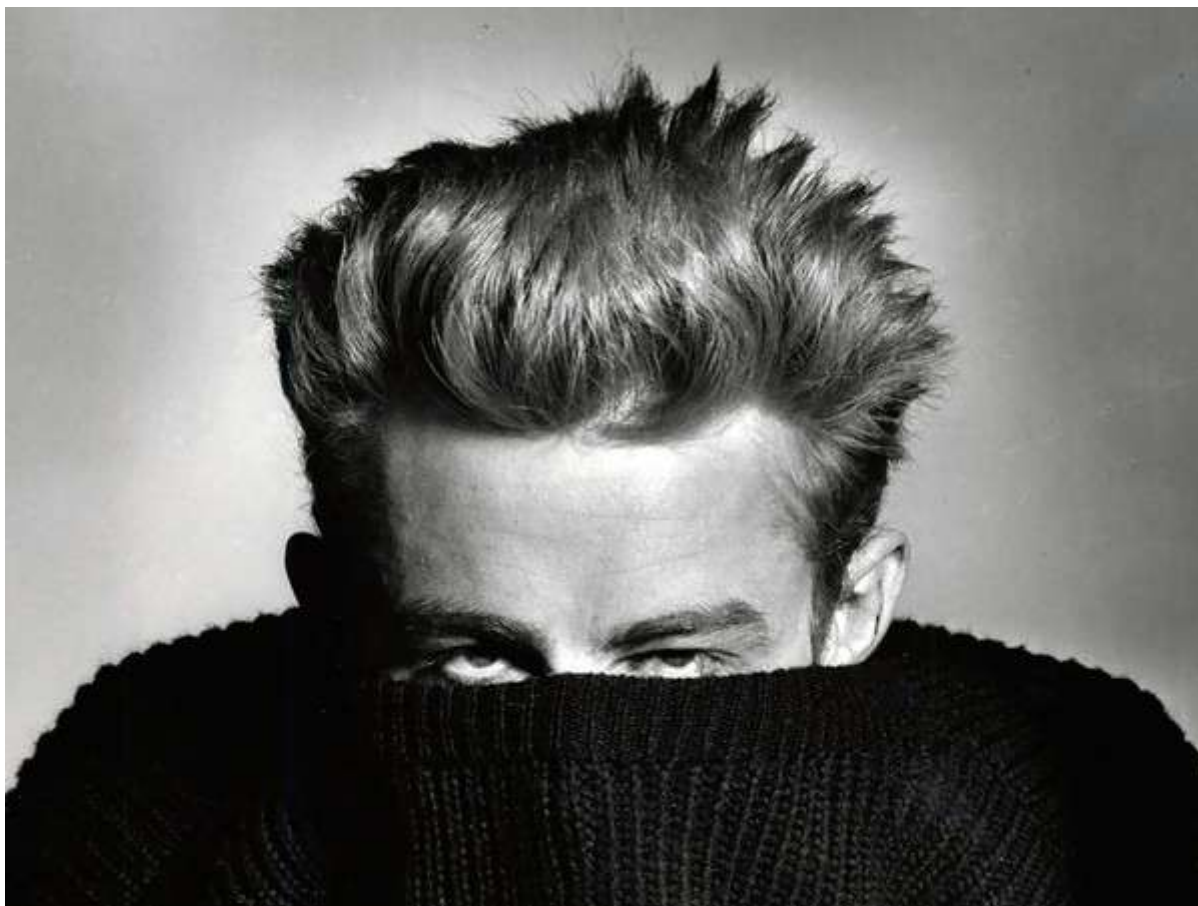
regione in connessione con le altre parti del mondo su cui si è posato lo sguardo fotografico di Vanessa Winship.

Vanessa Winship (nata a Barton-upon-Humber, Regno Unito, nel 1960) è oggi uno dei nomi più acclamati della fotografia internazionale. Il suo stile non è meramente documentario, ma si concentra su temi quali la frontiera, l'identità, la vulnerabilità e il corpo. Sin dagli anni '90, la Winship ha lavorato in diverse aree geografiche, tra cui i Balcani, il Mar Nero e il Caucaso, che nell'immaginario collettivo sono luoghi associati all'instabilità e ai tempi oscuri del recente passato e alla mutevolezza dei confini e delle identità.

Ufficio stampa: Andromaca Eventi e comunicazione-Valentina Morelli 338 5600375 [valentina.morelli@andromaca.it](mailto:valentina.morelli@andromaca.it) - Opening 16 dicembre ore 18.30  
Fondazione Stelline, Corso Magenta 61 Milano - Orario: martedì / domenica, 10 - 20 (chiuso lunedì)-Biglietti: intero € 6; ridotto € 4,50; scuole € 2

## **[Addio a Phil Stern, star della fotografia](#)**

di L.S. da <http://www.arte.it/>



James Dean by Phil Stern

Si è spento a 95 anni in seguito a complicazioni cardiache, il fotografo Phil Stern, autore dei più grandi ritratti delle star di Hollywood che, prima di immortalare leggende del cinema come Humphrey Bogart, Alfred Hitchcock, Frank Sinatra e Marilyn Monroe, aveva cominciato la sua febbrile, instancabile attività in Sicilia guardando negli occhi la Storia nei giorni dello sbarco alleato.

Nel nostro paese era arrivato insieme alle truppe del generale Patton dopo essersi volontariamente arruolato nel primo battaglione Darby's Ranger insieme alla sua macchina fotografica con cui documentò le azioni belliche per le riviste delle forze armate americane. Proprio questo segmento della sua carriera è stato oggetto di un'[esposizione personale prodotta dal Gruppo Credito Valtellinese](#) che lo scorso anno ha fatto tappa nei luoghi dello sbarco per poi arrivare a Milano e che all'inaugurazione ha potuto contare sulla presenza di Stern in persona, malgrado l'avanzata età e i problemi di salute.

Dopo il battesimo di fuoco del fronte, la sua passione lo condusse nella fiammeggiante Los Angeles dove negli anni Cinquanta si affermò come il fotografo delle più importanti stelle del cinema della Golden Age realizzando capolavori come il leggendario scatto all'amico James Dean con il volto sprofondato in un maglione, immagine ironica e piena di stile capace di sintetizzare l'immortalità della sua eredità artistica.

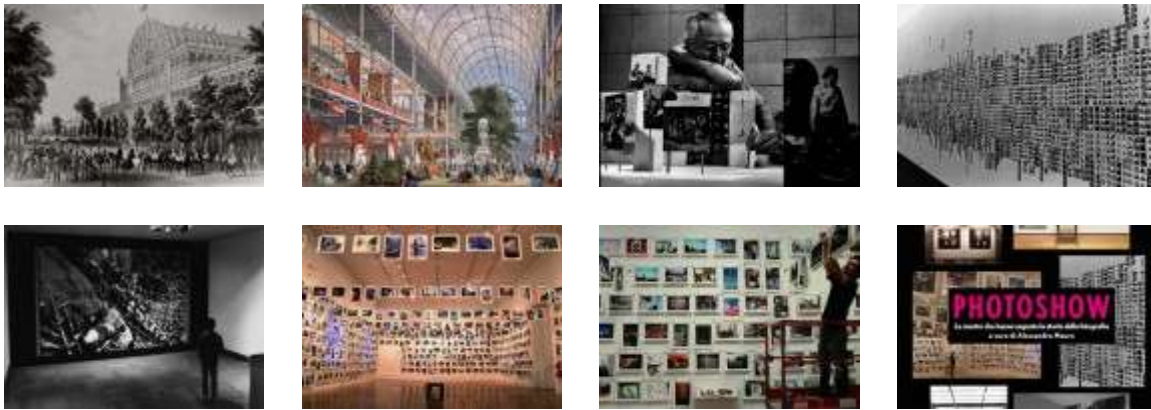
## [La storia della fotografia raccontata attraverso le mostre](#)

da <http://www.ilpost.it/>



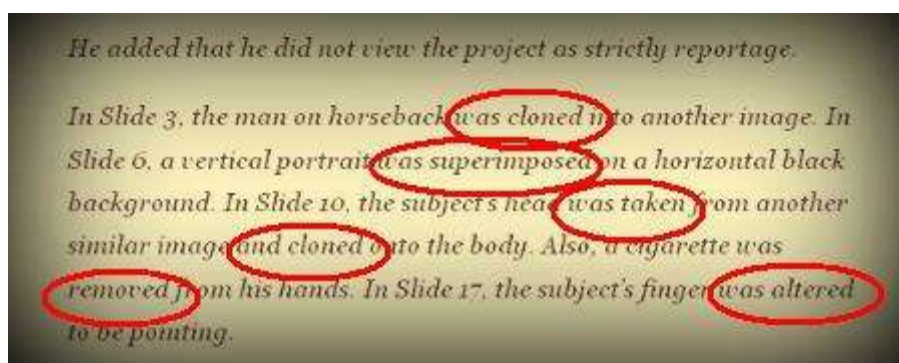
*Le immagini di "Photoshow", un nuovo libro edito da Contrasto con immagini d'epoca degli allestimenti originali*

È uscito per [l'editore Contrasto](#) il libro *Photoshow*, una raccolta pubblicata nella doppia edizione inglese e italiana in cui, per la prima volta, si studia la storia della fotografia attraverso le grandi mostre internazionali. Il libro, ideato e curato da Alessandra Mauro (direttrice editoriale di *Contrasto* e direttrice artistica della *Fondazione Forma per la Fotografia* di Milano), ripercorre la storia della fotografia attraverso le sue molte svolte, e a ogni capitolo corrisponde un diverso capitolo, illustrato dalle immagini d'epoca e dagli allestimenti originali. Si passa dalla prima mostra fotografica a Parigi, nell'agosto del 1839, alla *Great Exhibition* di Londra del 1851, dalle grandi mostre del MoMA di New York, fra cui [The Family of Man](#), per arrivare a quelle di oggi, nell'epoca delle piattaforme di condivisione delle immagini.



## **Se sembra una foto, è meglio che lo sia**

di Michele Smargiassi da [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it)



Vi tocca oggi una inevitabile riflessione a proposito del risorgere di una polemica vecchia di due anni (che il mio amico Marco Pinna ha ribattezzato "interessante fotopippone di metà settimana").

**Parlo del servizio sugli Eremiti del terzo millennio** di Carlo Bevilacqua, [pubblicato e poi sbugiardato](#) due anni fa da James Estrin sul blog *Lens* del *New York Times* perché, secondo quanto *Lens* aveva accertato, comprendeva almeno tre immagini ottenute grazie a clonazioni e incollaggi (di teste, di cavalli...).

**Di recente, emendato dai collage**, il lavoro è diventato un libro e una mostra ed è stato parzialmente pubblicato da diversi [giornali online](#), tra cui anche [repubblica.it](http://repubblica.it).

**La polemica è tornata di attualità** proprio perché un autore piuttosto noto, Christopher Morris, ha [attaccato](#) sul suo profilo Facebook tutte le testate che hanno ripubblicato il lavoro (anche se non include più le fotografie "colpevoli").

**Bene: come ho scritto qua** e là nelle discussioni *online*, non credo sia il caso di fare ulteriori processi. La sentenza del NYT era già abbastanza pesante, l'agenzia Parallelozero ha subito riconosciuto l'errore, l'autore tace e si suppone abbia rinunciato alle sue prime scuse (insostenibili, come giustamente scrive Renata Ferri [nel suo blog](#)), ovvero "combinare immagini dà più forza alla storia che volevo raccontare", e il servizio è tornato in distribuzione, ripulito e pentito. È una buona storia, costata fatica passione e costanza. Decideranno i lettori informati dei fatti se fidarsi ancora di quel che vedono.

**Fine del "caso Bevilacqua", per** quanto mi riguarda, e quel che dirò adesso non riguarda lui in particolare, che non conosco e non posso né voglio giudicare.

**Fine del caso, ma non del problema. Forse sarebbe opportuno,** anzi, aprire una riflessione non solo fra noi guardoni di foto, ma anche fra i fotografi che sempre più spesso rischiano di cedere alle lusinghe del timbro clone, sulla grande tentazione del nuovo pittorialismo digitale, sulla specificità dei linguaggi, sul senso del limite.

**Perché mi sembra che la cosa peggiore** da fare sarebbe, ancora una volta, ignorare il problema o scavalcarlo con toppe peggiori del buco.

**Nelle discussioni ho trovato** ancora una volta posizioni del tipo "ma tanto tutti sanno che la fotografia non è la realtà, quindi...". Quindi, un corno. Una fotografia non è la realtà, ma non è neanche una pittura. Una fotografia è una fotografia è una fotografia.

**Con tutti i suoi limiti, e le sue uniche** virtù. E se un'immagine *sembra* una fotografia, *deve* esserlo (se invece è fotopittura, me lo dici). Se una serie di fotografie *sembra* un reportage, *deve* esserlo (se invece è un immaginario d'artista, me lo dici).

**Né serve invocare le manipolazioni del passato** per coprire le manipolazioni del presente, "lo hanno fatto tutti", e allora Fenton, e allora Smith, e allora Capa (Capa?). Debolissimo argomento sempre, invocare un torto per giustificarne un altro.

**Penso di sapere bene, e di aver dimostrato** anche troppo pedantemente, che non esiste la fotografia "vera". Ma questo non significa che allora si possa fare qualsiasi cosa con le fotografie. Significa che ogni fotografia utilizza connotazioni che devono essere coerenti con il suo uso, scopo, funzione, pubblico. Nessuno solleva obiezioni per i fotocollage di Jerry Uelsmann o di Jeff Wall, che stanno nelle gallerie d'arte e parlano un altro linguaggio fotografico.

**Ora, un servizio come quello di cui parliamo,** pur non essendo di *hard news*, si presenta come un *reportage*, non solo perché arriva al lettore in un contesto editoriale e non artistico o pubblicitario (il *New York Times* non è Saatchi, e i contesti espositivi, ci ha insegnato Joan Fontcuberta, sono fondamentali), ma perché del *reportage* adotta lo stile, il linguaggio, e esibisce al lettore l'intenzione di raccontare cose viste, non realistiche fantasie.

**E l'aspettativa del lettore di fronte** a un lavoro che si colloca in quel contesto e parla quel linguaggio è appunto che il fotografo condivida quel che ha *visto*, non quel che ha *immaginato*.

**Giusto dubitare delle fotografie,** ci ho scritto sopra un manuale di trecento pagine per insegnarlo anche ai ragazzi delle scuole. Giusto che i lettori conoscano i limiti della restituzione fotografica della realtà, che comunque resta una traduzione della realtà.

**Questa incredulità condizionata e circoscritta,** per me è la condizione per poter ancora usare le fotografie come indizio di qualcosa, racconto di qualcosa, traccia per capire qualcosa del mondo (sempre che ci teniamo ancora...).

**Ma chi guarda una fotografia sa anche che** non sta guardando una pittura. Sa che una fotografia, per quanto "sporca", se vuole raccontarmi qualcosa del mondo deve essere la traccia di un reale veduto e non immaginato.

**Se in una fotografia di quel genere io** vedo un corpo che ha una faccia, la prima cosa che penso è che quella faccia appartenga a quel corpo; se quel corpo sta su uno sfondo buio, la prima cosa che penso è che il fotografo l'abbia fotografata in un posto buio e non su un bel prato.

**Perché se non è così, allora non si tratta più** di "raccontare meglio", ma si passa un confine senza che il lettore sia in grado di capirlo. Il confine che separa la testimonianza visuale dalla *fiction*.

**Viva la fiction, sia chiaro. Superare quel confine si può** (lo fece anche Gene Smith, anche se sono i passi più discutibili della sua carriera), ma è cosa

intellettualmente onesta solo se il lettore è in grado di sapere cosa sta guardando.

**Altrimenti, quando lo scopre,** guarderà quelle foto (e prima o poi, che è peggio, *tutte* le foto) in tutt'altro modo, come si guardano dei dipinti, e forse non gli interesseranno più così tanto.

**Sentir ripetere "ma** tanto la fotografia non è la realtà" non mi piace proprio per questo, perché cerca di mettere tutto sullo stesso piano. Clonare e cancellare oggetti sarebbe equivalente a scurire un contrasto, saturare un colore sarebbe come cambiare uno sfondo con un altro, e mettere in posa una persona sarebbe come sostituirla la testa con un'altra. Ma davvero pensate questo?

**Non mi piace questa faciloneria,** perché la trovo spesso insincera e perché punta a ricondurre la fotografia a pittura, distruggendo il cuore antropologico unico dell'evento fotografico. Per avere in cambio gli spiccioli di un po' di visibilità, o magari solo per farsi largo in un mercato fotografico sempre più stretto e affollato.

**Rispettate la fotografia: ne abbiamo ancora bisogno.** E quindi, ripeto, se sembra una fotografia, è meglio che lo sia. Deve essere quello che la maggior parte di noi si aspetta da una fotografia, compresi i suoi limiti: ma non un'altra cosa.

**E un collage non è più una fotografia:** è un collage. John Heartfield non era un fotografo, quando faceva le copertine per *Aiz* "dando più forza" alle sue idee con forbici e colla. E non pretendeva di esserlo. Non faceva neppure finta di esserlo.

**Non ci sono scuse. Forse un giorno** la fotografia come la intendiamo sarà morta davvero ed esisteranno solo fotopitture e tutti penseranno che tutte le fotografie sono solo versioni arbitrarie del mondo, come le pitture. Bene, me ne dispiacerà, ma chi sono io per impedirlo?

**Però, scusatemi, non ci siamo ancora.** E non ci siamo per un buon motivo, perché per fortuna la fotografia per milioni di persone non è affatto questo: è ancora, nella nostra cultura visuale, una condivisione di sguardi gettati sul mondo reale attraverso uno strumento tecnologico.

**Al fotografo che invece sia convinto** che tutto si può fare con una fotografia continuando a chiamarla fotografia, che una fotografia debba somigliare al pensiero e non allo sguardo, dico questo. Sei disposto a dirmelo subito, che hai clonato e incollato? Oppure ti vergogni a dirmelo? Se te ne vergogni, non farlo, perché stai facendo una cosa disonesta.

**Se invece me lo dici, tanto più esplicitamente** quanto le tue foto sembrerebbero mostrare il contrario, sei onesto, ma sappi che io non potrò condividere con te quel che hai visto, ma soltanto quello che hai *pensato*, che hai *dipinto*; anche se hai usato frammenti di immagini che hai prelevato, come il mosaicista hai costruito uno spazio che non somiglia più a nessuno spazio esistente, a nessuna cosa che sia *stata lì*, ma solo a quel che esisteva nella tua mente.

**Non mi farò dunque un'idea di quello che hai trovato e visto:** potrò farmi solo un'idea di quel che hai immaginato e "sentito". Ti basta questo? E' questo che volevi davvero, quando sei andato lì a fotografare? Penso di no. Temo che tu volessi entrambe le cose, essere il *reporter* che "riporta" quel che ha visto, ma anche l'artista che crea la propria superiore visione.

**Purtroppo le due cose non stanno insieme** così facilmente, una alla fine prevale sull'altra. Bisogna scegliere, e dichiarare la scelta. Oppure possiamo dire addio davvero a quel che chiamiamo fotografia.



Tag: **Carlo Bevilacqua, Christopher Morris, collage, fotoritocco, James Estrin, Jeff Wall, Jerry Uelsmann, Joan Fontcuberta, John Heartfield, Lens blog, manipolazioni, Marco Pinna, Parallelozero, Photoshop, Renata Ferri, W. Eugene Smith**

Scritto in **after photography, dispute, fotogiornalismo, manipolazioni** | 32  
**Commenti »**

## **Sestri: Festival della Fotografia, in viaggio attraverso le ville**

Comunicato Stampa da <http://www.levantenews.it/>

Con questa mostra si chiude l'ottava edizione del Festival della fotografia "Sestri Levante una penisola di luce". La manifestazione, diventata ormai un importante evento nel panorama fotografico nazionale, è promossa dall'Amministrazione di Sestri Levante ed organizzata dalla Associazione fotografico/culturale Carpe Diem. Saranno proprio gli scatti dei soci di Carpe Diem ad essere esposti negli spazi espositivi del palazzo comunale dal 20 Dicembre 2014 al 11 Gennaio 2015.

Come consuetudine, il territorio viene documentato e narrato con uno sguardo agli aspetti sociali, culturali ed antropologici: nel 2013 la mostra "Sestri Levante: 100 anni di fotografia" era dedicata ai volti di Sestri Levante, con ritratti di bambini, pescatori e sindaci della città. Quest'anno la mostra racconta invece le frazioni di Sestri Levante: circa 100 fotografie realizzate dai 27 soci che con la loro poetica e sensibilità documentano e narrano questo bellissimo angolo di terra.

Racconta Orietta Bay, presentando la mostra: La fotografia è documento, è fare memoria, raccontare e raccontarsi. "Il fotografo deve essere come una carta assorbente, deve lasciarsi penetrare dal momento poetico"(R. Doisneau)

Quest'anno Carpe Diem, fotografi per passione, su suggerimento del Presidente Roberto Montanari, ha deciso applicare questo pensiero realizzando un lavoro fotografico di gruppo che portasse a viaggiare con i pensieri e lo sguardo pur rimanendo vicini a casa, nel nostro territorio. Così è nato questo viaggio attraverso le "Ville" di Sestri Levante.

Ciascuno dei ventisette partecipanti ha cercato, attraverso la poetica personale, di far conoscere non solo i luoghi sestriani ma, con sguardo attento e curioso, di emozionarci. Sembrano dirci che osservando i luoghi, anche noti, con occhio nuovo, si può riscoprirne la bellezza, sentirne i profumi. La realtà è interpretata.



Veduta da Montedomenico



Il ponte di Balicca

Colori, armonie compositive, punti di vista esaltano le tipicità di un territorio che da sempre ha ispirato poeti ed artisti. Pare di sentire riecheggiare le parole del Cardarelli quando dice: "È la Liguria una terra leggiadra ...ombra e sole si alternano per le vie lastricate che vanno in su costeggiando poderi e vigne chiuse...è gigante l'ulivo..." Se con la stessa attenzione di chi le ha realizzate sapremo guardare queste immagini ci sentiremo ammirati e riscopriremo la fierezza di appartenere ad una terra che ci sa regalare meraviglia e forza e ritroveremo il desiderio di salvaguardarla.

Sestri Levante – Frazioni Palazzo Comunale – piazza Matteotti 3; inaugurazione: sabato 20 dicembre – ore 17,00. Dal 20 dicembre al 11 gennaio 2015

Orari apertura: mattino da lunedì a sabato: ore 9,00 – 12,00: pomeriggio lunedì e mercoledì 15,00 – 17,00. Sabato e domenica 16,00 – 18,00. Chiuso Natale e Capodanno

## [Le fanciulle Kejia, mostra fotografica di Zhen Li](#)

da <http://www.ravennanotizie.it/>



S'inaugura venerdì 19 dicembre 2014 alle ore 18, presso le Edizioni del Girasole in via Pasolini 45 Ravenna, la **personale di opere fotografiche di Zhen Li** dal titolo **Le fanciulle Kejia** a cura di Rosetta Berardi, testo di Chiara Pausini.

La terra d'origine dei **Kejia** è costituita dalle zone montagnose a cavallo delle tre province del **Jiangxi**, del **Fujian** e del **Guangdong**, nel sud della Cina. Il rito del "matrimonio con pianto" identifica le radici di questa etnia, fortemente legata alle proprie tradizioni. Il pianto è quello della sposa, che in questo modo dichiara pubblicamente il suo attaccamento alla famiglia di origine. Quando la portantina nuziale arriva alla casa dello sposo, quest'ultimo deve dimostrare la sua intelligenza partecipando ad una sfida di composizione in distici. Sarà lui ad accogliere la sposa al suo arrivo. La cerimonia di scambio delle liste di doni nuziali è solenne ed elegante; è la presentazione ufficiale delle proprie

credenziali, per poter dare inizio ad una prolifica collaborazione tra le due famiglie.

Legata alle tradizioni della sua terra di origine e alla sua famiglia, ma al tempo stesso attratta da quello che si trova altrove, dalle innumerevoli possibilità che soprattutto la conoscenza può offrire, Zhen Li racconta le contraddizioni del suo sentire attraverso il ritratto di queste giovani fanciulle, immortalate contro le pareti di vecchie abitazioni nel villaggio di Rentian, dove è nata. Gli abiti cangianti indossati da queste bambine ne tramutano l'aspetto, facendole apparire come giovani donne, spesso ritratte in atteggiamenti altezzosi e borghesi. I travestimenti divengono parte integrante del ritratto, della rappresentazione alterata della quotidianità; identificano simbolicamente il sogno della straordinaria bellezza, proclamata e celebrata, e il desiderio di un futuro meraviglioso che non può che concretizzarsi nel rito del matrimonio, nell'abito da cerimonia, nella proclamazione solenne. Un giocattolo o un peluche leggermente infangati sembrano rimanere gli unici elementi a testimonianza dell'età di queste fanciulle, della cui infanzia sembra rimanere ben poco. Sono figure lontane, a tratti inquietanti, il cui sguardo difficilmente lascia intravedere una sensazione di armonica serenità.

È la contraddizione e la consapevolezza di un'aspirazione che non nasce naturale ma che sembra il frutto di un'imposizione; è l'intuizione profonda di altre possibilità che si nascondono in un mondo lontano da quelle strade familiari, da quelle pareti grigie. Zhen Li sceglie con cura i soggetti da fotografare, li fa emergere con forza dalle sfumature del cemento che le circonda, nascondendo i segni della malattia, mentale o fisica, che colpisce alcune di loro.

Nella tradizione molte ragazze del suo villaggio hanno il dovere di crescere e allevare fratelli e sorelle, mentre i genitori portano avanti il lavoro nei campi. Ecco le due fanciulle scalze in posa l'una accanto all'altra, con una vecchia bambola in stoffa gialla, tenuta in grembo come fosse un piccolo neonato; accanto a loro, ma più distante, un'altra giovane donna, vestita più elegantemente, tiene un libro in mano e guarda in direzione opposta. Ecco l'intuizione di Zhen Li, quella di una **possibilità di scelta** che nasce dallo studio e dalla conoscenza, da quella capacità di guardare altrove che permette il rispetto della tradizione, con coscienza e senso critico.

*La mostra si può visitare fino al 28 febbraio 2015 nei seguenti orari: tutti i giorni feriali dal lunedì al sabato dalle 9.30 alle 12.30 altri giorni e altri orari per appuntamento 3358193647 [ufficiostampa.girasole@virgilio.it](mailto:ufficiostampa.girasole@virgilio.it)*

## **L'amara ricompensa del fotosoldato Walter**

di Michele Smargiassi da [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it)

Armati di fotocamere e cineprese, combatterono il nazismo, da eroi americani, in divisa americana, Ma per ricompensa si beccarono l'etichetta di traditori dell'America.

**Da cacciatori del "male assoluto"** a vittime della caccia alle streghe, dall'idealismo "rosso" alla lista nera: [nella mostra They Fight with Cameras,](#)

dedicata alle fotografie di guerra di Walter Rosenblum (e ancora di più [nel libro](#) che l'accompagna, a cura di Manuela Fugenzi), l'epilogo della storia è appena accennato, ma basta a cambiarne amaramente la morale.



*Signal Corps Photo, Brooklyn, N.Y. June 27, 1944. Didascalia originale: "THEY FIGHT WITH CAMERAS. France -- So that all the world might have a photographic record of the invasion, these men, Signal Corps combat photographers, risk their lives on the front -- their only weapons, a camera and a lot of nerve. Left to right: Pvt. Louis Weintraub, Brooklyn, N.Y.; Pfc. Francis P. Lee, New York City; Lt. George A. Stack, Euclid, Ohio; T/Sgt. Val C. Pope, Compton, Calif.; and Pfc. Walter Rosenblum". © Rosenblum Photographic Archive, g.c.*

**Allievo di Lewis Hine e di Paul Strand**, Rosenblum era un esponente di spicco della generazione d'oro della fotografia americana fra le due guerre.

**Progressista, idealista, divenne** il leader della Photo League, associazione newyorchese di fotografi socialmente impegnati.

**Allo scoppio della guerra**, sentì il bisogno di dare il suo contributo alla sconfitta di Hitler e si arruolò volontario, come molti dei suoi consoci della League: Joe Schwartz, Sid Grossman, Harold Corsini, Lou Stouman...

**Fornirono occhi e braccia ai Signal Corps**, i reparti di fotografi militari a cui dobbiamo una straordinaria documentazione "in prima linea" della seconda guerra mondiale su tutti i fronti, dal Pacifico all'Europa.

**Una fotografia di gruppo scattata** prima della partenza ce li mostra proprio così, come combattenti, le fotocamere volutamente imbracciate come armi da fuoco.

**Scrisse Rosenblum a Elizabeth McCausland**, scrittrice e critica d'arte: "Le fotografie riflettono ciò per cui stiamo combattendo, i principi che ne fanno parte, la fonte di libertà che la nostra lotta sta producendo".

**Rosenblum fu fra i pochi che il 6 giugno 1944** accettarono di imbarcarsi fra le prime ondate dello sbarco in Normandia: sulla stessa *bloody Omaha Beach* di Bob Capa.

**Le sue foto furono più sfortunate:** affidati a un marinaio su una barca di ritorno, i rullini si persero nelle acque della Manica (mentre Capa tornò indietro lo stesso giorno tenendo bene in tasca i propri).

**Riuscì però a scattare**, il giorno dopo, una delle immagini simbolo di quella battaglia decisiva: il soccorso ai feriti sulla spiaggia della morte.



Walter Rosenblum, Omaha Beach Rescue. Normandia, Francia. 7 giugno 1944 (D-Day+1). Il tenente Walter Sidlowski della 5th Engineers Special Brigade, eroe di Omaha Beach Rescue, sulla spiaggia qualche minuto dopo il salvataggio di un compagno. Il soldato dietro di lui fuma una sigaretta, rivelando così che la fotografia è stata scattata quando la spiaggia non era sotto il fuoco nemico. © Rosenblum Photographic Archive, g.c.

**Più tardi, Rosenblum si trovò** di fronte fra i primi l'orrore del lager di Dachau, questa volta armato di cinepresa: perché nel frattempo il collega cineoperatore della sua squadra era rimasto ucciso, e Walter dovette prenderne il posto.

**Nel luglio del '44 scrisse una lettera** alla League, che era rimasta affidata alle donne fotografe. Fu pubblicata su Photo Notes, il bollettino ciclostilato del gruppo.

**C'è tutto l'idealismo democratico** dell'uomo: la sua consapevolezza di combattere non solo una guerra di rivincita contro i giapponesi, come la maggioranza degli americani pensava dopo Pearl Harbor.

**Ma una guerra contro le dittature e i fascismi.** "Che cosa stiamo combattendo per difendere? Chi sono questi combattenti per la libertà che stanno distruggendo il progetto fascista di rendere schiavo il mondo. Questo le nostre fotografie devono mostrare".

**E un inno alla forza liberatrice della fotografia,** pieno di fiducia nel futuro: "La fine della guerra vedrà la nostra arte ricevere nuova spinta dalla vittoria delle forze democratiche".

**Non sarebbe stato così.** Tutto il contrario, almeno il destino che attendeva Rosenblum e i suoi compagni.

**Né il suo patriottismo molto americano** da nuova frontiera, né la sua fede nella "guerra giusta", né le molte medaglie al valore foto-militare ricevute sul campo evitarono a lui e ai suoi amici la più cocente delle delusioni.

**Nel 1947 la Photo League finì nel mirino** della commissione McCarty. La sua passione civile e la sua idea di fotografia come strumento di denuncia dei guasti sociali la resero sospetta di rossori intollerabili. La League fu bollata come organizzazione sovversiva e para-comunista.



Walter Rosenblum, *L'avanguardia delle truppe americane entra a Saint Lô, Francia, 20 luglio 1944.* © Rosenblun Photographic Archive, g.c.

---

**A nulla valsero le dichiarazioni di stima e supporto** dei più grandi fotografi americani, da Bourke-White a Strand (che, disgustato, emigrò in Europa), da Weston a Shahn ad Ansel Adams (quest'ultimo però, a un certo punto, li mollò al loro destino).

**Nel 1951, dopo anni di accuse e processi,** la League si sciolse, e con essa l'utopia di una fotografia al servizio dei più deboli.

«**Ho incontrato persone malvagie** e so di cosa sono capaci», disse Rosenblum nel '98, ricevendo un premio alla carriera. Si riferiva ai nazisti, ovviamente. O no?

Tag: *Ansel Adams, Ben Shahn, Edward Weston, Elizabeth McCausland, Harold Corsini, Joe Schwartz, Lewis Hine, Lou Stouman, maccartismo, Manuela Fugenzi, Omaha Beach, Paul Strand, Photo League, Robert Capa, Sid Grossman, Signal Corps, Walter Rosenblum*  
Scritto in *fotogiornalismo, guerra, storia, Venerati maestri* | Nessun Comment

## **Fotografia e Mistero: i Casi Irrisolti**

da <http://www.smartweek.it/>

*Fautographie* è un neologismo attribuito all'artista dadaista Man Ray: significa, letteralmente, "**errore fotografico**". Lo sbaglio su pellicola è antico tanto quanto la **fotografia** stessa e spesso, nella storia, ha dato luogo a **risultati** letteralmente **inspiegabili**.

In un certo senso quasi **inquietanti**. Del resto, i primi errori fotografici pochi anni dopo la scoperta del dagherrotipo diedero i natali a curiose foto spiritiche che crearono chiacchieratissime teorie surreali. Tuttavia, esistono alcune fotografie bizzarre e ambigue ad oggi ancora incredibilmente inspiegate. Ecco **cinque** più famosi **misteri fotografici** ancora irrisolti

#### 5. Ritratto della famiglia Cooper



La famiglia Cooper, alla fine degli anni '50 circa, si fece scattare questa foto dopo essersi trasferita in Texas. Ma i Cooper nella foto non sono soli: a penzolare dal soffitto c'è il corpo di un uomo. Alcuni scienziati ed esperti hanno ipotizzato che si tratti di un effetto voluto: la fotografia, infatti, non è centrata, ma – dicono i più scettici – la presenza dell'uomo era già stata decisa prima dello scatto.

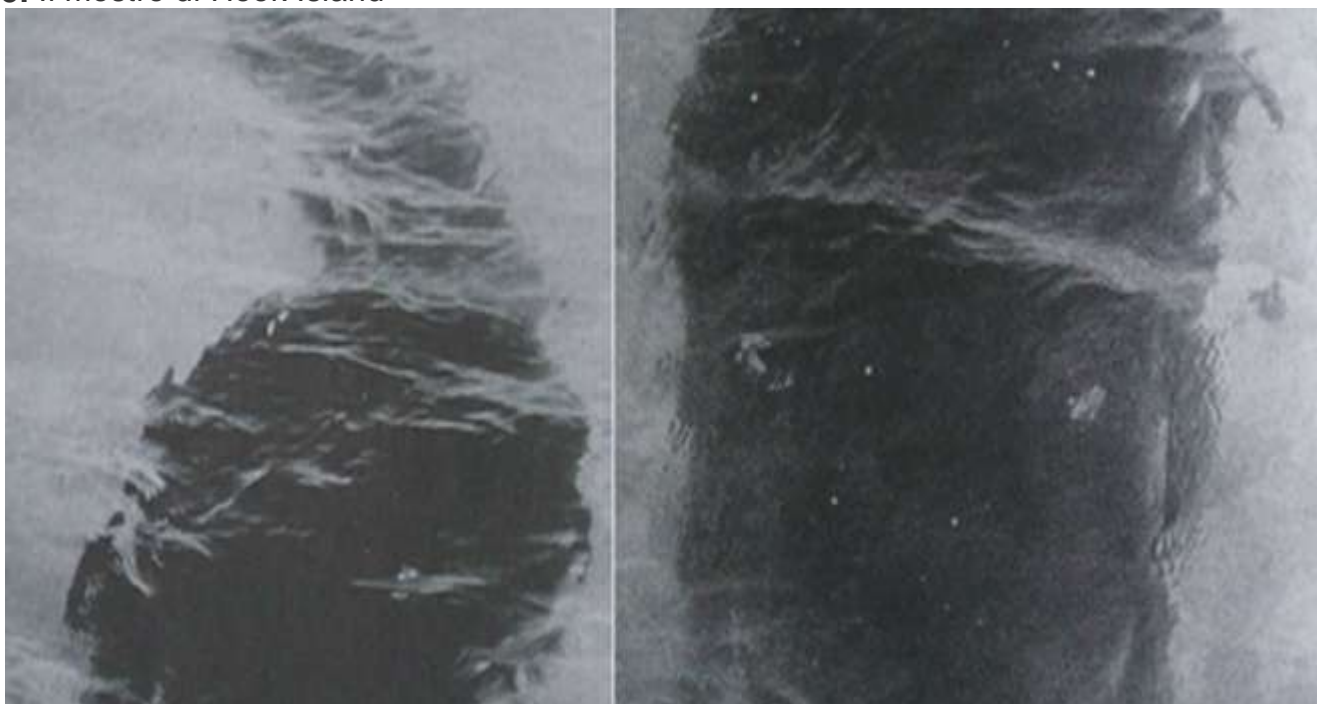
#### 4. Solway Firth Spaceman



Nel 1964, un padre scatta una foto alla propria figlia a Burgh Marsh, nel Lincolnshire. Una volta sviluppato il negativo (una pellicola Kodak, per l'esattezza), il risultato è qualcosa di incredibile: proprio dietro il volto della

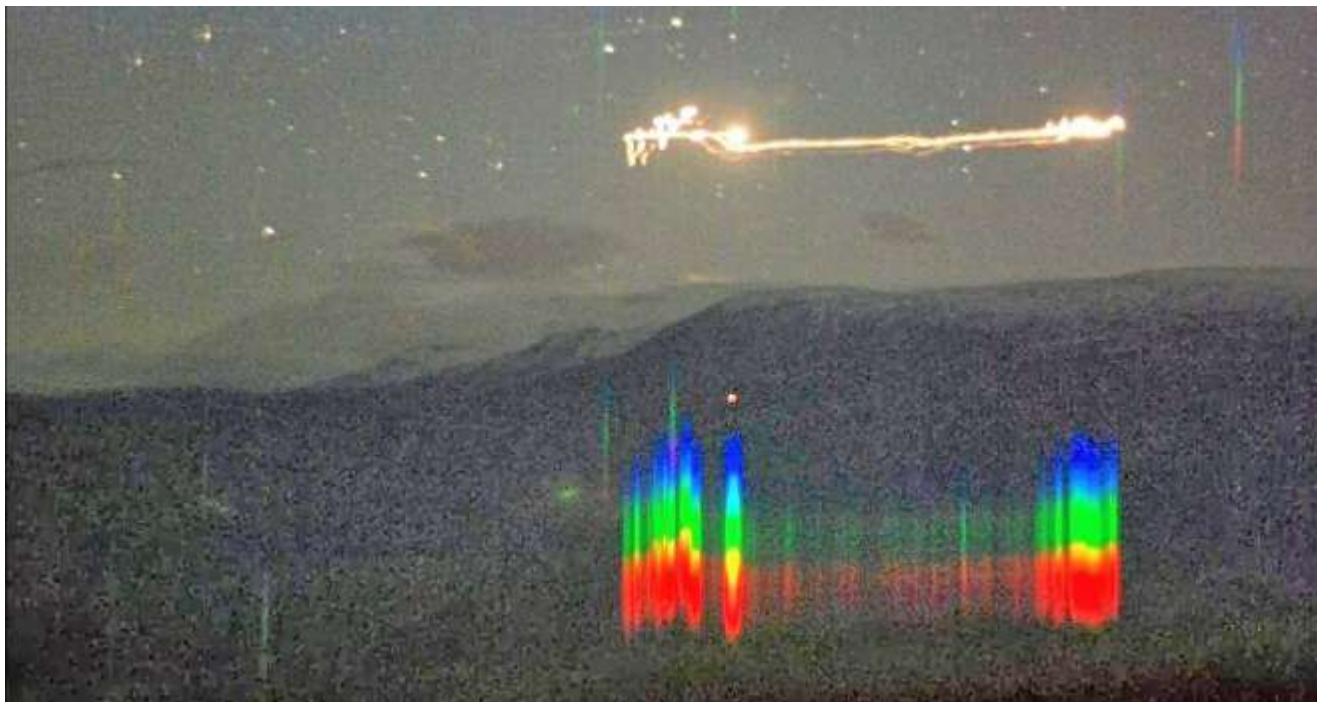
bambina, c'è il busto di un uomo vestito da astronauta. Jim Tempelton (questo il nome del padre-fotografo, all'epoca vigile del fuoco) riferì più volte, irremovibile nella sua posizione, che dietro sua figlia non c'era nessuno in quel momento. Kodak – che fece analizzare la pellicola – riferì che il rullino non era stato per nulla danneggiato.

### 3. Il mostro di Hook Island



La famiglia Le Serrec fotografò questo essere ambiguo nel 1964 a Hook Island, in Australia. Stando ai racconti dei familiari, il mostro – un gigantesco girino lungo 80 metri con occhi sulla parte superiore del capo – sembrava essere morto quando fu scattata la foto; invece, qualche secondo dopo, mostrò le sue fauci e scappò nelle profondità marine. C'è chi sostiene si tratti di un enorme ammasso di plastica, ma ad oggi nessuno ha dimostrato con prove concrete la bufala.

### 2. Luci di Hessdalen





Un fenomeno enigmatico si verifica spesso nella valle di Hessdalen, in Norvegia. Alcune luci, infatti, dai toni del verde, giallo, bianco e rosso, appaiono nel cielo dal 1940 circa. Le ipotesi sono moltissime: c'è chi crede che sia possibile spiegare il curioso mistero con ipotesi scientifiche ben precise e chi, invece, è ancora titubante sulle ragioni di questa strana apparizione. Certo è che le luci di Hessdalen hanno enormemente appassionato gli investigatori di UFO e gli amanti del mistero.

### 1. Lady Babushka



Lady Babushka è la donna vestita in giallo che appare nelle fotografie che precedono di qualche istante l'uccisione di Kennedy. La polizia ha più volte cercato di riconoscere la donna e contattarla (mentre tutte le altre persone, dopo lo sparo, si sono coperte o gettate a terra, Lady Babushka è ritratta sempre in piedi, intenta a guardare nel mirino della sua macchina fotografica), ma la ricerca non ha mai dato esiti positivi. Anche nei video di quel giorno a Dallas raccolti dalla polizia, Lady Babushka appare in piedi e in tutta tranquillità. In caso, oggi, è ancora irrisolto.

### **[La storia in un clic. Dondero alle Terme di Diocleziano](#)**

di Valeria Bernabei da [www.repubblica.it](http://www.repubblica.it)

*L'immagine come testimonianza, nella personale del grande fotografo al Museo Nazionale Romano. Oltre duecento scatti. Da Maria Callas a Visconti, da Bacon a Reagan e Gorbaciov. Con una citazione speciale a Robert Capa e a quella foto dell'anarchico, nella guerra di Spagna del '36...*

Il silenzio dei chiostri e il verde delle certose da una parte. Il caos di una città metropolitana dall'altra. In mezzo la possibilità di immergersi in una mostra in cui è racchiuso il mondo del Novecento fotografato nel corso degli anni,

sempre con la stessa passione e professionalità, da Mario Dondero, classe 1928.



Oltre duecento foto esposte fino al 22 marzo 2015 nelle Grandi Aule delle Terme di Diocleziano, storica sede del Museo Nazionale Romano. "La scelta di questo spazio espositivo è per portare avanti un proficuo connubio tra antico e moderno, voluto da tempo anche nella città di Roma" ha dichiarato la soprintendente Mariarosaria Barbera. La maggior parte degli scatti esposti, raccolti selezionandoli tra quelli di una lunga e ricca carriera di oltre settant'anni, sono in bianco e nero, volutamente, per scelta dell'artista, alcuni a colori.

## **LE IMMAGINI**

La mostra, a cura di Nunzio Giustozzi e Laura Strappa, è allestita in quattro sezioni - "La nascita di una vocazione", "Verso il mondo", "La passione per la politica e la storia", "La grande svolta"- in cui si alternano fotografia sociale, fotografia politica, quotidiana, di costume, intellettuale: in ogni caso fotografia che cessa di essere cronaca e diventa storia, guardandola ora, con il dovuto distacco temporale.

Si tratta sempre e comunque di una fotografia che non ha mai avuto velleità artistiche, piuttosto di testimonianza, come è evidente sin dalla prima foto che si vede in mostra. È una palese dichiarazione di stima a Rober Capa, suo punto di riferimento sin dall'inizio della carriera. È uno scatto piuttosto recente, del 2006: Dondero è tornato su quella collina di Cerro Muriano, dove il 5 settembre del 1936, morì il giovane anarchico miliziano antifascista Federico Borrell García, fotografato in quel tragico momento della guerra di Spagna proprio da Capa.

Nella stessa sezione iniziale spazio anche a foto più "leggere": c'è Maria Callas con Luchino Visconti e Leonard Bernstein ritratti insieme a Milano nel 1955 durante le prove de La Sonnambula alla Scala. Dello stesso anno lo scatto a Serge Gainsbourg a Parigi.

E così via tra ritratti di intellettuali, artisti (Giacometti e Bacon tra tutti) e scatti di duro e puro fotogiornalismo anche se Dondero ha dichiarato di essere incappato in questo mestiere quasi per caso: il giorno che doveva iscriversi da buon genovese all'istituto nautico gli venne la scarlattina. Finì a frequentare il ginnasio, non più in Liguria ma al "Berchet" di Milano, a causa della

separazione dei genitori. Iniziò ad innamorarsi del descrivere le cose e del farlo viaggiando: "alla fine la mia esistenza è stata più errabonda di un marinaio.

I miei cugini sono capitani, ma ora spesso i marinai sono manager, i fotografi invece girano davvero il mondo" ricorda Dondero mettendo l'accento sul lato ludico dei primi anni.

"La necessità delle foto nel mio caso era fondamentale perché ero un cronista di nera; dovevo continuamente chiedere all'agenzia del padre di Oliviero Toscani di mandarmi qualcuno.

Certo all'inizio in questo lavoro il fattore divertimento per me prevaleva sul resto: provavo anche un certo senso di colpa perché mi divertivo mentre gli altri lavorano. Fare le foto e lavorare per i giornali mi è sempre piaciuto, molto meno il termine "reporter" che mi fa pensare al labrador e al golden retriever, che portano il giornale al suo padrone" racconta ironico Dondero.

"Solo con il tempo sono diventato consapevole dell'importanza che ha questo mestiere" aggiunge tornando serio il fotografico. Ci tiene a sottolineare come i sentimenti che lo abbiano sempre motivato siano stati la curiosità intellettuale, la passione civile e anche i grandi amori.

L'età non frena i suoi entusiasmi, la sua lungimiranza e l'apertura mentale: "il giornalista che racconta può servirsi delle immagini così come dei video, della radio e di tutti i mezzi che ha a disposizione, l'importante è dire quello che si pensa, sempre. Io per esempio oggi sono esaltato dall'importanza di questa giornata epocale per Cuba. Bisogna avere il coraggio di schierarsi: lavorare per i giornali tutta la vita richiede complicità e affinità di sentimenti per lavorare con chi la vede come te" continua Dondero.

Molti degli scatti in mostra risalgono al periodo del Giamaica, mitico bar milanese frequentato negli anni Sessanta e Settanta da scrittori, giornalisti e artisti. "La mia giovane "vita agra" - dice il fotografo citando il compagno amico di quei tempi Bianciardi- non me la ricordo: mi ricordo però il divano in cui meditare riuniti intorno a una grande insalata perché non avevamo soldi per altro. Però, anche se le nostre foto le volevano in pochi perché usavamo la luce naturale e le accettava solo il Mondo di Pannunzio, eravamo convinti che prima o poi avremmo avuto successo nella vita, rispetto ai nostri parametri di successo, e tanto ci bastava. Nella pensione delle sorelle tedesche in cui alloggiavamo tenevamo sempre una branda in più: era un giaciglio clandestino, non avevamo il permesso di farlo ma ospitavamo tutta la gente che passava al bar Giamaica e poi non sapeva dove dormire" racconta il fotografo pensando al suo passato.

Quanto al suo futuro si interroga ancora. "Ho notato che sia Salgado che McCurry, nelle fasi finali della loro carriera, si sono avvicinati alle foto di paesaggi e animali, io non so cosa farò" conclude Dondero, un giovane ottantaseienne di mestiere fotografo.

## **INFORMAZIONI UTILI**

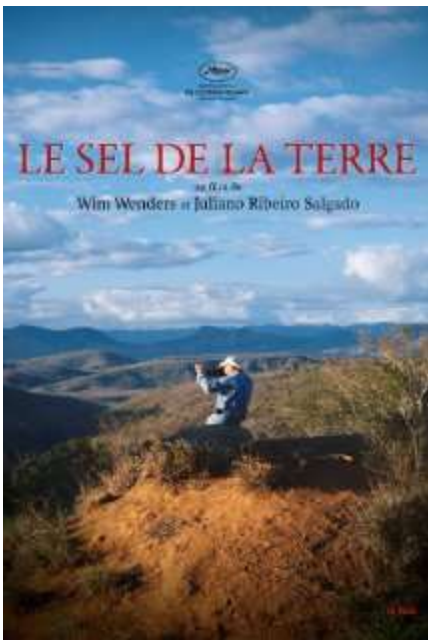
Mario Dondero - Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano

Mostra promossa dalla Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Roma con Electa, Grandi Aule - Roma, viale E. De Nicola 78

19 dicembre - 22 marzo 2015 [www.archeoroma.beniculturali.it](http://www.archeoroma.beniculturali.it)

## **Eppur non si muove**

di Michele Smargiassi da [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it)



Una fotografia, dice Wim Wenders, è un film che si ferma alla prima inquadratura. *Il sale della terra* è dunque un album con centinaia di film interrotti sul nascere?

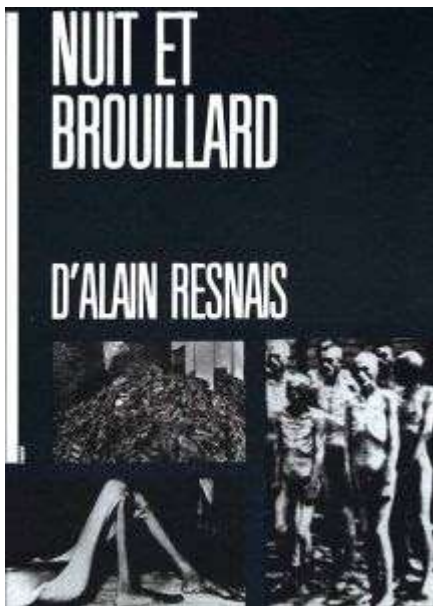
**Pensate quel che credete di questo** film sulla vita e l'opera di un fotografo, Sebastião Salgado: che è un lavoro encomiastico, agiografico, o commovente, sconvolgente, noioso, rivelatore, mistificatore... Forse sono vere un po' tutte le cose.

**Personalmente mi ha colpito il modo** in cui Wenders, che pur essendo un cineasta e anche un fotografo ha sempre tenute abbassanza separate le sue due produzioni di immagini, almeno sul piano delle opere (nella cultura dell'immagine, nell'atteggiamento verso la visione, le cose si intrecciano inevitabilmente), mi ha colpito il modo, dicevo, in cui ha interpretato uno dei crinali più scivolosi, e anche meno esplorati, della cinematografia: i film che usano le fotografie.

**Non parlo tanto dei film** che *contengono* fotografie come oggetti diegetici, cioè appartenenti alla narrazione filmica: ovvero, mostrano personaggi che guardano, o scattano, o maneggiano fotografie, film che includono fotografie come elementi importanti della scenografia, o le utilizzano come chiavi narrative, in varia funzione (memoria, in generale, o prova di qualcosa)...

**Di questa presenza della fotografia nelle trame** dei film, che è molto più pervasiva di quanto non immaginiamo, una vera attrazione fatale (del resto stiamo parlando di mamma e figlia) è uno scout straordinario, attento e critico Maurizio Rebuzzini: non manca quasi numero *FotoGraphia* che non ci dedichi un articolo.

**No, parlo dei film che sono anche fotografia. Dei film che sperimentano** un'ibridazione fra immagini fisse e immagini in movimento, come linguaggio e non come soggetto. Che usano la fotografia non come elemento ambientato *nel* film, ma come mezzo di espressione *del* film.



**Parlo dei film dove la sequenza delle scene** in movimento si arresta per qualche istante, come un *freeze frame*, e un'immagine fissa sostituisce la narrazione "mobile" e fluida, anche per molti istanti, a volte perfino del tutto. Un esempio celebre: *Notte e nebbia* di Alain Resnais, il film sui campi di sterminio che alterna filmati a fotografie storiche.

**Sono film che volutamente scavalcano** un confine, diciamo pure spezzano una divisione del lavoro iconico, tra fotografia e filmato, divisione tacitamente contrattata negli anni successivi ai Lumière (che quella distinzione peraltro non concepivano).

**Una distinzione netta che ora, con il fenomeno** della convergenza degli strumenti tecnologici e della coalescenza di media diversi sulle stesse piattaforme (gli schermi sempre più personali e tascabili della nostra quotidianità) tende di nuovo a sfumare, come dirò, ma che alcuni intellettuali come Luigi Pirandello, avevano profeticamente messo in dubbio nelle loro riflessioni.

**Del resto, per Moholy-Nagy fotografia** e film sono un laboratorio sperimentale l'una dell'altro. E *Un paese* di Paul Strand fu considerato da alcuni critici "un film su carta". Si contano a decine i grandi fotografi che hanno subito, e spesso vi si sono abbandonati a lungo o per sempre, le lusinghe della fotografia chesi muove: Henri Cartier-Bresson, Bob Capa, Luca Comerio, Robert Frank, William Klein, Larry Clark... Man Ray. Così come molti sono i registi che hanno rivolto alla fotografia uno sguardo attento, acuto, complice oppure critico, a volte perfino venato di una certa beffarda rivalsa, come Michelangelo Antonioni col suo *Blow Up*.

**Noi italiani, poi, abbiamo il vanto** di aver inventato un genere visuale unico nel mondo, nazione popolare e insieme sperimentale, il fotoromanzo, che nasce come cinema da sfogliare, da portare a casa, prolungamento della sala cinematografica nell'edicola e poi nel salotto, un'anticipazione del consumo domestico del cinema, delle videocassette, dello streaming...

**Chris Marker, poliedrico creatore visuale** multimediale, definì per l'appunto "fotoromanzo" quel suo film che dopo decenni continua ad essere un puzzle per critici e cinefili: *La jetée*, che è tecnicamente una narrazione filmica (impressa su pellicola, scorre su uno schermo) ma è composta esclusivamente di immagini fisse, sì, di foto, in bianco e nero, immobili (tutte tranne una, a voi il piacere di scovare quale, se non avete ancora visto il film...), in sequenza, accompagnate solo da voce fuori campo e colonna sonora.



**La jetée è stata riproposta qualche**

**settimana fa** da una [rassegna](#) bolognese, *Transizioni*, molto intelligente e originale, come esempio di *film fotografico*; affiancandolo a un altro genere di ibridazione, il *film sulla fotografia* (nel caso, l'anteprima del *film Città* dedicato da Christian Caujolle all'opera di Gabriele Basilico).

**In entrambi i casi, quelle che vediamo** sfilare davanti a noi nel buio della sala sono immagini a pieno schermo, bidimensionali, e in qualche modo funzionano come uno *slide show*. Sono ancora fotografie? Sicuramente.

**Ma il modo in cui le guardiamo** non è lo stesso. La fruizione della fotografia non su una parete o su una pagina ma attraverso uno schermo cinematografico (o video) è un'altra faccenda.

**Il tempo di visione, per prima cosa,** è fissato dal regista, il ritmo è imposto allo spettatore dall'autore, chi guarda non passa alla fotografia successiva quando ha "finito di guardare" la precedente, ma lo deve fare all'improvviso, magari troppo presto, quando non ha ancora esplorato, capito, acquisito, o viceversa troppo tardi, quando ha già cominciato a stufarsi di guardare.

**La sensazione di non essere padroni** del tempo di visione introduce una nota di ansietà nella nostra esplorazione dell'immagine. Un senso di libertà condizionata, che gli eventuali movimenti di camera *truka* esasperano ulteriormente: anche la libertà di spostarci a nostro piacimento all'interno della cornice viene compressa, condizionata, indirizzata dal regista.

**La fotografia in questo genere di cinema** ci viene dunque sequestrata? Forse, ma ovviamente non è un sopruso. Si tratta di accettare una diversa modalità di comunicazione, uno scambio in cui cediamo alcune libertà per ottenere in cambio... Cosa?

**Una lettura. Una mediazione. Credo di averlo** capito meglio proprio nel film di Wenders. Dove il regista stesso entra in campo abbastanza spesso, in voce e in volto, dove la sua irruzione in una relazione che normalmente è binaria (io e il fotografo) è volutamente invadente. Un terzo agente entra dunque nel rapporto, che si fa triangolare: acquista una dimensione in più.

**Dobbiamo scordarci che il film di Wenders** ci faccia vedere davvero le fotografie di Salgado. Ci fa vedere le fotografie di Salgado *viste da Wenders*. Ci

fa vedere come Wenders va alla ricerca dell'amico Salgado con le *proprie* immagini che entrano nelle *sue* fotografie.

**Il volto del fotografo che ripetutamente affiora**, in bianco e nero, dalla *texture* ugualmente bianconera di una delle proprie fotografie, come un essere marino che emerge alla superficie increspando le onde, è la chiave che il regista stesso ci dà per capire questo meccanismo.

**Wenders maieuta "fa parlare" le fotografie** con la voce di Salgado, di più, fa trasparire il volto stesso di Salgado, la sua vita, nelle sue fotografie, che diventano così carne della sua carne, che non sono più specchio oggettivo del mondo, ma visioni umane incorporate in immagini.

**E questo, dopo tutto, a differenza di alcune letture negative del film** che mi è capitato di leggere, mi sembra un buon modo, un modo *critico*, di suggerire la lettura delle fotografie, di tutte le fotografie, non solo di quelle di Salgado.

**Un'ultima considerazione sul rapporto** fra cinema e fotografia. Quei ponti gettati arditamente da qualche pioniere, di cui ho parlato prima, ora sono gigantesche piattaforme. Molti elementi nuovi stanno del tutto eliminando una soglia che ci sembrava chiara e ovvia.

**In verità quella differenza sembra ancora forte.** Le fotografie sono mondi chiusi, il film è uno spazio estensibile. Quando guardiamo una fotografia, in un libro o in una mostra, quel che ci mostra riempie tutto lo spazio visuale disponibile, oltre la cornice non c'è niente, la realtà visuale di una fotografia finisce al suo bordo.

**Mentre nel film la camera** si muove e ci fa andare oltre il bordo del singolo fotogramma, "portando dentro" le cose che un attimo prima stavano fuori dallo schermo (e dunque *esistevano*). Per non dire ovviamente del fatto piuttosto evidente che tutti gli elementi profilmici, il montaggio, il parlato, la colonna sonora, la fotografia non li ha.

**Ma nell'epoca della convergenza, dicevo**, le differenze si stanno appiattendosi. L'ormai piena assunzione della fotografia nella *screen culture* mina quella distinzione. La fotografa si trasferisce sugli schermi dei nostri *display* quotidiani; il film, che è già arte dello schermo, pure deve adattarsi un po'.

**Sugli schermi, animate da software**, le fotografie possono finalmente dare corpo alla loro invidia del movimento, magari incorporando solo piccoli dettagli che vibrano, come *neiremake* che Michael Somoroff ha fatto dei ritratti di August Sander. Viceversa, su una pagina Web, un video è sempre, all'inizio, una fotografia immobile che può "continuare", per dirla con Wenders, solo se tocchiamo il triangolino al centro.

**Lo spettatore del film, intanto, dispone** ormai di strumenti che gli restituiscono il potere di scegliersi tempi ritmi e anche modi di visione da un film: può agire su comandi (avanti veloce, stop, indietro, *freeze frame*) che gli consentono di sottrarsi al programma di visione previsto e imposto dal regista. Ogni sequenza può ripetersi, rallentare, fermarsi e diventare come una fotografia esplorabile a piacere.

**Resta ancora un'ultima grande differenza**, tra cinema e fotografia, valida anche nell'era dei nuovi media. Solo le fotografie che non si muovono mai lasciano nella nostra mente una traccia in forma di icone memorabili; solo le fotografie possono cristallizzarsi in immagini mentali. Di un film ci resta molto, ma non questo: se per caso ricordiamo certe immagini, sono quelle che la nostra mente ha estratto dal flusso come *stills*, ha trasformato in fotografie.

**Giusto così. Per dispiegarsi nella sua potenza, il film che scorre sullo schermo** deve fuggire via da noi, lasciarci solo le tracce vaghe delle sue visioni. Ed è questo il suo grande *atout*, la sua virtù. Alla fine della proiezione,

come in quelle famose foto di Hiroshi Sugimoto, le immagini sovrapposte e sommate una sull'altra devono produrre uno schermo bianco di pura luce, come il pensiero.

Tag: *Alain resnais, August Sander, Chris Marker, Christian Caujolle, cinema e fotografia, film, fotoromanzo, Gabriele Basilico, Henri Cartier-Bresson, Hiroshi Sugimoto, Il sale della terra, Laszlo Moholy-Nagy, Luca Comerio, Luigi Pirandello, Lumière, Man Ray, Mario Rebuzzini, Michael Somoroff, Michelangelo Antonioni, Paul Strand, Robert Capa, Robert Frank, Sebastião Salgado, Transizioni, William Klein, Wim Wenders*

Scritto in *Autori, Bianco e nero, cinema, Immagine e Internet | Commenti* »

## **[Lenny Kravitz, un libro con le sue foto scattate con la Leica](#)**

di [Manuela Ippolito](#) da <http://www.musicalnews.com/>



La casa editrice teNeues ha annunciato per febbraio 2015 la pubblicazione di *Flash*, un libro che raccoglie le fotografie scattate dalla rockstar Lenny Kravitz.

Con questo ultimo lavoro, l'artista americano lascia il proprio segno in un nuovo campo delle arti creative. Fin da bambino Kravitz è stato affascinato dalle macchine fotografiche, le utilizzava per gioco mai per fotografare.

Negli ultimi anni invece, alcuni amici fotografi gli hanno insegnato le basi della fotografia utilizzando una Leica. Incuriosito dalle innumerevoli possibilità creative, Kravitz ha quindi iniziato a realizzare i suoi primi scatti, con una particolare attenzione alle sfumature e agli effetti creati dalla luce.

Egli stesso è stato innumerevoli volte sotto i riflettori di fotografi, paparazzi e fan, e questa esperienza ha stimolato in lui una prospettiva decisamente unica. In *Flash* infatti riesce a catturare l'essenza del significato di essere una rockstar, sempre al centro dell'attenzione e sotto gli occhi del pubblico. Il risultato: un'intensa esplorazione del fotografo e del suo soggetto. Questa emozionante raccolta fotografica documenta le tournée mondiali dell'artista, offrendo una rara registrazione della sua vita nomade. *Flash* segna un emozionante nuovo capitolo negli annali della fotografia rock. Imperdibile per tutti i fan di Lenny Kravitz e per chiunque sia affascinato dal mondo delle celebrità contemporanee.

Tutte le fotografie presenti in *Flash* sono state scattate con una Leica M e tutti gli equipaggiamenti del sistema M. Il libro sarà distribuito dalla casa editrice teNeues ma sarà in vendita anche nei Leica Store e Boutique.

Lenny Kravitz sarà in concerto il 27 luglio del 2015 al Rock in Roma. Dopo il sold-out, registrato Milano, tre nuovi appuntamenti a luglio in Italia: il debutto è previsto il 26 luglio al Lucca Summer Festival e il 29 luglio all'Hydrogen



Festival.

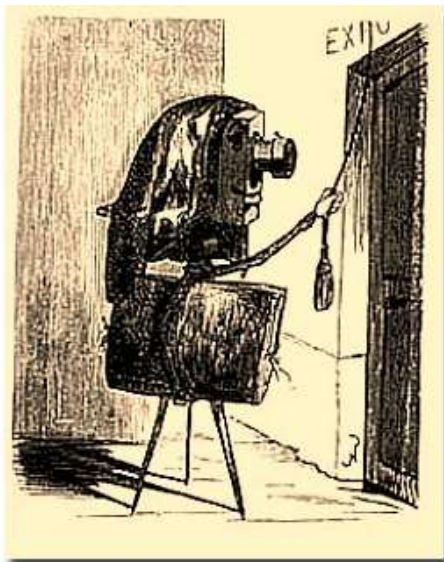
“Mi sembra di avere appena cominciato, di essere all'inizio del mio periodo migliore”: questo dice Lenny Kravitz, e ascoltando la sua energia, il suo ottimismo e il puro amore per la musica che emana, non si può che essere d'accordo.

L'energia del rocker newyorkese per uno spettacolo di grande intensità dove l'artista presenterà sia i pezzi del suo decimo album “Strut”, che dà il nome al tour, che tutti quelli di una carriera eccezionale che l'hanno reso uno degli artisti unici dell'ultimo quarto di secolo.

## [Mr. Herschel, ritiri quella parola](#)

di Michele Smargiassi da [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it)

In verità è tutt'altro che noioso il duello esploso fra due illustri firme del *Guardian*, il [critico d'arte](#) Jonathan Jones e il [critico fotografico](#) Sean O' Hagan, sull'argomento, pensate un po', se la fotografia sia o non sia arte.



Nadar, "La fotografia chiede un posticino al Salon des Beaux-arts del 1855".

**Lo trovo invece simpatico, divertente,** intrigante, come troverei la resurrezione contemporanea della secentesca *Querelle des Anciens et des Modernes* in forma di zuffa fra critici letterari di un *magazine*.

**Una specie di rievocazione storica,** una recita a soggetto, insomma, che fa quasi venire il sospetto di una *combine*, mi par di vedere i nostri due che si dan di gomito davanti alla macchinetta del caffè in un corridoio della redazione, "abbiamo messo su un bel casino, eh?".

**Bisogna tuttavia ammettere che** questo *replay* a freddo delle dispute attorno ai Salon parigini di metà Ottocento non può che sfociare in argomenti del tipo "una fotografia appesa al muro appare stupida, un sostituto piatto e senz'anima di un dipinto", oppure "una pittura è ricca e vigorosa, mentre in una fotografia è tutto alla superficie", e in repliche del tipo "un grande fotografo può fare una grande fotografia con qualsiasi fotocamera"...

**Più che inseguire il pelo nell'ovvio** dentro argomentazioni giocoforza scontate, mi viene da chiedermi che cosa renda un dibattito del genere ancora

possibile, e capace perfino di suscitare (a quanto vedo) di un po' di condivisioni *online* (inclusa questa...)

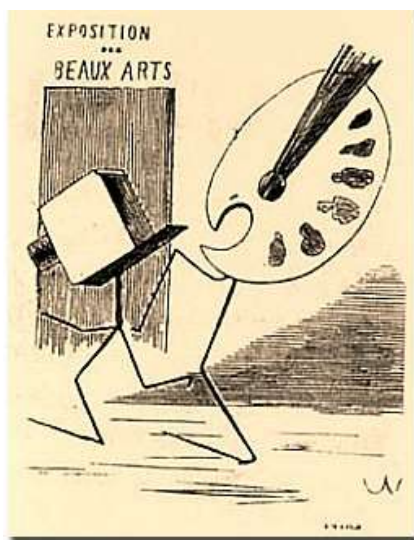
**E la mia risposta è questa: in centosessant'anni** non siamo ancora riusciti a metterci d'accordo su un significato decentemente stabile e condivisibile per questa benedetta parola, *fotografia*.

**Che è una parola artificiale**, come tutti ben sanno, un neologismo coniato dall'uomo che molti ritengono il vero inventore dell'invenzione, ovverosia sir John Herschel, poli-scienziato britannico, che lo fuse come un buon composto chimico da φῶς, luce, e γράφειν, scrivere o tracciare. Parola di grande successo proprio per la sua falsa semplicità ed evidenza. Tracciare immagini con la luce, tutto qui, no?

**No, per fortuna no. Perché una volta definito** (molto molto genericamente) il *come*, questa parola evidentemente non è capace di contenere, di imporre anche il *perché* e il *cosa*. Perché scrivere con la luce? Per farci cosa? Per comunicare, per scambiare, per condividere cosa?

**Qui le risposte date dalla storia, e non da qualche teoria universale a priori**, sono state tante, molto diverse tra loro, e mai definitive: nascono continuamente nuove *fotografie*, a dispetto di chi dà per morta la fotografia. Al punto che quella stessa parola, *fotografia*, non è più capace di contenerle tutte e, quando ci prova, produce confusione e inutili polemiche.

**Ma non è neppure tutto qui, nel significato, il problema di questa parola.** All'estensione *orizzontale* dei significati di *fotografia* (la proliferazione dei suoi generi: fotografia scientifica, identitaria, familiare, artistica, documentaria, giornalistica, pubblicitaria...) si aggiunge la sua estensione *verticale*, molto meno facile da padroneggiare. Le incomprensioni nascono soprattutto in questa dimensione, più che nell'altra.



Nadar, "Ingrata, la pittura nega quel posticino alla fotografia, a cui pure deve tanto".

**Perché quando diciamo *fotografia*** intendiamo oggetti della cultura e della società che non stanno affatto sullo stesso livello. Quando maneggiamo la parola *fotografia* alludiamo di volta in volta a una tecnica, oppure a una pratica, un'arte, un oggetto materiale, un'immagine incorporea, un modo di vedere il mondo, una metafora...

**Solo un attento esame** del contesto in cui la parola compare, in molti casi ci aiuta a sciogliere l'equivoco. Se dico "una bella fotografia del paese" posso riferirmi a una cartolina di Borgodisopra, oppure a una tabella dell'Istat...

**La maggioranza delle accanite discussioni** sul senso della fotografia (incluse molte che trovate negli archivi di *Fotocrazia*), per intenderci quelle

dove uno degli interlocutori prima o poi se ne esce con la scomunica "ma questa non è fotografia!", nascono dal semplice fatto che ciascuno dei dialoganti dà a quella parola un senso e un'estensione differente. Non si discute mai della stessa cosa.

**La discussione sulla fotografia come arte** cade in pieno in questo equivoco di insiemi e sottinsiemi che non combaciano mai. Di cui si burlò Man Ray quando scrisse che "la fotografia non è arte, del resto neppure l'arte è fotografia".

**Bisognerebbe, per provare a capirsi meglio**, ridurre un po' quell'equivoca profondità della parola fotografia. Fare un po' d'ordine, assegnando ad ogni suo differente significato una definizione chiara e distinta dalle altre.

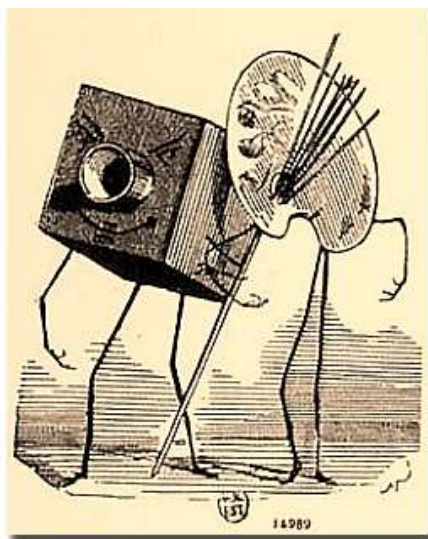
**Per esempio, potremmo metterci d'accordo** per chiamare *fotografia* e basta, al singolare, solo e soltanto quella materia di base dell'espressione visiva che ci viene fornita da una tecnica specifica (in evoluzione, ma sostanzialmente senza strappi) di captazione ottica delle apparenze visuali del mondo fisico.

**Materia dell'espressione: alla fine anche** semiologi come Umberto Eco, dopo anni spesi a cercare di dimostrare che la fotografia è codificata, e quindi è linguaggio, ha ripiegato con onestà intellettuale su questa definizione di base. *Materia dell'espressione*, come lo è la voce, su cui si regge il linguaggio verbale, ma che non è ancora parola, è solo la sua condizione materiale necessaria, la sua materia prima.

**In altri campi della cultura umana, dove quella distinzione lessicale esiste**, ci sono meno equivoci. Siamo tutti d'accordo ad esempio, che il *suono* (la vibrazione di un corpo fisico) non è ancora *musica* (la musica è un suono che qualcuno consapevolmente articola, modula e mette in forma), e che partendo dal suono si possono produrre clacson sgradevoli, segnali criptati, sinfonie, canti di uccellini...

**Se qualcuno si mettesse a strologare su un giornale di grande diffusione** se il *suono* sia arte o no, o magari se quella specifica vibrazione da 400 Hertz sia arte o no, scoppierebbero risate. I più educati direbbero "be', dipende da cosa ne fai". Molto saggio buon senso.

**Allo stesso modo, la fotografia non è** (ancora) né arte, né documento, né memoria, eccetera: è un procedimento per la creazione di immagini a disposizione di chiunque voglia farne qualcosa.



Nadar, "L'arte offre finalmente un posticino alla fotografia nel Salon des Beaux-arts".  
Vignette apparsa sul "Journal amusant" nel 1859

**Naturalmente, a differenza dei suoni, che esistono in natura,** di *fotografie* (immagini reali) che incarnino quel grado zero della *fotografia* (concetto generale) non ne esistono: essendo un oggetto culturale, chi fa fotografia la fa già con uno scopo, la trasforma *ipso facto* in qualcosa. E questo complica un po' le cose.

**Resta chiaro però che il concetto di base** *difotografia* come "protocollo", come procedura, come materia di base con la quale articolare messaggi visivi, è quel che hanno in comune tutte le *fotografie* (al plurale).

**E dunque, chiedersi se la fotografia** è un'arte come la pittura è farsi una domanda parecchio sbilenca. Perché fotografia e pittura non sono sullo stesso piano semantico. Fotografia è sullo stesso piano semantico di "pigmento" o magari di "sistema tela-pennello".

**Qual è dunque il vocabolo di ambito "fotografico"** omologo a *pittura*? Temo che non ne abbiamo uno. Continuiamo infatti a chiamare "fotografia" e basta anche il prodotto dell'utilizzo del processo fotografico per fini artistici.

**Per far meno confusione bisognerebbe** allora aggiungere un aggettivo, dire magari "fotografia artistica", senonché, altro problemino, questa aggettivazione è già stata spesa per un particolare movimento fotografico storicamente collocato ed è, come dire, esaurita.

**Ma magari aggettivare un po' ci aiuterebbe almeno a capire l'assurdità** di queste discussioni. La domanda "La fotografia artistica è arte?" apparirebbe chiaramente, a chiunque, una buffa tautologia, come la domanda su quale sia il colore del cavallo bianco di Napoleone.

**E si capirebbe allora che una disputa** come quella del *Guardian* in realtà si avvolge su se stessa, perché una volta tradotta nei suoi termini reali si palesa come la solita eterna domanda: che cosa è l'arte? Che cosa rende arte un'opera? Che cosa merita di essere chiamata arte?

**Mi viene la tentazione di fare una richiesta** al fantasma di sir John Herschel, magari evocandolo dall'oltretomba in seduta spiritica (il tavolino a tre gambe in fondo somiglia al treppiedi del fotografo): egregio baronetto, con la sua fantasia etimologica, potrebbe farci un favore? Ritiri la sua parola magica, *fotografia*, dagli usi impropri, e inventi per noi nuove parole per definire la straordinaria ricchezza delle *fotografie*, evitando polemiche povere e inutili.

**Potrebbe farlo?** Grazie di cuore.

Tag: *arte, fotografia, fotografia artistica, Guardian, John Herschel, Jonathan Jones, Man Ray, Sean O'Hagan, Umberto Eco*

Scritto in *arte, definizioni, dispute* | *Commenti* »

## **[Dove va la fotografia?](#)**

### **[Colloquio a tre con Walter Guadagnini](#)**

di Angela Madesani da <http://www.artribune.com/>

---

*La storia della fotografia pubblicata da Skira giunge al quarto e ultimo volume. Abbiamo intervistato Walter Guadagnini, curatore dell'intero progetto. Per una conversazione a tre voci sul libro, ma anche sullo stato odierno della fotografia e sulle sue prospettive.*



*Jeff Wall, The Thinker, 1986 – Courtesy l'artista*

È in libreria il quarto e ultimo volume della storia della fotografia curata da **Walter Guadagnini** e pubblicata da Skira. La nuova uscita completa il panorama coprendo gli anni dal 1981 al 2013. Forse il periodo più complesso, segnato da rivoluzioni tecnologiche, stilistiche e di approccio alla fotografia. Abbiamo intervistato Guadagnini, coinvolgendolo in una conversazione a tre voci sul libro, ma anche sullo stato odierno della fotografia. E sulle sue prospettive.

**Angela Madesani: Il panorama della fotografia contemporanea è particolarmente ampio. Qual è stato il criterio di scelta?**

Come per tutti gli altri volumi, ho cercato – con la preziosa collaborazione di Francesco Zanot e seguendo anche le indicazioni degli autori dei saggi – di individuare i volumi e gli eventi irrinunciabili per comprendere le tappe fondamentali dell'evoluzione del linguaggio fotografico, anche in rapporto alla società e alla storia del periodo.

**Stefano Castelli: Un bilancio finale del lavoro quadriennale. Svolgendolo sei giunto a conclusioni o scoperte impreviste a livello programmatico? Rimpianti: qualcosa che per brevità non è stato possibile includere?**

In questi casi l'elenco degli assenti è lungo quasi quanto quello dei presenti, ma è un elemento che si mette in conto sin dal primo volume.

Per quanto riguarda gli imprevisti rispetto al programma, direi di no, un progetto così per partire e per arrivare alla conclusione deve essere strutturato molto bene sin dall'inizio, non c'è spazio per l'improvvisazione.



*Martin Parr – GB. England. Sedlescombe. British flags at a fair. 1995-1999.*

**A.M. I fotografi dei quali si parla sono soprattutto artisti che utilizzano la fotografia per il loro lavoro: da Sugimoto a Hans-Peter Feldmann, da Wolfgang Tillmans a Boris Mikhailov. Puoi parlarci di questa scelta?**

E quindi li chiamiamo artigiani? O Fotoartisti? Francamente tutto il volume mi pare sottolinei proprio il fatto che questi nostri anni hanno finalmente rotto questa dicotomia fra artisti, artisti-fotografi, fotografi che fanno arte e via elencando, quindi la scelta è stata quella di individuare semplicemente le figure che abbiano detto qualcosa di nuovo – sul mondo o sulla fotografia, o meglio ancora su entrambi – attraverso le loro immagini fotografiche e la loro riflessione.

**A.M. Una domanda un po' provocatoria: perché avete scelto di mettere Nan Goldin in copertina?**

Mi spiace deluderti, ma banalmente perché è una bella immagine, che piaceva sia a noi che al grafico. Personalmente amo molto l'installazione *24 Hours Photo* di Kessels, è un po' un'immagine dello stato della fotografia oggi, ma su questo impianto grafico non funzionava.

**S.C. Il periodo trattato nell'ultimo volume (dall'introduzione del digitale in poi) è il più ambiguo: la fotografia si diffonde enormemente**

**ma allo stesso tempo rischia di svanire come fenomeno autonomo proprio a causa della quantità di scatti prodotti; la fotografia intesa come arte contemporanea si afferma definitivamente, ma allo stesso tempo gli artisti la usano indifferentemente dagli altri mezzi, senza riconoscerle la natura di medium specifico. La "persistenza" della fotografia è ancora possibile in tutto ciò? È auspicabile?**

Non credo sia un caso che – a partire proprio dalle tue giuste considerazioni – oggi si tenda a usare sempre più il termine immagine, e sempre meno il termine fotografia, almeno in ambito specialistico. È come se un po' tutti fossimo timorosi delle connotazioni storiche del termine 'fotografia', che lo allontanerebbero dalle pratiche odierne. D'altra parte, le vicende della fotografia sono sempre state legate all'evoluzione tecnica, le grandi rivoluzioni del linguaggio fotografico sono sempre seguite a rivoluzioni tecnologiche (dal collodio umido all'istantanea al digitale, per non citare che i casi più eclatanti). Oggi ci troviamo in uno di quei momenti, e vediamo che emerge una fotografia con caratteristiche particolari, per leggere la quale servono evidentemente strumenti, prospettive e forse anche termini nuovi.

**A.M. Alla stesura del volume hanno lavorato, insieme a te, parecchie persone, in particolare Francesco Zanot. Fra gli autori delle diverse voci, Okwui Enwezor, che si è occupato del rapporto tra fotografia e archivio dal 1980 al 2013. Mi pare più che mai oggi un aspetto particolarmente interessante della faccenda...**

Sì, ho interpellato Enwezor proprio per il lavoro di ricerca che ha fatto da anni – quando non era ancora di moda come adesso – sul concetto e sulla pratica dell'archivio nell'arte contemporanea e nelle sue declinazioni fotografiche in particolare. D'altra parte è stata una delle scelte fondanti della collana, quella di chiedere interventi mirati sempre a specialisti della materia, di non fare l'elenco del telefono dei nomi celebri della critica e della storia della fotografia. E devo peraltro ringraziare tutti per avere sempre scritto saggi brevi ma importanti, non paginette d'occasione.

**S.C. E a proposito della questione dell'archivio: cosa deve fare la fotografia "alta" per smarcarsi dal flusso inarrestabile di immagini corrive? Come la predisposizione all'archivio indicata da Enwezor nel volume può differenziarsi dall'accumulo di immagini senza autocoscienza (le dichiarazioni programmatiche per la prossima Biennale fanno pensare che lo stesso Enwezor darà una risposta in quella sede)?**

La fotografia contemporanea mi sembra abbia dato una serie di risposte possibili; oltre a quelle individuate da Enwezor, mi pare importante sottolineare tutto quel mondo che ruota intorno a personaggi come Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Joachim Schmidt, Peter Piller, che rimettono in circolo e in discussione tanto l'idea di archivio quanto quelle di autorialità e addirittura di opera. Allo stesso modo, penso ad autori come Trevor Paglen, Broomberg & Chanarin, Mishka Henner, lo stesso Francesco Jodice e non pochi altri, che risignificano una pratica che mi piace definire ancora come politica a partire dall'immagine trovata, da quell'infinito archivio che è la Rete.

**S.C. Come esce la fotografia italiana dalle sfide del periodo trattato nell'ultimo volume? Riesce a stare al passo con i tempi o rimane appiattita su uno "specifico fotografico" in parte inattuale?**

No, per le nuove generazioni non parlerei di specifico fotografico, piuttosto di uno specifico culturale, che ha i suoi pro e i suoi contro. Molto sinteticamente, la fotografia italiana ha delle grandi individualità – peraltro ormai spesso riconosciute anche all'estero – che per diverse e complesse ragioni non riescono a trovare un punto di sintesi che permetta a queste identità di

trasformarsi in un corpus riconoscibile da fuori. Oltre alla consueta e ahimè giustificatissima lamentazione sull'assenza dell'intervento pubblico (che si misura col fatto che molti fotografi italiani sono presenti sul mercato internazionale, ma raramente sono presenti nei musei), magari varrebbe la pena di riflettere sul fatto che quando si citano i casi esteri di successo più eclatanti, si parla sempre di "scuole" : sarà un caso...

Stefano Castelli e Angela Madesani

*La fotografia vol. 4. L'età contemporanea 1981-2013 a cura di Walter Guadagnini - Skira, Milano 2014 - Pagg. 304, € 60 - ISBN 8857220536*

[www.skira.net](http://www.skira.net)



## **È tua la foto? No, adesso è anche mia**

di Michele Smargiassi da [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it)



*Michele Smargiassi, Firenze, 2012, licenza Creative Commons*

«C'è chi fa e chi chiacchiera» è sbottato a un certo punto il mio giovane interlocutore fotografo, in una delle tante accese discussioni *online* sulla fotografia. Intendeva ovviamente che lui fa, e io chiacchiero.



**Solita debole rimbeccata**, arriva di solito quando gli argomenti scarseggiano. Ce ne sono infinite versioni, «solo chi fa fotografia può parlarne», «chi sa fotografare fa il fotografo, e chi non sa fa il critico»...

**Affermazioni del genere fanno parte di una certa ideologia vitalistica** dell'azione contrapposta alla riflessione, della pratica che disprezza la teoria (la versione più banale: "Ho studiato alla scuola della vita"), ma sono segretamente condite dalla paura del giudizio altrui, dall'insicurezza, dalla fragilità delle proprie convinzioni, e dal terrore che in fondo le proprie foto non abbiano molto da dire.

**Di solito rispondo che «chi non sa dire** quel che fa, non sa neanche fare quel che dice», oppure «non devi essere una mosca per parlare di entomologia».

**Ma oggi mi son svegliato polemico, e voglio** dire alcune cosette a tutti questi (per fortuna, pochi) che non sopportano le "chiacchiere", cioè le riflessioni, sulla fotografia (non solo la propria).

**Mi rivolgo all'Autore** (e solo a quelli come lui, per fortuna pochissimi), dilettante o professionale, amatore o "artista", convinto che fotografare sia una'eruzione cutanea dello spirito, una libera eiaculazione dell'anima, un atto creativo perfetto in sé, che nessuno ha il diritto di discutere.

**Caro amico, lascia che te lo dica** nel più brutale dei modi. *Senza di me, le tue foto non valgono niente.*

**Senza di me, naturalmente, non come critico** (che non sono), né come giornalista che scrive di fotografia. E nemmeno come Michele Smargiassi, individuo.

**Intendo: senza di me come rappresentante generico** di tutti i guardatori di immagini. Se vuoi la dico così: senza lo sguardo dei tuoi destinatari, lettori, osservatori, consumatori (scegli tu come definirci) le tue fotografie non valgono nulla.

**Chi guarda è responsabile e titolare del senso** delle immagini tanto quanto chi le fa. Ne è in qualche modo un altro autore. Senza di lui il senso di una fotografia non si realizza, non si compie, non esiste.

**E questo perché non esiste** una singola immagine fotografica che non venga fatta, almeno potenzialmente, per essere mostrata a qualcuno.

**Puoi magari farla, quella fotografia destinata a nessuno**, farla e subito distruggerla senza neppure guardarla: allora non è mai esistita come immagine fotografica, è stata solo un grumo di carta, inchiostri, emulsioni, pixel.

**Ma una fotografia come immagine esiste solo** se io la guardo.

**Ovviamente perché io la possa guardare** qualcuno prima deve averla fatta. Per questo, ci vuole qualcuno (chiamato autore, o fotografo) che abbia deciso di usare *la* fotografia (ahinoi, abbiamo solo una parola a disposizione...) come procedimento per creare un'immagine.

**Decisione tutta sua, si capisce. Io qui non c'entro.** Ma non appena lo fa, quella fotografia è immediatamente un oggetto sociale. Destinato ad essere visto da altri (da me). Desideroso di esserlo.

**La fotografia (strumento, procedimento, materia di base)** diventa un'immagine fotografica solo nel momento in cui viene guardata da altri. Un'immagine fotografica non è che questo, in fondo: uno sguardo sul mondo reale che un essere umano condivide con altri attraverso la mediazione di un procedimento tecnologico.

**E quindi, caro fotografo autocrate, autoreferente e misantropo**, rassegnati: senza *il mio* sguardo, la *tua* fotografia non ha ragione e senso di esistere.

**Persino se fossi tu l'unico destinatario** delle tue fotografie, la fotografia resterebbe un oggetto sociale. Il tuo Io-fotografo mostrerebbe al tuo Io-destinatario quel che ha visto, ma lo potrebbe fare solo grazie a un sistema che deve la sua esistenza ai saperi di innumerevoli altre persone. Attento, fotografo onanista, anche nel segreto della tua stanzetta c'è sempre qualche guardone che ti spia. Magari è questo che ti piace?

**Ma che insisto a fare, poi. È chiaro, è ovvio** che non esiste un fotografo del tutto autoerotista, alla fin fine le tue foto, anche le più ombelicali, le fai sempre per farle vedere a qualcuno.

**Quel che non tolleri non è** lo sguardo altrui sul tuo lavoro, che anzi desideri. È la sensazione terribile, insopportabile, che questo sguardo cambi le tue foto.

**Ed è proprio quello che fa. Te le ruba. Certo che sì.** Le tue foto non sono più le tue, una volta che le hai condivise. Sono del mondo. Sono patrimonio comune dei vedenti.

**E tutti possono intepretarle, usarle, rifiutarle,** criticarle, possono parlarci sopra, farci teorie, anti-teorie, e perfino chiacchiere, certo, anche quelle, e non ci puoi fare nulla, non c'è diritto d'autore che tu possa invocare su quelle immagini ormai diventate patrimonio comune.

**Il copyright serve solo per tutelare i tuoi interessi** economici, non è una corazza che possa proteggere le tue fotografie da quel che accadrà loro, nel bene e nel male, nel grande tritattutto della cultura visuale di una società. Chi pretende di usare il copyright in quel modo (come alcune gelosissime società patrimoniali degli eredi di qualche grande fotografo), per esempio concedendo il permesso di pubblicazione di una foto solo dopo aver letto e approvato i testi che la accompagneranno, sono solo ridicoli despoti-travicello che finiscono per impoverire, defraudare, rendere schiave infelici le immagini loro affidate.

**Penso proprio che qualsiasi espressione umana,** a cominciare dalla più nobile, l'arte, esista solo quando la condivisione con un altro essere umano si realizza. Ho amato molto [questa definizione](#) di Lev Tolstoj: «L'arte è un'attività

umana per cui una persona, servendosi di determinati segni esteriori, trasfonde consapevolmente le sensazioni da lei provate in altre persone, che a loro volta ne restano contagiate e le provano».

**Che un'opera assoluta** (cioè sciolta da vincoli) esista da qualche parte, è stato messo in dubbio dalle teorie sulla cooperazione interpretativa. Ma di sicuro, questo vale per la fotografia in modo specifico.

**Ma non facciamola troppo complicata.** Impariamo dai nostri figli, dai ragazzini con *glismartphone*, postatori di fotografie seriali sui *social network*. Le loro foto sono immediatamente, consapevolmente, serenamente, relazioni con gli altri.

**E i like che tornano indietro,** troppo frettolosamente spiegati dal luogo comune come segni del narcisismo degli egonauti, non sono altro che questo, la ricevuta di un contatto avvenuto, la prova che la fotografia ha raggiunto il suo destinatario, il suo vero scopo e il suo vero senso.

**Semplicemente è così, per il ragazzino** come per il fotoartista: *tu* (fotografo-tipo) fotografi sempre *per me* (destinatario-tipo), e questo incontro soltanto crea l'opera.

**Fotografi anche per te, certo:** ma se vuoi che la tua fotografia esista, non puoi fare a meno di un destinatario. Non puoi togliermi di mezzo. Io sono lo spettatore tuo, non avrai altra opera al di fuori di quella che fai per me.

**Forse non ti piace il modo in cui prendo,** guardo e cambio i connotati alla tua foto? Posso capirlo. Bene, allora scendi in campo anche tu, per difenderla. Ce la vedremo a tu per tu, nell'unico modo possibile: in piazza. Nell'agorà

degli scambi e dei conflitti sociali. Dovrai anche tu farti lettore delle tue stesse foto. Dovrai (ti dò questa tremenda notizia)*parlarne*.

**Non ti va? Vuoi affidare le tue fotografie** al mondo rimanendo in silenzio? Pensi che se la caveranno benissimo da sole? Bene, d'accordo, rispettabilissima scelta. Ma ugualmente, non potrai impedire a nessuno di parlarne.

**In quella piazza, anche tu potrai** ovviamente dire che sono io che sbaglio tutto. Potresti anche aver ragione. Potrei avere abusato della mia libertà di lettore, potrei aver forzato i limiti dell'interpretazione, che esistono.

**Anche io, il lettore, ho molte responsabilità.** Devo prendermele. Fare uno sforzo. Posso fallire. Me lo dimostrerai, allora. Mi farai fare una figuraccia.

**Ma non potrai mai dirmi di tacere**, se non al prezzo di ridurre anche te stesso e le tue fotografie al silenzio.

Tag: *condivisione, Critica fotografica, fotografia, Lev Tolstoj*

Scritto in *condivisione, dispute* | *Commenti* »

## **[Combattere con l'obiettivo.Intervista con Nina Rosenblum](#)**

di Terry Peterle da <http://www.artribune.com/>

*Dal D-Day alla liberazione del campo di sterminio di Dachau. Le fotografie inedite di Walter Rosenblum sono state di recente esposte a Roma dalla 10b Photography Gallery. In occasione di questo evento abbiamo intervistato Nina Rosenblum, figlia del grande fotografo e regista di successo.*



*Signal Corps Photo \_ They fight with cameras. France. June 27, 1944*

La 10b Photography Gallery di Roma, guidata da Francesco Zizola – fotogiornalista internazionale e titolare della galleria – in collaborazione con la Daedalus Productions, ha organizzato la mostra *They fight with cameras*, a cura di Manuela Fugenzi. Un'esposizione che vuole omaggiare **Walter Rosenblum** (New York, 1919-2006), uno dei fotografi più decorati nella Seconda guerra mondiale e figura di riferimento del XX secolo, ricordando il suo lavoro e quello di tutti quei fotografi che decisero di combattere con la macchina fotografica, per denunciare e raccontare il dramma della guerra. Abbiamo intervistato **Nina Rosenblum**, figlia di Walter e accreditata regista e produttrice di documentari per il cinema e la televisione.

## ***They Fight with Cameras: cosa significa?***

*They Fight with Cameras* sono le parole stampate dall'esercito americano dietro a una fotografia originale che ritrae mio padre assieme ad altri membri del *Detachment "P" 163<sup>rd</sup> Signal Photographic Company*, tre settimane dopo lo sbarco in Normandia. Il gruppo di cinque persone era formato da due fotografi, due addetti ai video e un altro membro. La ragione che ci ha spinto a esporre queste foto, di cui alcune inedite, era omaggiare mio padre e tutti quei fotografi che hanno utilizzato le loro immagini per lottare a favore della giustizia sociale.

## **Com'è strutturata la mostra?**

Mio marito, circa un anno fa, ha trovato nello studio di mio padre, in una busta, trentatré piccole fotografie della seconda guerra mondiale, di cui ignoravamo l'esistenza. Secondo l'esercito americano, i fotografi che venivano inviati nelle guerre per la documentazione non avevano il pieno diritto dei loro negativi. Una volta scoperte, ci siamo detti: dobbiamo fare una mostra! Mio padre fu anche un bravo operatore cinematografico. Maurizio Valdarnini, docente e direttore all'Istituto Superiore di Fotografia e Comunicazione Integrata ISFCI di Roma, dopo una ricerca sul web, trovò una targhetta, che rivestiva una pellicola, con il nome di mio padre. Sapevamo che se era arrivato a trovare questo, potevamo arrivare ai nastri da lui ripresi. Non eravamo mai stati capaci di trovare questo tipo di targhetta negli archivi cinematografici dell'esercito militare statunitense, ma grazie a internet abbiamo scoperto che alcuni archivi avevano messo in vendita i girati, per cui abbiamo trovato parecchi filmati. In mostra ci sono anche tre brevi video estratti dai girati che abbiamo trovato di quei momenti in cui è presente anche mio padre assieme ai suoi colleghi dell'unità. Inoltre, esposti anche una decina di altri oggetti tra negativi, memorabilia e immagini dei giornali dell'epoca.



*Walter Rosenblum – Omaha Beach Rescue. Normandia, Francia. 7 giugno 1944 (D-Day+1)*

## **Quali sono stati i punti di riferimento fotografici di tuo padre?**

Mio padre incontrò uno dei suoi mentori, Paul Strand, a 17 anni e sicuramente gli cambiò la vita. E poi Lewis Hine, che gli ha trasmesso la comprensione di come la fotografia poteva cambiare il suo punto di vista e quello del mondo. Tra questi due grandi maestri, aggiungo anche mia madre, Naomi Rosenblum, che ha trasmesso a mio padre tanta forza per il suo lavoro. Quando mia madre divenne una storica della fotografia, curò molte mostre insieme a mio padre.

Hanno portato la prima mostra di Lewis Hine in Cina nel 1980 e la stessa fu poi proposta alla Biennale di Venezia nel 1997.

**Cosa ha rappresentato per tuo padre la fotografia? E cosa rappresenta per te la fotografia di tuo padre?**

Per mio padre la fotografia ha rappresentato comprensione, connessione emotiva nei confronti degli altri, il potere delle persone e la sua personale capacità di poterle aiutare. Ciò che rappresenta la fotografia di mio padre per me: innanzitutto, lui è stato il mio primo maestro. La sua presenza mi ha profondamente influenzato; giravo con lui dall'età di cinque anni e gli sono sempre stata vicina, anche quando decideva di frequentare quartieri difficili, e nondimeno in camera oscura. Produco e giro dei documentari, e ho scelto di frequentare luoghi molto difficili, come le prigioni e luoghi oscuri dove si consuma droga. Cerco di comprendere l'umanità nei confronti di questi problemi. Andando in questi posti, cerco di capire quello che mio padre mi ha trasmesso per rivelare i retroscena di certe vite, non per trovare soluzioni, ma per raccontare.

**Tuo padre, fotografo di guerra, è stato uno dei primi a documentare la liberazione del campo di sterminio di Dachau. È un lavoro molto rischioso oltre che forte emotivamente: qual è stata la sua motivazione? C'è qualcosa dei racconti di tuo padre di quel periodo che ti hanno colpita in particolare?**

Mio padre fu il primo cameraman durante la liberazione del campo di sterminio di Dachau. Infatti fu lui a riprendere la fucilazione dei soldati tedeschi delle SS da parte degli americani. Un momento della sua vita che lo ha terribilmente scosso, cambiandolo per sempre. Ha percepito profondamente l'orrore della malvagità. Nonostante tutto, lui ha sempre creduto che in una buona società, in cui le persone si prendono cura l'una dell'altra. E questa fede fa parte della sua fotografia.

**Quali sono le fotografie di questa mostra a cui sei più affezionata?**

Sono affezionata a due fotografie in particolare. Una è la fotografia di copertina della mostra, in cui si vede un eroe del salvataggio a Omaha Beach, nel primo D-Day. L'altra è quella in cui si vedono dei soldati salvare un loro collega, durante i combattimenti, sempre del D-Day.



*W. Rosenblum – Nell'anniversario della presa della Bastiglia ragazzini francesi del villaggio di Mazisy [sic] guardano un film offerto dalle truppe americane.*

**Sei stata definita "una delle più importanti documentariste investigative degli Stati Uniti", e insieme a tuo marito Daniel Allentuck hai girato "Walter Rosenblum. In search of Pitt Street", che è stato proiettato in mostra. Puoi dirci qualcosa del documentario?**

Girare un film su mio padre è stata la cosa più dura per me. Altri documentari sono stati più semplici, ma in questo caso ci tenevo a fare un ottimo lavoro. Se non fosse stato un buon lavoro come avrei potuto vivere? Dovevo essere sicura che venisse come mi aspettavo. Il primo che abbiamo girato non mi piacque nel modo più assoluto, allora abbiamo buttato via tutto. Lo abbiamo rifatto da capo, ricreandolo in un nuovo modo, in modo che potesse piacere a mio padre. Che infatti lo amò. È stata questa la difficoltà, il primo spettatore da soddisfare era lui.

**Quando hai capito che volevi diventare documentarista? E quali similitudini ci sono nel tuo lavoro vicino a quello di tuo padre?**

Ho iniziato come pittrice e ho sempre frequentato scuole d'arte. A 27 anni ero molto insoddisfatta e non capivo il perché. Mi dicevo che dovevo trovare la forma d'arte davvero adatta per me. Per cui tornai a scuola, scegliendone una di cinematografia: avevo capito che per me era la scelta giusta. La madre di mio marito, Maureen Stapleton, è stata una nota attrice americana, come la vostra Anna Magnani. Per il percorso scolastico che avevo intrapreso, l'esigenza era quella di lavorare un anno come assistente alla regia di un film, e nel mio caso fu *Reds* del 1981 di Warren Beatty, in cui lei ebbe una parte. Di questo film ho seguito tutti i passi salienti di produzione e ho imparato molto. Spero che il lavoro che ho fatto nella mia vita sia all'altezza di quello di mio padre e di tutte le persone fantastiche che ho incontrato.

[www.10bphotography.com](http://www.10bphotography.com) [www.daedalusproductions.org](http://www.daedalusproductions.org)



## **[I nuovi lucernari dell'infinito](#)**

di Michele Smargiassi da [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it)

"Un'intimità fotografica tra due persone che non si sono mai viste in volto è una nuova forma di amicizia". Potrebbe essere il motto dell'utente medio dei *social network*.

**Quel che rende non banale, oggi,** questa affermazione, è la data in cui è stata scritta: 1863. Un secolo e mezzo fa, 141 anni prima della nascita di Facebook.



Scena dal film "Django" di Quentin Tarantino

**Delle straordinarie, profetiche intuizioni** di Oliver Wendell Holmes, medico, giornalista e scrittore nell'America di Lincoln, si è già scritto molto: la sua apologia della fotografia stereoscopica come "divorzio della forma dalla materia", ad esempio, è stata giustamente letta come una premonizione della realtà virtuale.

**Bene, voglio ringraziare Giovanni Fiorentino,** fotologo esperto, che degli scritti di Holmes è stato uno dei primi divulgatori in Italia, per avermi fatto scoprire che le profezie del suo eroe non finiscono mai...

**Cioè per avermi fatto rileggere** adesso quei tre articoli apparsi sull'*Atlantic Monthly*, ripubblicandoli in appendice a un suo recentissimo [saggio](#).

**Quando li lessi per la prima volta,** il Web 2.0 non esisteva ancora. E dunque non potevo capire che nelle pagine di Holmes si nascondeva anche un'intuizione, decisamente acuta, della condivisione delle immagini nell'era dei *social network*.

**Holmes immagina un artista che vi spedisca** per posta non dei suoi ritratti in posa, ma fotografie della sua vita quotidiana, domestica, in un flusso che diventa "via via più intimo, [...] più vicino al suo cuore", dando di se stesso, a voi che non lo avete mai visto di persona, un'idea così precisa che "lo conoscete meglio di centinaia di altri che lo chiamano per nome". Se questa non è una descrizione delle relazioni umane ai tempi di Instagram e di Facebook, ditemi voi...

**Non credo che Holmes avesse la palla di cristallo.** Semplicemente, leggeva i segni del proprio tempo. E si sforzava di capirli, oltre l'apparenza. Guardando le fotografie della sua epoca, non vedeva solo immagini (belle, ben composte, suggestive), vedeva relazioni sociali. Rapporti fra persone.

**Si chiedeva non solo cosa fossero** quelle nuove immagini (la fotografia aveva allora poco più di vent'anni di vita, come la sedicente "rivoluzione digitale" oggi...), ma a cosa *servissero*.

**Se il suo approccio fosse stato maggiormente condiviso** da altri studiosi, forse guarderemmo in modo diverso quelle che ci sembrano, appunto, "rivoluzioni", novità assolute e inedite, nella storia del fotografico.

**Per esempio, la storiografia fotografica** non avrebbe ridotto a una specie di curiosità popolare, una moda d'epoca transitoria, l'enorme successo della stereoscopia nella seconda metà dell'Ottocento.



Keystone View Company, Ingresso dell'Expo dal Trocadéro, Parigi, 1900, Library of Congress

**Cugino esotico della carte-de-visite**, papà delle cartoline illustrate, il cartoncino a coppie di immagini da guardare in apposito visore per godere dell'effetto tridimensionale era diffuso come lo sarebbe stata la televisione un secolo dopo, e il suo impatto sulla psicologia di massa e sui costumi altrettanto profondo.

**(Ancora una volta bisogna ammirare** l'intelligenza di Quentin Tarantino, che ha **rievocato** una serata "davanti allo stereoscopio" dove meno potevamo aspettarcela, nel geniale fumettone di *Django*).

**Si riparla da qualche tempo di stereoscopie**, si pubblicano libri corredati di visori (ho sottomano, ad esempio, **quello** che due studiosi italiani di immaginario, Giovanni **Fanelli** e Babara Mazza, hanno appena dedicato a Parigi): forse è un effetto della riscoperta dell'effetto 3D soprattutto nel cinema di animazione.

**Ma la tridimensionalità era stata una conquista** precocissima della fotografia. Raggiunta prima ancora del colore. La pretesa di massimo realismo del secolo positivista bruciava più dal desiderio dell'immersione fisica nella scena che da quello di vederne le tinte.

**E fu accontentata. I visori si vendettero a milioni**, i cartoncini a centinaia di milioni. "Nessun salotto senza stereoscopio" era il motto della London Stereoscopic Company.

**Curioso, quella gigantesca prima ondata mediatica** fu pressoché dimenticata quando l'avvento del cinema offrì alla "società immonda", per dirla con Charles Baudelaire, un nuovo e ancora più entusiasmante "lucernaio dell'infinito": il cinematografo. Si trattò solo di barattare la profondità con il movimento, in attesa di averle tutte e due insieme.

**Milioni di visori finirono nella spazzatura.** Milioni di cartoncini, dispersi, recuperati dai collezionisti ma come fossero cartoline, raramente rimessi all'opera dentro la macchinetta ottica che sola dà loro un senso. Curiosità antiquarie.

**E invece no. Una parte della nostra modernità** visuale cominciò lì. E anche della nostra postmodernità. Bisogna ringraziare Fiorentino per aver ripreso in mano le entusiastiche premonizioni di Holmes, e per averle accostate al loro apparente opposto: il disprezzo uguale e contrario del suo contemporaneo Baudelaire, appunto.

**Due poli complementari della medesima intuizione:** per entrambi (anche se quel che entusiasmava l'uno disgustava l'altro) la fotografia non è un'erede della pittura, non produce semplicemente dei nuovi quadri con un procedimento un po' diverso, ma è una macchina concettuale e relazionale, è



lo sguardo seriale e industrializzato che gli uomini possono finalmente oggettivare e scambiarsi, come fanno con le parole o con i gesti.

**E questa macchina ha creato una inedita esperienza** del mondo, l'esperienza dello sguardo oggettivato e condivisibile. Quell'esperienza che ora un'altra filiera di innovazioni tecnologiche, la smaterializzazione digitale e la grande Rete, rinnovano e rilanciano in dimensioni allora inconcepibili.

**Ma forse** non imprevedibili.

Tag: *3D, Atlantic Monthly, Barbara Mazza, cartes de visite, cartoline, Charles Baudelaire, Django, fotografia, Giovanni Fanelli, Giovanni Fiorentino, Oliver Wendell Holmes, Quentin Taantino, stereoscopica, stereoscopio, tridimensionale*

Scritto in *after photography, condivisione, cultura visuale, fotografia e società, tridimensionale, vernacolare, visione* | *Commenti*

## [La foto più cara del mondo](#)

di Fabio Severo di <http://www.internazionale.it/>

Il fotografo Peter Lik ha annunciato di aver battuto il record per la foto più cara del mondo, dichiarando di aver venduto una sua opera per 6,5 milioni di dollari. L'immagine in questione si chiama *Phantom*, e ritrae le maestose pareti rocciose dell'Antelope canyon in Arizona, uno scorcio pittoresco in cui la semioscurità della gola viene squarciata da una colonna di luce, da cui il fantasma del titolo.



*Phantom. Peter Lik*

Lik è il tipico esponente del cosiddetto *landscape porn*, l'ossessione fotografica per la celebrazione del mondo naturale: una sequela di boschi, vallate e montagne che decora le sale d'aspetto dei medici, le caffetterie o i

salvaschermi dei nostri computer. Certo nessuno l'avrebbe immaginato scalare la vetta delle quotazioni fotografiche, superando di ben due milioni di dollari il precedente primato appartenente a *Rhein II* di Andreas Gursky, una rappresentazione metafisica, quasi asettica di un tratto del Reno che teneva la vetta della classifica dal 2011.

Non appartiene al mondo del fine *art* fotografico, non finisce nelle stesse retrospettive o fiere in cui gli altri membri della classifica che ha usurpato si ritrovano sempre insieme, viventi o meno che siano: Peter Lik è un *masterfotografico* e un imprenditore che si è fatto da solo, che invece di aspettare di entrare nelle grazie del giro che conta si è aperto le sue gallerie personali con l'insegna fuori e il décor tamarro. Sul suo sito c'è una sequenza di suoi ritratti, una gallery dal titolo *Hero Shots*: Lik con un cappello da cowboy, in sella a una moto, o con cavalletto e macchina poggiati sulla spalla, a mo' di fucile automatico.

La vendita di *Phantom* in realtà fa parte di una transazione ancora più sostanziosa: Lik ha venduto altre due foto allo stesso collezionista, per un totale di dieci milioni di dollari. Considerando anche un'altra opera che ha venduto per un milione di dollari nel 2010, Lik attualmente occupa quattro posizioni nella top 20 delle fotografie più care del mondo, laddove neanche Gursky, Cindy Sherman o Alfred Stieglitz ne occupano più di due. Una specie di Crocodile Dundee che irrompe nel salotto buono non invitato, con i gli stivaloni e il suo accento australiano fortissimo: inevitabile che qualcuno gridasse allo scandalo. Tra questi il critico d'arte del Guardian, Jonathan Jones, che attacca il romanticismo dozzinale della foto, ma invece di prendersela con Lik se la prende con la [fotografia tutta intera](#). "La fotografia non è un'arte, è una tecnologia", scrive in apertura del suo editoriale, per poi affondare il colpo

di grazia: "questa foto incarna tutto il male che accade quando i fotografi pensano di essere artisti". Jones stesso il mese scorso aveva scritto un altro editoriale a pochi giorni dall'apertura di Paris Photo, che titolava "Piatte, stupide e senz'anima: perché le fotografie non funzionano nelle gallerie". Sean O'Hagan, che è il critico fotografico del Guardian, è quindi [intervenuto](#) a difesa della sua arte prediletta, palesando così una disputa interna che ha preso toni ancora più ottusi e datati delle tanto vituperate fotografie di Lik.

Che i critici di uno tra i principali quotidiani del mondo ancora oggi bisticcino sul posto della fotografia nell'arte contemporanea è più grave del fatto che tre o quattro cartoline valgano milioni di dollari. L'unica cosa sensata da dire su questa vendita anomala è che Lik è l'unico nella top 20 ad aver venduto a un collezionista privato e non tramite asta, e in più l'acquirente non è mai stato rivelato, "per questioni di riservatezza" ha fatto dire ai suoi legali. Le vendite potrebbero essere inventate, non esiste prova come non esiste mercato secondario per le sue opere, che è quello per il quale gli altri fotografi valgono così tanto, oltre che per la qualità del loro lavoro.

I record finanziari della fotografia sono un porto di mare: perfino il primo ministro russo Dmitrij Medvedev ha una fotografia in top ten, la sua veduta aerea di un Cremlino siberiano venduta a un'asta di beneficenza per 1.750.000 dollari. L'unico vincitore di questa storia è Peter Lik: che abbia incassato o meno quei soldi, è riuscito a far scrivere di sé in tutto il mondo, surclassando legioni di pornografi della natura bravi quanto lui, ma che resteranno confinati

alla fotografia stock per tutta la vita. Finché daremo alla parola *fotografia* un significato onnicomprensivo saremo condannati a polemiche inutili e datate come il botto e risposta sul Guardian. Le immagini fotografiche sono oggetti diversissimi tra loro, la cui natura non risiede nel mezzo con cui sono stati creati ma nell'intento di chi li ha realizzati e nell'occhio di chi guarda. La nostra è un'epoca di continua ridefinizione del peso specifico dei segni fotografici, un fenomeno di ampiezza tale che si rischia costantemente di perdere la capacità di distinguere tra ciò che vediamo. Le immagini vengono prodotte e circolano in modi sempre nuovi, e non è più concesso di fare una semplice distinzione tra bello e brutto prima di aver compreso che tipo di materiale fotografico ci troviamo davanti. La fotografia non è una tecnologia, è una galassia.

Il dipinto più caro del mondo è *I giocatori di carte* di Paul Cézanne, comprato nel 2011 per 250 milioni di dollari dalla famiglia reale del Qatar: un simile investimento testimonia l'importanza dell'opera, oppure parla di altri interessi che si nascondono dietro un acquisto in apparenza così nobile? Forse è più importante discutere una questione del genere, che fare a gara a chi è più bravo a insultare una costosissima e mediocre fotografia, che neanche sappiamo se sia stata davvero acquistata da qualcuno.

*Fabio Severo copre eventi sportivi e non per agenzie e network internazionali, cura progetti fotografici per l'associazione Zona, scrive su Ultimo uomo, Il, Rivista Studio e ha un blog di fotografia, Hippolyte Bayard.*

TAGS : **FOTOGRAFIA - INDUSTRIA CULTURALE**

## **[Non per quello che sono, ma per quello che fanno](#)**

di Michele Smargiassi da [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it)



«Bisogna spostare l'attenzione da ciò che le fotografie *sono* a ciò che le fotografie *fanno*. Il problema della veridicità dell'immagine va considerata in relazione alle sue funzioni e finalità, e non al suo status filosofico».

**Be', era da tanto che aspettavo di leggere** queste parole in un documento autorevole nel mondo della fotografia internazionale. Dopo averle (lasciatemi un po' di vanagloria) scritte dette e ripetute quasi identiche in libri, conferenze, articoli e più volte in questo blog.

**La citazione è dalla pagina 23 del report** *The Integrity of the Image* che il World Press Photo ha commissionato l'estate scorsa a un noto studioso di *visual storytelling* e fotogiornalismo, David Campbell, dopo le ricorrenti e spesso devastanti polemiche sulle manipolazioni di alcune fotografie vincitrici dell'Oscar olandese del fotogiornalismo.

**Non è l'ennesimo codice etico**, ma è il tentativo di definire il problema attraverso alcuni concetti chiave su cui esista il consenso più ampio possibile di fotografi, editori, giornalisti, pubblico. Più un censimento dello stato delle opinioni che un codice normativo. Ma afferma lo stesso alcune cose importanti.

**Ve ne consiglio la lettura attenta e integrale** (una ventina di pagine, ma ne vale la pena). È un documento serio, ben fondato, chiaro. Trova formule sintetiche ed efficaci per definire il problema.

**Ci sono dei punti che a parer mio meritano di essere** approfonditi, altri meglio precisati. Cercherò di farlo qui. Non sarò breve, ve lo dico in anticipo. Si tratta in fondo del *core business* di Fotocrazia. Cercherò però di essere chiaro.



## **1. Manipolazione e aggiustamento.**

Dopo aver interrogato 45 professionisti del mondo editoriale-giornalistico in 15 paesi (Italia inclusa) sulle rispettive scelte in materia, Campbell rileva un «consenso globale» su alcuni capisaldi dell'etica della fotografia giornalistica e documentaria. Il primo è una distinzione fra *manipolazione* e *aggiustamento*.

**Per manipolazione si intendono** i «cambiamenti materiali a un'immagine attraverso l'aggiunta o la cancellazione di contenuti», ed è ritenuta sempre inaccettabile.

**Per aggiustamento si intende** «un uso limitato di riquadrature, correzione di contrasti, toni e colori», ed è considerato accettabile quando si tratti di correzioni «minori», inaccettabile quando sia «eccessivo».

**E qui ovviamente il problema cacciato** dalla finestra torna dalla porta, perché cosa *sialimitato, minore* o *eccessivo* è chiaramente «una questione di interpretazione» che non può essere definita una volta per tutte e per tutti ma va affrontata «caso per caso».

**Ma questa è solo l'introduzione al problema.** Che comunque fissa un primo principio importante: quello della manipolazione in fotografia «non è un problema quantitativo ma qualitativo», ovvero: nessun prontuario, nessun decalogo riuscirà mai a fissare preventivamente cosa sia lecito e cosa non sia lecito (anche il *cloning* può essere legittimo in certi casi, per esempio per rimediare a macchie di polvere sul sensore, o a graffi e difetti di immagini scannerizzate).

**Nessuna regola aurea e infallibile** e parametrabile, dunque, si può imporre, così come non esiste alcuna verginità platonica dell'immagine a cui fare riferimento.

**Ma il giudizio «caso per caso»** non può significare che ciascuno fa come ritiene giusto e si autogiustifica sempre. Non abbiamo bisogno di tavole della legge, questo è chiaro, ma di raggiungere un po' di chiarezza condivisa su cosa intendiamo per onestà dell'immagine, su cosa ci dovremmo attendere dalle immagini che vediamo e che vedremo nell'editoria e nei media.

**Questa condivisione non può appartenere solo agli operatori editoriali** (questo è un limite della ricerca di Campbell), perché è su quelle regole condivise che si basa il "patto" fra giornalista e lettore. E se questo patto nell'era digitale va rinegoziato, aggiustato, perché alcune cose sono cambiate (vedremo), di certo tra i contraenti dobbiamo esserci anche noi, i destinatari.

**È il «nuovo patto di veridicità condizionata»** a tre (fotografo, medium, lettore) che auspico in conclusione al mio *Un'autentica bugia*, scusate l'autocitazione.

## **2. Fine dell'etica "analogica"?**

Bisogna abbandonare, sostiene con decisione il rapporto, ogni riferimento alle «pratiche comunemente accettate» delle manipolazioni in camera oscura (che invece ricorre quasi sempre nei codici etici dei *media* di area anglosassone). L'immagine digitale cambia i termini del problema. Quel paragone non ci serve più, anzi confonde le idee.

**È il passaggio più audace, e in certi aspetti discutibile,** del rapporto. Nel procedimento digitale, sostiene Campbell, non esiste più nulla di paragonabile al negativo analogico. In era analogica, la fotocamera è un apparecchio che *produce immagini* (il negativo appunto), mentre in era digitale è invece un *raccoglitore di dati* che per dar luogo a un'immagine visibile devono necessariamente essere trasformati, cioè "post-prodotti".

**Non esiste più, si dice, un'immagine originale "in-camera"** a cui riferirsi per misurare l'incidenza delle modificazioni successive. Anche il Raw, per quanto escluda una parte delle trasformazioni inevitabili, invisibili e ingovernabili che avvengono già nella fotocamera (soprattutto le interpolazioni del filtro colore che generano automaticamente "pixel fasulli" di riempimento), è comunque già un'immagine ricavata da uno "sviluppo" di quei dati invisibili.



**Siamo pericolosamente vicini alle oziose dispute "essenzialiste"** sulla presunta smaterializzazione dell'immagine digitale, sulla codificazione numerica che romperebbe la relazione indicale fra l'immagine fotografica e il suo referente eccetera.

**Tornare a questi bizantinismi** non credo sia utile. Avrebbe un solo effetto: spandere una coltre di scetticismo sul processo fotografico come raccolta di

immagini del mondo reale. In parole povere, sarebbe come dichiarare morta la funzione della fotografia in quanto testimonianza, e trasferirla tutta quanta nel campo dell'espressione soggettiva e arbitraria.

**Se il report spingesse verso questo esito**, annullerebbe la sua stessa ragion d'essere, che è salvare la possibilità del fotogiornalismo come testimonianza sufficientemente affidabile di cose viste.

**Per fortuna, non lo fa. Alla fine**, discutendo dell'utilità dei sofisticati *software* che aiutano a scoprire se in un'immagine sono stati taroccati i pixel, sembra accettare l'idea che il Raw sia dopo tutto una buona approssimazione a un negativo, ovvero un *camera original*, un prelievo primario. E questo è già qualcosa.

**Certo, è vero che le immagini digitali** sono sempre inevitabilmente "trasformate" rispetto all'impalpabile invisibile "strato luminoso" che i sensori del Ccd captano e convertono subito in numerini.

**Ma, obietterei, non accadeva qualcosa** di simile anche con la trasformazione del flusso luminoso continuo nel pulviscolo di granolini argentici? Ingrandite a dismisura un negativo analogico. La presunta "registrazione continua" si spappola in un verminaio di pulviscoli e peluzzi neri che galleggiano in un bianco mare neutro.

**Anche per "vedere" come immagine un negativo analogico** dobbiamo passare obbligatoriamente attraverso la registrazione e l'archiviazione dell'impronta luminosa in qualcosa di fondamentalmente diverso, cioè un tessuto discontinuo e frammentario di segni. La vera differenza tra sali d'argento e pixel, è che la prima produce una trama di segni irregolare e non codificabile, la seconda invece una trama regolare e quindi numerizzabile (ma già le telefoto, scansionate per punti, e la trama del retino tipografico fatta di puntini regolari di diverso spessore erano qualcosa di simile).

**Inoltre, la qualità, la struttura di quel tessuto dipendevano** già allora dalle impostazioni e da un'elaborazione (grana e sensibilità delle emulsioni, qualità degli obiettivi, scelte di esposizione, scelte di temperature e tempi di sviluppo...) che trasformavano il prelievo luminoso in un deposito informativo, per quanto non "numerico" ma appunto "analogico".

**Per farla breve, semmai era sbagliata la fiducia nel negativo analogico** come "vera immagine". Benvenuto il digitale, se ci ha aperto gli occhi. Ma quella differenza non mi sembra fondamentale. Non c'è mai stata una verità primordiale dell'immagine analogica che possa essere contrapposta a un relativismo digitale. Sono entrambi valori relativi.



### 3. Un'etica degli usi e non degli strumenti.

La questione cruciale mi sembra un'altra: pur scontando questo relativismo, possiamo ancora usare la fotografia come *medium* dotato di un suo speciale rapporto con la realtà, del tutto diverso da quello di qualsiasi altro strumento di rappresentazione inventato dall'uomo?

**La fotografia ha ancora un rapporto privilegiato con il visibile**, che ci dà qualcosa di più della semplice traduzione e interpretazione soggettiva di un disegnatore, di un pittore, e se è per questo anche di un giornalista della parola scritta?

**Voglio dire, se è un'ovvietà affermare che**, «essendo la fotografia un'interpretazione del mondo tramite la costruzione di un'immagine, non può più essere considerata uno specchio o una finestra sul mondo», cosa del tutto vera anche in era analogica, questo comporta la conseguenza che possiamo solo scegliere fra buone o cattive *fiction*? O peggio, che ogni fotografia vale l'altra, e tutte si legittimano da sole?

**Non credo. E credo che anche questo report** in fondo creda ancora possibile pensare il fotogiornalismo come una speciale condivisione di sguardi sul mondo reale, uno scambio di indizi e di tracce visuali raccolte dal mondo reale.

**La chiave per farlo è, appunto, un cambio radicale** del terreno di gioco: passare «dall'ontologia alla prassi».

**Continuare a ragionare di etica degli strumenti** è sterile e alla fine ingannevole. I rischi di caduta verticale della credibilità del fotogiornalismo e della fotografia "editoriale" non vengono dall'uso degli istogrammi di Photoshop, e neppure dal dilagare degli interventi in post-produzione.

**Questi sono semmai la condizione ideale** (per facilità, rapidità, disponibilità) del cedimento a una tentazione che non ha radici negli strumenti ma sta nelle intenzioni. La tentazione di barare al gioco della testimonianza.

**L'etica del fotogiornalismo non dipende** dalla scelta di un tecnica; può essere solo un'etica della *relazione* con il lettore, mediata dalla cultura visuale di un'epoca.

**Ci sono allora cose che un fotografo deve obbligatoriamente sapere:** ovvero che le immagini nella nostra cultura non sono intercambiabili, non sono neutrali, che le immagini si organizzano per scopi, funzioni caratteri, linguaggi e che solo attraverso quelle categorie acquistano il loro senso.

**La stessa foto, migrando da una funzione all'altra**, può passare dal campo del legittimo a quello della truffa. Ho fatto di recente un esempio su questo: sono un fotografo a bordocampo nel derby che decide il campionato. Scatto una foto a un'azione di gioco un po' confusa e controversa, un gol annullato, poi la passo sul *laptop* e con due *clic* sposto il pallone oltre la linea di porta.

**Bene, fin qui ho creato solo un'immagine.** Ma poi devo decidere cosa farne. Allora, se metto la foto in cornice in una galleria d'arte con cartellino del prezzo, ho fatto una bella fotopittura, e magari la vendo, ci guadagno e non ho fatto nulla di male. Se invece la mando in redazione e me la pubblicano sulla *Gazzetta dello sport* ho cambiato nella testa del lettore il risultato di una partita di calcio. Ma in questo caso è a Photoshop che daresti la colpa?

**Dunque non basta che un lavoro fotografico** sia coerente con l'idea che ne ha il suo autore, che non è un creatore libero e svincolato da qualsiasi responsabilità. Deve essere coerente anche con i criteri del medium e con le aspettative del lettore, che le leggerà secondo le convenzioni, linguaggi, categorie a cui appartiene, o sembra appartenere.

**Dunque se scelgo il mestiere, il linguaggio, la forma**, lo stile e i canali del reportage e del fotoracconto di testimonianza, il mio lettore si aspetterà

fotografie da reportage e fotoracconto, e quindi non potrò onestamente sottoporgli, senza dirglielo, opere di montaggio o di sintesi, ma neppure stilizzazioni, coloriture, contrastature che tradiscano quel che il lettore mediamente si aspetta da una fotografia di reportage e di racconto di testimonianza.

**Non posso fare finta di non saperlo.** Non posso giocare sull'ambiguità.

**In questo senso, dunque, anche la distinzione** fra manipolazione e aggiustamento non è più così netta. Di certo non rientra nel patto fotogiornalistico che spariscano figure e oggetti che erano davanti all'obiettivo, o che compaiano se lì non c'erano. Ma non ci rientra neppure l'aggiustamento di colori e contrasti, se spinto oltre un certo limite, quello oltre il quale diventa alterazione di contenuto.

**Ho già fatto una volta l'esempio:** se "spingo" il verde di una mia foto fino a confondersi con un blu, la bandiera italiana diventa bandiera francese, e ho cambiato un contenuto, non solo una sfumatura stilistica. Ma senza arrivare a questo estremo, se scurisco un cielo fino trasformare il giorno in crepuscolo o in notte, ho cambiato l'ora della giornata in cui dico di aver visto quella scena, dunque ho alterato un'informazione determinante nell'interpretazione di un evento.

**In fondo, il limite da non superare è questo:** non imporrò alla mia immagine alcuna modifica che ti induca in inganno, che ti faccia credere quel che non è, o non è stato.

**Clonazioni, messinscena, staging, desaturazioni,** non c'è poi tanta differenza, nessuno di questi interventi è il male in sé, lo diventano quando si passa il limite dell'inganno non riconoscibile.

**Se scelgo di passare quel limite, senza mai dirtelo chiaramente,** senza darti gli strumenti per capire quel che ho fatto davvero, allora non c'è altro possibile giudizio: sono uno che mente sapendo di mentire. Photoshop non c'entra più.

**C'entra quell'accessorio umano** la cui mancanza è sempre una colpa: l'onestà intellettuale. Alla fin fine, neanche la fotografia c'entra più così tanto.

*(Ringrazio la Fondazione Fotografia di Modena per il permesso di fotografare i suoi laboratori)*  
Tag: *David Campbell, etica, manipolazioni, Photoshop, World Press Photo*

Scritto in *etica, fotogiornalismo, manipolazioni* | 21 Commenti



**Rassegna Stampa del Gruppo Fotografico Antenore**

[www.fotoantenore.org](http://www.fotoantenore.org)

[info@fotoantenore.org](mailto:info@fotoantenore.org)

a cura di **G.Millozzi**

[www.gustavomillozzi.it](http://www.gustavomillozzi.it)

[gm@gustavomillozzi.it](mailto:gm@gustavomillozzi.it)