



RASSEGNA STAMPA

Anno 8° n.1, Gennaio 2015

Sommario:

Alla ricerca delle forme: quarant'anni di fotografia moderna al MoMA.....	pag. 2
La storia per immagini di Ishiuchi.....	pag. 4
Giotto? No grazie, me lo vedo in foto.....	pag. 6
I Pohlads scommettono su Polaroid e acquistano il 65% dell'azienda.....	pag. 10
Il misantropo che amò la fotografia.....	pag. 11
Omaggio a Elisabetta Catalano. Il ricordo di Angela Madesani.....	pag. 13
La bellezza delle piccole cose.....	pag. 16
Appelliamoli al primo fotoemendamento.....	pag. 19
Nickolas Muray, il fotografo che sedusse Marilyn e Frida Kahlo.....	pag. 21
Il mondo attraverso un clic: nasce la rivista "Eyesopen!".....	pag. 23
"Stephen Shose": in un libro colori, persone e i luoghi del celebre fotografo.....	pag. 24
Lector in fabula.....	pag. 29
Francesca della Toffola: "Come una cosa della terra".....	pag. 33
Il volo nella storia tra motori e piume.....	pag. 34
Tieni giù le mani, robot.....	pag. 35
Dysturb: dai social alla strada, la fotografia torna al "modo reale".....	pag. 37
America. Wim Wenders.....	pag. 38
K&K. František Krátký e Pavel Kopp due sguardi sull'Italia.....	pag. 40
Il volto lato di selfie&C.....	pag. 42
Jacob Ane Sobol.....	pag. 44
La fotografia come arte contemporanea.....	pag. 47
Il buon retiro di Guido Harari, cacciatore di volti nel mondo del rock.....	pag. 48
Il richiamo della foresta.....	pag. 51
L'enigma Modotti.....	pag. 53
Paolo Gioli/Joel-Peter Witkin.....	pag. 56
Principesse. Lisetta Carmi - Jacopo Benassi.....	pag. 57
Ricalcando i vecchi passi.....	pag. 59
L'imaginaire d'après-nature di H.C.B., il fotografo Leicaista... ..	pag. 62
Nove fotografi per i cluster di Expo. Tutti raccontano cibo.....	pag. 64
Bentornata Ferrania, gloria dell'Italia d'argento.....	pag. 65
Street Photography, consigli pratici.....	pag. 68
Ballate delle foto del tempo andato.....	pag. 71
Roberto Kock. Una buona fotografia pone domande, non dà risposte. ...	pag. 75

Alla ricerca delle forme: quarant'anni di fotografia moderna al MoMA

di Anneliese Cooper da <http://it.blouinartinfo.com/>



Willi Ruge's "Seconds before Landing", 1931. Image Courtesy of MoMA

Un paio di scarpe che spuntano da un paio di pantaloni che sventolano al vento, sospesi nel vuoto, nella parte superiore della fotografia. Sotto, si stagliano le linee geometriche di un palazzo. Questa fotografia intitolata "Seconds Before Landing" ("Qualche secondo prima di atterrare") appartiene alla serie realizzata nel 1931 da Willi Ruge, intitolata "I photograph myself during a parachute jump" ("Mi fotografo durante un lancio con il paracadute"). Le fotografie, ci trasmettono un senso di movimento e insieme ad esso, un certo senso di ansia, difficile da calmare perché nulla sembra poter fermare la caduta.

La maggior parte delle 300 fotografie esposte nella nuova collezione del MoMA intitolata "Modern Photographs from the Thomas Walther Collection, 1909-1949" sono intrise di simbologia. E' il caso di "Humanly Impossible (Self-Portrait)" d'Herbert Bayer, 1932, una fotografia nella quale il fotografo appare, davanti al suo specchio, stupito e inorridito, dopo aver tolto una sezione di cemento dal suo braccio. La fotografia di cui parliamo all'inizio dell'articolo e che si trova all'ingresso della mostra, sarà una delle prime immagini che il pubblico vedrà - e la sensazione d'insicurezza che questa foto trasmette sembra essere la metafora ideale di tutta la mostra.



Infatti, i fotografi esposti - in questa mostra che ripercorre un'epoca chiave del nuovo medium artistico - utilizzano tutte le risorse disponibili, compreso il loro corpo, e tutte quelle messe loro a disposizione dalla fotografia, una tecnologia che all'epoca era in pieno sviluppo, in un mondo sempre più industrializzato. Usano il loro obiettivo per distorcere o rivelare la realtà, a volte riescono a rivelarla pur distorcendola.

I temi trattati vanno dal documentario urbano ai giochi d'astrazione nella camera oscura, con lavori di Paul Strand, Aleksandr Rodchenko, Lucia Moholy, László Moholy-Nagy, Berenice Abbot e un'altra decina di nomi, alcuni dei quali poco conosciuti. Gli scatti di Weegee, famoso per le sue fotografie realizzate sulle scene di crimine (assassini, risse notturne, incidenti e incendi), sono esposti vicino alle "combinazioni" d'immagini del surrealista Maurice Tabard mentre di fianco ai giochi di luce di Edward W. Quigley troviamo gli atleti di Leni Riefenstahl, ritratti durante gli allenamenti.

La quantità di fotografia esposte è impressionante, così come la loro omogeneità e coerenza; si tratta quasi esclusivamente di stampe in bianco e nero, di formato ridotto. I paesaggi urbani tagliati e le loro geometrie ci fanno girare la testa. Un'intera sala consacrata ai ritratti permette agli spettatori più attenti, di riconoscere personaggi famosi: James Joyce con una fascia sugli occhi, Jean Cocteau con la mano sul volto, Marcel Duchamp che si rifiuta di sorridere.

Se ognuna di queste fotografie meriterebbe una spiegazione a parte, è interessante vedere come esposte insieme ci trasmettano un'energia creativa allo stato puro: si tratta, infatti, di esperimenti più che di veri e propri tentativi riusciti. Ciò detto, i più esperti noteranno come all'epoca la fotografia riusciva ad affascinare in quanto arte in grado di riflettere la realtà e allo stesso tempo di manipolarla. Alcune sono pezzi unici, come quella realizzata dall'esperto fotografo ungherese József Pécsi, che rappresenta un uomo che sorregge la propria testa, con la stessa solennità di un Amleto a teatro, o l'autoritratto del tedesco Hajo Rose sovrapposto a una specie di mosaico.

Si tratta di una di quelle mostre in cui vorrete tornare una seconda volta. E' talmente ricca che potrete ritrovarvi a passare ore solo guardando il suo sito ufficiale, che divide la collezione per artista, epoca, tecnica e in altre ulteriori categorie ben precise. Una quantità incredibile d'informazioni utili e interessanti e soprattutto una raccolta di fotografie unica e incredibile.

Le nature morte, i paesaggi, e i ritratti ci trasmettono questa sensazione d'instancabile esplorazione e di ricerca portate avanti dai fotografi dell'epoca. Un'epoca in cui tutto era da costruire e da scoprire, e in cui la fotografia doveva farsi valere per riuscire a diventare una forma d'arte a tutti gli effetti.

La mostra "Modern Photographs from the Thomas Walther Collection, 1909-1949" ("Le fotografie moderne della collezione di Thomas Walther") è da visitare al MoMA fino al 19 aprile 2015.

- See more at: <http://it.blouinartinfo.com/news/story/1070431/alla-ricerca-delle-forme-quarantanni-di-fotografia-moderna-al#sthash.OqXNE7UJ.dpuf>

[Le storie per immagini di Ishiuchi](#)

di Manuela de Leonardis da <http://www.exibart.com/>



È Miyako Ishiuchi (distretto di Nitta, prefettura di Gunma, 1947, vive e lavora a Tokyo) - dopo **Hiroshi Hamaya** nel 1987 e **Hiroshi Sugimoto** nel 2011 - la terza giapponese ad aver conseguito nel 2014 il prestigiosissimo Hasselblad Foundation International Award in Photography.

Un riconoscimento importante, accompagnato dal sostanzioso premio di circa 110mila euro, dalla mostra "Ishiuchi Miyako. The fabric of photography" organizzata all'Hasselblad Center di Gothenburg in Svezia (fino al 1 febbraio 2015), dal simposio e dalla pubblicazione del catalogo della mostra, soprattutto in considerazione del fatto che Ishiuchi è l'unica donna della sua generazione nello scenario della fotografia del Sol Levante.

Per lei fotografare è «un'affermazione del presente». Ad affascinarla è soprattutto la magia della camera oscura. In quell'ambiente intimo e sospeso il lavoro è una sorta di meditazione, favorito dal rapporto ravvicinato con l'opera.



Ishiuchi Miyako Apartment 1978 (Courtesy of the Artist and The Third Gallery)

Il bianco e nero è il linguaggio che usa dai primi anni Settanta, quando lascia l'Università di Tama, dove studiava materie tessili, per dedicarsi totalmente alla fotografia.

«Quando studiavo all'università ho scoperto che alcuni processi chimici del tessile erano molto vicini a quelli della fotografia, soprattutto nella fase della tintura.» - spiega la fotografa - «Il passaggio alla fotografia, quindi, è stato l'evoluzione naturale. Sono autodidatta e all'inizio non conoscevo il lavoro degli altri fotografi. Quando, nel 1975, ho partecipato con la serie *Mukou no Yami* alla collettiva "Shashin Kouka" 3 alla Gallery Shimizu di Tokyo, mi è stato detto che le mie foto sembravano quelle di **Daido Moriyama**, un autore che per me era sconosciuto. Qualcuno mi chiese anche se avevo studiato con lui. È stato allora che ho deciso di chiamarlo al telefono, invitandolo a vedere la mostra. Lui venne e da allora siamo diventati amici».

Come Moriyama, anche il coinvolgimento di Miyako Ishiuchi nel racconto del quotidiano è immediato, per certi versi impetuoso, travolgente, contestatario. Scatti veloci, interpretati attraverso l'uso dello sgranato che lascia l'osservatore in balia dell'incertezza, sono raccolti nelle serie *Yokosuka Story* (1976-77), *Apartment* (1977-78) e *Endless Night* (1978-79) che nel '79 le valsero il Kimura Ihei Memorial Photography Award.



Ishiuchi Miyako, Frida by Ishiuchi

«Molte persone guardano al mio lavoro in chiave di fotografia documentaria, ma non è così. Il mio approccio è completamente diverso, perché voglio essere presente all'interno della fotografia».

La presenza del suo sguardo c'è, eccome. Delicato e tenacemente presente quando il soggetto è la memoria. Una memoria personale - come in *Mother's* con cui nel 2005 ha rappresentato il Giappone alla Biennale di Venezia - che è appannaggio della collettività. In questa serie dedicata alla madre, il rapporto psicologico tra le due donne trova una sua riappacificazione attraverso l'elenco degli oggetti materni: il rossetto, la sottoveste, un paio di scarpe, la spazzola con la traccia di qualche capello... che dialogano con la pelle raggrinzita del corpo della figura femminile, del tutto anticonvenzionale, a cui sono appartenuti. Anche il colore entra nel racconto, così come nel successivo lavoro su *Hiroshima: strings of time* (2008) e poi su *Frida Kahlo (Frida by Ishiuchi, 2013)*, realizzato nelle stanze di Casa Azul a Città del Messico.

La memoria può essere intima e personale, anonima o condizionata dalla notorietà, svela comunque tracce che per la fotografa non rimandano tanto al passato, piuttosto sono un modo per calarsi nel presente.



Miyako Ishiuchi, Foto di Manuela de Leonardis

[Giotto? No grazie, me lo vedo in foto](#)

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

FONDAZIONE FEDERICO ZERI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

FONDAZIONE FEDERICO ZERI ATMTM FOTOTECA SELVATECA ARCHIVO LINKS INFORMAZIONI

Giotto di Bondone, San Francesco d'Assisi con la morte

CODICE	
Numero scheda	1429
Serie	Pitture italiane
Numero tavola	4921
Istituzione Barilo	Pittura italiana sec. XIV, Firenze: Bottega di Giotto, Firenze, Assisi, Roma, Napoli
Numero inventario	4
Istituzione attuale	Bottega di Giotto, Assisi, Basilica inferiore, crociera (Membro delle Vele, trionfo destro)

Che cosa si studia veramente nei nostri licei e nelle nostre università: storia dell'arte, o storie delle fotografie che riproducono opere d'arte? Sentite un po' questa.

Federico Zeri, lo conoscete, grande e a tratti eccentrico studioso del nostro patrimonio artistico, si fece le ossa frequentando l'Accademia Carrara, benemerita istituzione museale di Bergamo.

Ma quando cominciò a pubblicare le sue prime scoperte sulle opere ivi conservate (ce lo ricorda Massimo Ferretti in un libro di cui dirò dopo) le sale del museo erano chiuse.

Cosa aveva analizzato allora l'occhio critico di Zeri? Fotografie, ovviamente. "Di fotografie, uno storico dell'arte non ne ha mai abbastanza" stabilì con la sua autorità uno come Bernard Berenson.

Be', a volte però quelle che ha gli servono molto. Zeri ne accumulò, nel corso della sua vita, ben 290 mila. Le teneva meticolosamente schedate e ordinate in faldoni che circondavano il suo tavolo di studio, **le consultava, le compulsava**, le confrontava ogni volta che si accingeva a scrivere.

Quel patrimonio archivistico ora è affidato a una **fondazione** che porta il suo nome e ha sede a Bologna, e meritoriamente è tutto *online* e consultabile: probabilmente la risorsa Web più possente nel suo genere. Un **volume** appena pubblicato racconta la storia e la natura della Fototeca Zeri.

Ma aveva pur ragione Roberto Longhi (altro collezionista di fotoriproduzioni, ma chi non lo era, tra i suoi colleghi?): "Molti storici dell'arte oggi si vergognano di confessare che gran parte del loro lavoro e dei loro brillanti risultati è fondato sulle fotografie".

La copertina di un suo libro fortunato, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, sembra quasi la confessione di quel suo metodo di lavoro: è un collage di fotografie di opere, come buttate una sull'altra su un tavolo.

Qualcuno si è spinto ad affermare che la storia dell'arte in sé, come disciplina, nasce solo assieme e grazie alle riproduzioni fotografiche. Forse questo è eccessivo, ma di sicuro una cosa non era possibile prima, a uno studioso: l'analisi comparativa.

Mettere scientificamente a confronto due dipinti collocati in museo spesso lontanissimi era impossibile. Lo studioso doveva contare solo sulla propria memoria. C'erano le i cisioni "di traduzione", è vero: ma toglietevi la curiosità di confrontarne fra loro alcune che pretendono di "riprodurre" lo stesso dipinto, e avrete delle belle sorprese.

Con le fotografie, invece, sembrò agli studiosi di aver trovato non solo la riproduzione più fedele, ma una specie di tappeto volante, la macchina del teletrasporto, ecco lì riunite sullo stesso tavolo, di fianco al caminetto di casa, tutti i capolavori di Gentile, o di Piero, miracolosamente riuniti come una grande famiglia a Natale.

Sì, certo, i grandi critici le opere continuavano ad andarle a vedere nei musei, a tu per tu. Ma poi, quando ne scrivevano, erano le fotografie che si tenevano sotto gli occhi. Ed erano le fotografie, dunque, la "fonte primaria" delle loro analisi.

Molto più che "un aiuto alla reminescenza" come si voleva far credere. Erano per loro materiale migliore degli originali. Perfino capaci di rimpiazzare del tutto gli originali. Scrisse sempre il sorprendente Berenson: "Non mi vergogno a confessare che mi è capitato di andare fuori strada più spesso quando ho visto l'opera d'arte faccia a faccia, che quando ne ho conosciuto solo le riproduzioni". Viva la sincerità.

In effetti, con il metodo del confronto fotografico si fecero grandi scoperte impossibili altrimenti, si stabilirono cronologie e genealogie, si scoprirono attribuzioni, se ne smentirono di false, un originale studioso di nome Giovanni Morelli ci costruì sopra un efficientissimo "sistema" per

scoprire, dai dettagli, affinità segrete fra dipinti anonimi e tele firmate, e assegnare così i primi al loro vero autore.



Carlo Brogi, Scuola di Sandro Botticelli, Madonna con Bambino, san Giovannino e angelo, ubicazione sconosciuta, albumina, mm 242x196 (1913).

Ma che foto erano quelle? Prima di tutto, monocrome. Quelle che chiamiamo "in bianco e nero" anche se vi sfido a trovar dei bianchi e dei neri in certe stampe. Ma i dipinti, non sono a colori? E non è una cosa importante, il colore, in un dipinto?

Be', per questo ci fu una risposta che ho sempre trovato un po' ipocrita, un fare di necessità virtù. Le riproduzioni a colori disponibili ai grandi studiosi del Novecento erano, effettivamente, scadenti e infedelissime, e loro preferivano le monocromie. Ma ne vantavano le virtù in un modo che lascia un po' perplessi.

Sì, certo, una riproduzione monocroma consente di concentrarsi sulla distribuzione delle masse pittoriche, sul disegno e la composizione di un dipinto: ma solo su quello. E una critica che lavora su monocromie sarà per forza sbilanciata sul versante formale e compositivo a danno di quello cromatico, emotivo, espressivo.

Sarebbe ora che qualcuno scrivesse una storia critica della critica d'arte partendo da questo, dai condizionamenti imposti dalla scelta di una fonte così univoca, selettiva e "impoverita", che diventavano inevitabilmente pratica critica, e quindi ideologia critica e quindi teoria dell'arte.

Vogliamo ricordare che un'opera monumentale come la *Storia dell'arte Einaudi*, uscita quando le tecniche di riproduzione tipografica dei colori non erano più così primitive e infedeli, scelse "ideologicamente" di illustrarsi solo con foto in bianco e nero?

E non solo. Se uno studioso serio poteva riuscire in qualche modo a "scontare" l'impoverimento monocromatico, sapeva prendere le misure alle altre, severe infedeltà delle fotografie?

La fototeca Zeri ne include di molto antiche, ottocentesche anche, prese con tecniche le più diverse, albumine dorate e bromuri carboniosi, aristotipi e collotipie... Lo studioso non se ne preoccupava tanto, non pare conoscesse

bene le tecniche fotografiche, di alcune stampe diceva che erano "quasi dagherrotipi"...

Quindi magari, è da supporre, non si rendeva del tutto conto che alcune delle fotografie che maneggiava erano state realizzate con emulsioni che reagivano diversamente alle lunghezze d'onda dei colori naturali (e pittorici). La definizione "pellicola ortocromatica", a dispetto del suo apparente significato ("giusto colore") era una ammissione di impotenza: avvisava che certi colori producevano tonalità di grigio più scure o più chiare di altri, e dunque i rapporti interni a un dipinto monocromizzato ne risultavano spesso del tutto falsati. Lo sapeva Zeri, lo vedeva Zeri?

Se lo chiedono correttamente anche i curatori del volume da cui sono partito. E la risposta è incerta. La tendenza a guardare *dentro* le fotografie (cioè, *quel* che mostrano) e a non vedere *le* fotografie (cioè *come* lo mostrano) è tradita dal fatto che le fotografie storiche, nelle collezioni dei musei, ed anche nell'archivio online della Fondazione, sono quasi sempre archiviate con schede dove alla voce "autore" figura il nome del pittore e non del fotografo. Come se la fotografia fosse trasparente.

Eppure è chiaro, e dovrebbe essere chiarissimo a uno studioso di storia visuale, che un fotografo non riproduce, ma interpreta un dipinto, fin dal primo momento in cui sceglie dove fotografarlo, con che luce, con che emulsione, da che distanza, con che obiettivo.

Mi chiedo davvero se Zeri e i suoi colleghi si rendessero conto che la fotografia di un dipinto non è una specie di *frottage*, una specie di stampa a contatto, ma è una fotografia a un *oggetto* che si trova in uno *spazio* tridimensionale, e per quanto i bordi del dipinto e quelli della fotografia coincidano, una fotografia resta una rappresentazione prospettica, dunque inevitabilmente deformata dal gioco delle lenti, che fotografa anche lo spazio fra lente e superficie del quadro...

Si dirà che ogni epoca della cultura subisce i limiti dei propri strumenti di lavoro, ed è verissimo. Quel che conta è saperlo, quando se ne leggono i prodotti, per quanto altissimi.

E dunque bisogna riconoscere che la critica d'arte dell'età di Zeri e dei colleghi a lui contemporanei, quella che in gran parte ancora studiamo sui libri di testo è una teoria dell'arte *fotograficamente indotta*, e a lungo *monocromaticamente fondata*.

E dunque l'archivio online, ricchissimo e meritoriamente accessibile, ha un senso solo se ci rende consapevoli di questo. Le sue immagini ormai fuori corso non ci servono di certo come documentazione utile delle opere che rappresentano. (Tramme nel caso in cui si tratta dell'ultima rappresentazione disponibile di opere successivamente perdute).

Sono però un documento di se stesse: di come quelle fotografie hanno prodotto una storia dell'arte. Se cerco Giotto, come vedete nello screenshot qui sopra, non trovo un'ioera di Giotto, trovo un'interpretazione fotografica storicamente collocata nel tempo. Trovo il documento di uno sguardo fotografico gettato su Giotto da un fotografo ben preciso. Trovo il documento di un certo modo di guardare Giotto. Che può anche contraddire il modo in cui lo guardo oggi.

Oggi non è più così? No, in parte non lo è. Le banche dati utili agli studiosi d'arte si sono rinnovate. Sono a colori, spesso accuratamente calibrati, spesso in altissima definizione. Oggi la critica d'arte è ancora una critica d'arte ancora fotograficamente indotta, ma è fondata sulla paletta dei *pixel* luminosi, sulla regolazione RGB dei display.

Ci basta una visita alla classica "parete dei televisori" di qualsiasi ipermercato per renderci conto che il colore della nostra *screen culture* è un'opzione tecnologicamente variabile.

Ma nei licei e nelle aule di università sono proprio i videoproiettori, gli schermi al plasma e le Lim (diciamo con un eufemismo: mai perfettamente calibrati?) a impartire agli studenti quel che sanno delle opere dei grandi maestri. E la storia che apprendono è una storia digital-retroilluminata della pittura.

Ma intendiamoci, non è una tragedia. La storia "autentica" e "pura" della pittura non esiste. Ogni epoca ha guardato i quadri con le proprie interfacce tecniche, ambientali, culturali. Vedere una pala d'altare affumicata dalle candele e svisata dalle luci colorate delle vetrate non era certo vederle "al naturale".

Quindi, teniamoci la nostra storia dell'arte in pixel, come Zeri e colleghi si godettero quella all'albumina e alla gelatina-bromuro. I nostri figli e nipoti ne vedranno un'altra ancora...

Tag: **Accademia Carrara, Bernard Berenson, Federico Zeri, Fondazione Zeri, Giovanni Morelli, Massimo Ferretti, Roberto Longhi**

Scritto in **arte** | **Commenti** »

[I Pohlads scommettono su Polaroid e acquistano il 65% dell'azienda](#)

di [Serena Vasta](#) da <http://www.clickblog.it/>

La famiglia Pohlads scommette sul marchio Polaroid e acquista il 65% dell'azienda... in attesa di capire cosa hanno in mente possiamo sognare un ritorno delle pellicole!

Arrivano novità interessanti per il marchio **Polaroid**, la famiglia **Pohlads** ha acquistato il 65% dell'azienda per una cifra complessiva di 70 milioni di dollari, un investimento importante che è stato fatto con convinzione e grandi propositi di crescita per il futuro. La famiglia Pohlads da noi in Italia non è molto conosciuta, in America però è molto famosa, i Pohlads sono una delle famiglie più ricche del **Minnesota** ed sono i proprietari dei **Twins**, una promettente squadra di baseball.



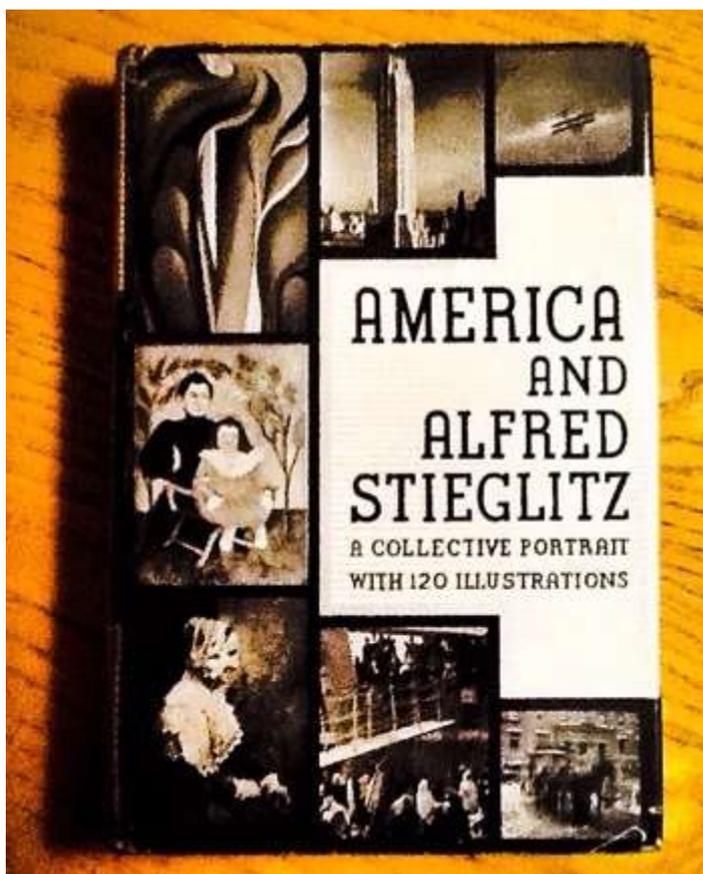
Il marchio Polaroid naviga in cattive acque già da parecchio tempo, il declino è iniziato con l'arrivo del **digitale** che, [come per altre aziende](#), ha pesato moltissimo, sia sul bilancio sia sul ritardo nel saltare nel mondo delle nuove tecnologie. La Polaroid è stata per anni la regina incontrastata delle **pellicole istantanee** oltre che delle **macchine fotografiche** e di tante altre divisioni, se alcuni settori funzionano ancora abbastanza bene, altri sono sommersi dai debiti.

Con l'investimento della famiglia Pohlád, speriamo che Polaroid possa risorgere dalle proprie ceneri come una moderna fenice, speriamo in un rinnovo dell'offerta fotografica e chissà che non venga ripreso anche il settore delle pellicole... [Le Impossible Project](#), per quanto siano migliorate, sono ancora molto lontane dalla resa delle Fujifilm e delle vecchie Polaroid, dato che i brevetti ci sono ancora e non è impossibile, chissà non si compia il miracolo....

In attesa di saperne di più e scoprire quello che i Pohlád hanno in serbo per Polaroid, noi ci divertiamo a **sognare**...

[Il misantropo che amò la fotografia](#)

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



Non amava i critici di fotografia: "A voi interessano i frutti, a me l'albero".

Non amava i visitatori delle mostre di fotografia, forse neanche delle sue. A una signora che gli disse, un po' altezzosa, "Come mai io guardo queste fotografie e non provo nessuna emozione?" Rispose pronto: "Come mai io guardo lei e non provo nessuna erezione?".

Non amava tanto neppure i fotografi: nel 1893 definì quelli che preferivano le stampe *sharp*, nette e ben definite, degli "imbecilli che si affannano a scrutare le immagini con una lente di ingrandimento conficcata nell'occhio".

Con la stessa sicurezza, un paio di lustri più tardi, sostenne che "una fotografia *soft focus* dovrebbe essere perseguita come un reato capitale".

Ecco, forse c'è una ragione per cui neppure in America i centocinquant'anni dalla nascita di Alfred Stieglitz sono stati solennemente celebrati.

Perché quel Catone censore, quell'arbitro assoluto dell'eleganza fotografica, nessuno sapeva e nessuno sa ancora come prenderlo.

Ai fotografi, anche quelli già illustri o in procinto di diventarlo, incuteva soggezione, timore reverenziale e quell'ammirazione mista di inconfessata antipatia che si prova per le genialità che sanno di esserlo.

Non doveva essere facile avvicinarsi a un uomo che si era scelto come motto "La fotografia è la mia passione, la ricerca della verità la mia ossessione".

Non gliel'ho chiesto, ma da qualche battuta che ci siamo scambiati credo che anche Pier Francesco Frillici abbia provato sentimenti ambivalenti mentre scriveva questo suo piccolo **denso saggio**, *L'esperienza e il risveglio*, che è finora l'unico omaggio italiano al terribile guru della fotografia moderna parecchi anni dopo il saggio pioniero di Michela Vanon su *Camera Work*.

(E dire che la cultura fotografica italiana qualcosa gli deve. Le fotografie della sua Photo Secession furono esposte a Torino nel 1902, dove vinsero perfino un premio personale del re, rarissimo caso italiano di attenzione alle correnti internazionali della fotografia moderna, ed ebbero sui fotografi nostrani influenze profonde benché ancora tutte da riscoprire).

Maneggiare Stieglitz, anche come oggetto di studio, in effetti è un rompicapo. Certo, con le sue gallerie, con la sua rivista *Camera Work* (sicuramente una delle più raffinate riviste di immagine mai apparse al mondo), con la sua scrittura, con alcune delle sue stesse immagini, è stato l'uomo che ha localizzato la fotografia sulla carta geografica della modernità.

Ma lo ha fatto spostandosi continuamente da un punto all'altro di quella mappa, cancellando le proprie stesse tracce. Pittorialista contro la cultura Kodak, poi profeta della fotografia "diretta" contro il pittorialismo.

Apostolo della fotografia contro la facile pittura, poi profeta della pittura moderna contro la facile fotografia.

Importatore dell'arte europea nell'America senza cultura, poi portabandiera di un'arte "autenticamente americana".

Sapeva disprezzare con algida ferocia quel che aveva contribuito poco prima ad esaltare con gelida passione: i pittorialisti di cui fu il caposcuola americano divennero più tardi per lui colpevoli di adulterazione della natura fotografica, passibili di denuncia come "coloro che vendono margarina per burro, o acqua e gesso per latte".

Stieglitz non è mai dove lo cerchi, puoi sempre trovare una sua citazione che ne smentisce un'altra, a volte solo la cronologia ti aiuta a capirci qualcosa.

Ideologicamente era un radicale, qualcuno lo ha iscritto alla "sinistra lirica", si riteneva più rivoluzionario dei comunisti, anche se preferiva definirsi "rivoluzionista".

Era in realtà un inguaribile individualista, cosa che gli fece disdegnare una tappa fondamentale dell'evoluzione della fotografia: la nascita del MoMa (con il quale ebbe rapporti che non è esagerato definire contraddittori e isterici).

Attorno a sé riusciva ad avere discepoli e sodali, ma come un re ha una tavola rotonda di cavalieri, fieri ma adoranti, almeno fino al punto di rottura, che prima o poi arrivò con molti.

Ma nel 1937, quando il guru era ancora in vita, decine di loro si riunirono per scrivere su di lui uno spesso volumone laudatorio ed encomiastico, di quelli che di solito si dedicano ai defunti celebri.

Forse solo una grande donna, Georgia O' Keeffe, gli tenne testa, e lo squilibrò un po'. Nella sua visione del mondo confluivano anti-materialismo, vitalismo, un'idea tardoromantica della liberazione dell'esistenza umana attraverso l'arte.

Bene: con pazienza e metodo, Frillici rimette assieme le tessere del puzzle Stieglitz. Incolla le due facce della medaglia che un lapidario giudizio di Ando Gilardi (ricordato anche da Claudio Marra nell'introduzione) aveva separato con il rasoio: "Mediocre fotografo, ma geniale promotore dell'arte di un secolo".

Trova e porta alla luce un rapporto profondo fra il pensiero errante di Stieglitz, le peregrinazioni delle sue gallerie sempre più eccentriche e "intime", e le sue immagini costantemente sbilanciate oltre il bordo del gusto contemporaneo.

Trova una chiave che tenga assieme tutti gli Stieglitz della biografia in un unico Stieglitz del pensiero, anzi dell'esperienza, categoria che Frillici chiede in prestito a un coetaneo e conterraneo di Stieglitz, il filosofo pragmatista John Dewey.

E così, alla fine, non dico che Stieglitz mi sia diventato simpatico (ammiro molto la sua splendida misantropia selettiva, la considero un requisito dell'intelligenza), ma un po' meno inspiegabile.

Io non amo le cose inspiegabili.

Tag: **Alfred Stieglitz, Ando Gilardi, Camera Work, fotografia, Georgia O' Keeffe, John Dewey, MoMa, Pier Francesco Frillici, pittorialismo, straight**
Scritto in **Classici, da leggere, fotografia, storia, Venerati maestri | Commenti »**

[Omaggio a Elisabetta Catalano.](#)

[Il ricordo di Angela Madesani](#)

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



Elisabetta Catalano

La tristissima notizia ve l'abbiamo data ieri: a Roma è morta Elisabetta Catalano, straordinaria fotografa e – fra l'altro – eccezionale interprete della scena artistica degli Anni Settanta in particolare. Qui pubblichiamo il nostro primo contributo in suo omaggio, firmato da Angela Madesani.

Ho conosciuto **Elisabetta Catalano** a Roma, oltre dieci anni fa. Ero andata nel suo studio in piazza Santi Apostoli insieme a **Fabio Mauri**, che la stimava profondamente e che era a lei legato da un grande affetto. Ricordo di essere rimasta colpita dalla bellezza e dall'eleganza di Elisabetta: bionda, occhi azzurri, un naso sottile, piuttosto alta, magra.

Stimolata da Mauri, mi ha raccontato della sua vita di fotografa, della collaborazione con gli artisti, primo fra i quali Mauri, per il quale aveva realizzato gli scatti di *Ideologia e Natura*, di *Ebrea*. Ma anche **Michelangelo Pistoletto, Vettor Pisani, Sandro Chia, Mimmo Rotella, Cesare Tacchi, Gino De Dominicis**.

Ricordo che mi raccontò con grande partecipazione anche il suo lavoro di ritrattista al di fuori dell'arte. Aveva immortalato politici, il jet set, gli attori: una sorta di Ghitta Carell della seconda metà del XX secolo. Era una grande privilegio essere immortalati da Elisabetta Catalano, autodidatta con una marcia in più. Dopo averci presentate, Fabio Mauri ci ha lasciate sole: abbiamo pranzato insieme, a casa sua, un attico che dava sui tetti di Roma, e siamo andate un po' a zozzo, a girare per negozi, parlando del più e del meno. Mi ha ricordato le sue origini pugliesi, i viaggi, gli amici.

Ci siamo poi riviste, anni dopo, a Brescia, nella galleria di Massimo Minini, estimatore del suo lavoro e soggetto di alcuni suoi riuscitissimi ritratti. Catalano era fra gli artisti che il gallerista bresciano ha messo nella sua ricognizione *United Artists of Italy* del 2008.



Fabio Mauri – Ideologia e Natura – 1973 – photo Elisabetta Catalano

Catalano era una fotografa nel senso più pieno del termine. Aveva raccontato, a partire dagli Anni Settanta, la Roma della cultura, del cinema. Dal suo obiettivo erano passati alcuni fra i più significativi protagonisti del nostro cinema, da Monica Vitti a Michelangelo Antonioni, da Florinda Bolkan a Federico Fellini a Stefania Sandrelli. Aveva collaborato con *l'Espresso* e *Vogue Italia* e a New York e Parigi per *Vogue Usa*.

L'impressione che si aveva parlando con lei era che adorasse il suo lavoro, che era un unicum con il suo quotidiano. I suoi amici erano anche i soggetti dei suoi ritratti. Fra questi: Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Alberto Arbasino, Dudù La Capria. Ritrarre le persone significava per lei conoscerle, uscirci a cena insieme, frequentare gli stessi giri. In questo senso Catalano riusciva a coglierne la gestualità, la personalità, i lati più reconditi. Sin dai primi anni, all'attività di fotografa militante aveva alternato le mostre in galleria. Del 1973 sono l'esposizione alla Galleria il Cortile di Roma e *Uomini 1973*, in cui ha presentato ritratti di artisti maschi, alla Galleria Milano di Carla Pellegrini. Nel 1978, poi, la Polaroid Company di Boston le commissiona, secondo la moda del tempo, una serie di ritratti di registi famosi da eseguire con la Polaroid. Opere che sarebbero state esposte alla mostra *Faces and Facades*.



Vettor Pisani, *Elevazione della Vergine*, 1972-2011 – Courtesy Elisabetta Catalano – Photo © Elisabetta Catalano

La sua consacrazione istituzionale in Italia avviene, nel 1992, alla GNAM di Roma, che dedica alla fotografa neppure cinquantenne un'ampia retrospettiva. L'immagine simbolo della mostra è un ritratto di **Joseph Beuys**. In mostra sono oltre centocinquanta ritratti dedicati in particolare a protagonisti del mondo dell'arte.

Nel 2014 avevamo visto sue foto in *Quarantanni d'arte contemporanea*, la mostra sulla Galleria Minini proposta alla Triennale di Milano, in *Roma Anni 70* al Palazzo delle Esposizioni di Roma e ancora al Maxxi in *Le Collezioni, Non basta ricordare*, la prima mostra del direttore Hou Hanru. Sei anni fa era stata protagonista di una mostra personale alla Galleria di Pino Casagrande, scomparso nel dicembre 2013 e che ci piace ricordare. Erano due personaggi di notevole eleganza, sulla stessa linea d'onda, di un certo mondo romano che non potrà più tornare.

vedi anche: <http://www.artribune.com/2015/01/elisabetta-catalano-e-morta-a-roma-la-grande-fotografa-settantenne-compagna-di-fabio-mauri-e-stata-testimone-di-generazioni-di-creativi/>

La bellezza delle piccole cose

di Manuela De Leonardis da <http://ilmanifesto.info/>



Masao Yamamoto, «Kawa=Flow serie #1627», 2014

La copertina telata blu (molto vicino al Blue Klein) custodisce tre elementi preziosi che indirizzano alla poetica di Masao Yamamoto: la piccola foto in bianco e nero suggerisce l'immagine di una vetta innevata che procede verso il cielo e un ramo — in primo piano — con i germogli appena accennati, che segna un altro percorso (ma sarà, poi, una vetta innevata e quel segno grafico un ramo?). Poi c'è il titolo, *Small things in Silence*. Sotto, con un carattere più piccolo, il nome dell'autore. Nato nel 1957 a Gamagori, nella prefettura di Aichi, Yamamoto (vive a Yatsugatake Nanroku, prefettura di Yamanashi) trova nella fotografia lo strumento per catturare la bellezza nelle piccole cose, sollecitando memorie e placando l'ansia della caducità. Ciò appare chiaro anche in *Small things in Silence*, pubblicato dalla casa editrice ispanico-messicana RM nell'ottobre 2014 e presentato in occasione di Paris Photo. Un libro che ripercorre vent'anni del suo lavoro. «Cosa vedo? Cosa non vedo? Cosa dico? Cosa non dico?»: quesiti come questi sono alla base dell'esercizio intellettuale con cui il fotografo giapponese tenta l'esplorazione dei meandri della conoscenza, tenendo a bada (senza alcuna fatica) le proprie emozioni, per smuoverle — piuttosto — nell'osservatore.



Uomo e natura dialogano armoniosamente nei vari capitoli: caos, tranquillità, desiderio, costruzione di luce, superamento di spazio e tempo, purificazione (o meglio shizuka», che in giapponese vuol dire anche profumo). Immagini nitide o sgranate, luminose o buie definite dal linguaggio del bianco e nero e modulate nelle tonalità di grigi della stampa alla gelatina ai sali d'argento, talvolta declinate in seppia.

In questa sorta di archivio visuale Masao Yamamoto sfida il concetto stesso di limite, nel tentativo di catturare detto e non detto, così come avviene in tutti gli altri suoi progetti — a partire dagli anni 90 — tra cui i noti *A box of Ku* (presentato anche in occasione della prima edizione di Tokyo International Photo Biennale nel 1995) e a seguire con *Nakazora, Kawa e Shizuka*.

Al Grand Palais — sede della più importante fiera internazionale di fotografia — anche il *book signing* diventa un momento rituale per lui. Il fotografo siede, apre la scatola con il pennarello nero, il sigillo e il tampone con l'inchiostro rosso e poi firma — una ad una — le copie del volume. La gestualità è accompagnata da un silenzio rigoroso. Infine, il suo capo si china in segno di rispetto nel porgere all'acquirente l'ambita copia autografata. Ogni elemento, in fondo, è traducibile nella sua preziosità. La rappresentazione teatrale del gesto stesso ha il suo valore nel fluire del racconto, nella summa del tempo, nell'unità che procede per segni, frammenti.

Ha studiato pittura e calligrafia alla Scuola d'Arte di Gamagori con Goro Saito. In che modo questa formazione ha influenzato la sua fotografia?

Nel mio primo curriculum c'è scritto che ho studiato pittura con Goto Saito. Avevo scritto così perché questo pittore è del mio stesso paese d'origine. Ma la scuola non esiste. Quanto alla calligrafia, non l'ho mai studiata particolarmente, a parte alle scuole elementari e medie. L'origine della mia attività creativa risale al fatto che nella mia famiglia per generazioni si è lavorato come carpentieri. Sono stato sempre in un ambiente in cui era normale creare oggetti. Non solo dipingere e fotografare, anche «fare» manualmente apparteneva al mio quotidiano. Sono un autodidatta.

Lei da piccolo collezionava insetti, poi da adulto ha iniziato a «raccolgere» fotografie. Qual è la sua idea di archivio?

Sì, collezionavo insetti... Quanto alle fotografie più che collezionarle ho raccolto cose belle che stavano intorno a me. Collezionavo immagini attraverso la macchina fotografica. Perciò non sono un collezionista nel vero senso della parola. Il collezionista, se è appassionato d'insetti, a prescindere dalle preferenze cercherà di raccogliere più esemplari possibili. Poi si tratta di classificare, analizzare, verificare e conservare. Per me, la cosa più importante è divertirmi e l'azione stessa del «catturare». Quando ero al liceo mi sono accorto che se non riuscivo a ottenere realmente l'oggetto bello, potevo fissarlo sulla pellicola con la macchina fotografica. Ogni volta che trovavo qualcosa di affascinante, ero trascinato dal desiderio di averlo. Le mie opere sono nate mentre valutavo se il soggetto era veramente bello anche stampato, così come lo era nella realtà, attraverso l'esercizio del mio occhio e della macchina fotografica. La parola archivio non è adatta alla mia «collezione», che rappresenta un tentativo di provare a interpretare e scoprire.

I suoi scatti sono spesso di piccolo formato e sembrano vecchie immagini anonime. In che modo il concetto di tempo entra in relazione con la sua fotografia?

Tante persone credono che il tempo scorra ordinatamente dal passato al presente e al futuro, come le lancette dell'orologio. Ma il flusso temporale non deve essere così semplice. La sua percezione dipende da ognuno di noi, può modificarsi a seconda del proprio cervello. Senza avere paura di equivoci, credo che si possa viaggiare liberamente nel passato, e anche nel futuro, con la propria coscienza, senza chiedere aiuto alla macchina del tempo. L'orologio che scandisce il tempo con lo stesso ritmo è soltanto un meccanismo inventato dall'uomo. È solo una regola. Per trasmettere questa sensazione del fluttuare in libertà nello spazio-tempo sto creando opere che sembrano anonime. Penso che il formato piccolo sia facile da tenere sul palmo della mano e da osservare da vicino.

La memoria da una parte e il processo della rimozione dall'altra sembrano una chiave di lettura del suo lavoro. Qual è l'equilibrio tra questi due processi?

Penso che l'uomo crei la memoria intorno ai ricordi piacevoli e dimentichi, in base a quello che gli conviene, quelli sgradevoli. Spero, attraverso le mie opere, di far resuscitare i vari ricordi dimenticati. In un'opera è importante che affiorino sia il definito che l'indefinito. Nello squilibrio di questi due fattori c'è la possibilità che nasca qualcosa che scuota le emozioni.



Natura, paesaggio e corpo sono tra i temi ricorrenti del suo lavoro. Partendo dall'osservazione della realtà isola dei piccoli frammenti che sembrano sospesi come haiku...

Gli haiku esprimono concetti reali, sono come fotografie, ma ognuno può interpretarli in base alla propria sensibilità. C'è chi li considera poesie, concetti filosofici o massime di vita. A volte si sente il fascino di un dettaglio guardando il tutto. Altre, invece, si prova piacere immaginando l'insieme osservando il dettaglio.

Qual è per lei la maggiore difficoltà nel tradurre, o non tradurre, visivamente le emozioni?

Cosa mettere e cosa togliere è l'eterno dilemma di ogni artista. Per creare un'opera la tecnica è necessaria, ma scegliere di aggiungere o sottrarre ciò che è imprescindibile da quello che non lo è, dipende molto dalla sensibilità e non dalla tecnica.



Cita spesso il monaco e poeta zen Ryokan...

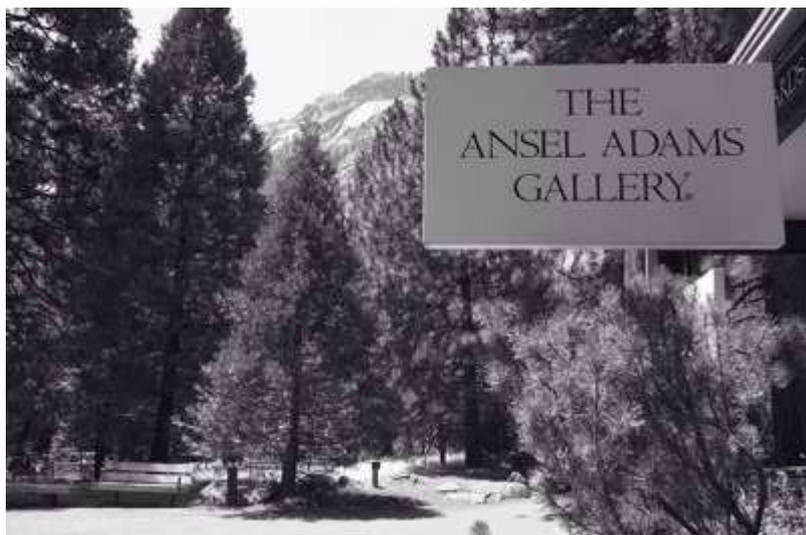
Nel suo haiku composto da solo 17 lettere ho trovato la vastità dello spazio. L'uomo non è altro che parte della natura. Nel flusso del tempo, che sembra continuare dal passato al futuro, si può afferrare precisamente solo un istante del presente e la vita potrebbe essere la stratificazione degli istanti.

[Appelliamoci al primo fotoemendamento](#)

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

Si chiamerà "Ansel Adams Act", legge Ansel Adams. In onore dell'autore di celeberrime fotografie del paesaggio americano che non avremmo se tra lui e il

paesaggio si fosse interposto un poliziotto o un addetto alla *security* gridando minaccioso "No photos please!".



Michele Smargiassi, Yosemite Valley, 2012, licenza Creative Commons 

Si chiamerà anche "restituzione del diritto al Primo emendamento per i fotografi".

Tecnicamente è il progetto di legge H.R 5893 presentato il 2 gennaio scorso al Congresso Usa dal deputato Steve Stockman.

Un testo breve che vi invito a leggere in originale per apprezzare anche quel tanto di indignazione liberale molto americana che traspare dal testo.

Per esempio dove si spiega, tanto per entrare nel merito, che nonostante l'atto di fotografare in luogo pubblico sia assolutamente libero secondo il diritto statunitense, nel tempo governi statali e agenzie federali lo hanno progressivamente limitato con regolamenti e restrizioni.

Che anche in assenza di queste ultime, poliziotti e agenti della *security* sono spesso istruiti a impedire che si facciano fotografie a edifici pubblici o in parchi nazionali.

Che quegli agenti rispettano la consegna con solerzia spesso rude, che ai fotografi sono state spesso sequestrate attrezzature, fotocamere, *memory card*, sono state imposte multe e in certi casi si è passati anche all'arresto.

Che tutte le suddette misure sono "un'infrazione alla libertà di espressione e di stampa" e quindi contrarie a quella fondamentale istituzione del pensiero democratico americano che è l'invocatissimo, ma a quanto pare non troppo rispettato, Primo Emendamento.

Che appunto "i futuri Ansel Adams" non dovranno mai più subire quel genere di soprusi, dalle multe ai sequestri all'ordine di cancellare gli scatti fino appunto all'arresto.

Che pertanto "è contrario agli interessi degli Usa" proibire o limitare le fotografie negli spazi pubblici (tranne nei casi di comprovato interesse per la sicurezza nazionale certificato da una sentenza di tribunale), siano le foto scattate per scopi privati, commerciali o giornalistici.

Be', mi sembra abbastanza chiaro no?

E da noi? Certo, sono state liberalizzate le fotografie nei musei, ne abbiamo [parlato](#). Ma mi dicano gli amici fotografi, professionali o meno, quante volte si sono sentiti dire da un qualche signore in qualche divisa più o meno ufficiale: "qui è vietato fotografare"?

Persino a me è successo, sulla pubblica via, di sentirmi intimare da un agente in borghese "mi faccia vedee cosa ha fotografato! Cancelli quel che ha

appena fotografato!" (Ovviamente ho risposto di no a entrambe le non gentili richieste).

Capisco che non è la prima urgenza politica del momento, capisco anche che non sia la prima urgenza nella testa dei nostri politici. Ma attendo comunque con impazienza che un qualche parlamentare italiano presenti una legge del genere, piccolo sforzo a favore della certezza del diritto e della libertà di espressione. Non dovete faticare molto, onorevoli e senatori, come vedete bastano una dozzina di righe.

No, non è vero. mi correggo. Serve un'altra cosa, che non è così facile da trovare. Serve una premessa mentale, culturale.

Bisognerebbe che tutti quanti smettesimo di pensare alla fotografia come a un trastullo che fabbrica belle immaginette o un attrezzo professionale come un martello pneumatico, e cominciasimo a considerarla per quello che è, ed è sempre stata: una specialissima ma assolutamente coerente forma comunicabile del pensiero umano, un *medium* con il quale gli esseri umani possono condividere non solo quello che dicono, ma anche quello che guardano.

Se la pensiamo così, è ovvio che la fotografia vada tutelata e difesa in quanto forma della libertà di espressione, a pieno titolo.

Una legge Ansel Adams italiana, come la chiameremmo da noi? Legge Alinari? Apro il referendum. La mia proposta è "Legge Carlo Brogi". Lo so, è un nome che squilla poco, ma il troppo dimenticato fotografo fiorentino (non ha neanche una voce su Wikipedia italiana), uno dei fondatori della società fotografica italiana, nel 1892 organizzò una sollevazione di fotografi per chiedere una cosa molto simile a questa, l'abolizione di una tassa governativa sulle fotografie dei monumenti: dopo centovent'anni diamogliela, una soddisfazione.

Certo, una Legge Brogi come quella Usa sarebbe per me ancora insufficiente: toglierebbe l'assurdo alibi della privacy solo a edifici e luoghi pubblici.

Ma sarebbe il primo passo verso quel principio che Fotocrazia ha rivendicato tante volte: "se lo posso vedere, lo posso fotografare, e lo posso responsabilmente pubblicare", che ha la stesa estensione di "se lo posso pensare, lo posso dire". Se mostrerò o dirò qualcosa che danneggia la libertà altrui, ne affronterò le conseguenze: ma solo *dopo*, non *prima* che l'abbia mostrato o detto.

Ma che cambi l'idea che la fotografia è solo un giocattolo per le gite, per gli adolescenti, per autonominati artisti, o per fare fototessere: ecco, questo è molto, molto più difficile che accada.

Tag: **Ansel Adams, Ansel Adams Act, Congresso, divieti, Primo Emendamento, privacy, Steve Stockman, Usa, vietato fotografare**
Scritto in **divieti, privacy, regole e leggi, street photography | Commenti**

[Nickolas Muray, il fotografo che sedusse Marilyn e Frida Kahlo](#)

di Fiorella Minervino da <http://www.lastampa.it/>

A Palazzo Ducale di Genova la grande retrospettiva dell'autore ungherese creatore di icone del jetset americano, [DALLE](#) attrici ai politici



Marilyn Monroe...Attrice, 1952 di Nickolas Muray

Marilyn si offre all'osservatore in tutto lo splendore, l'ingenuità, la seduzione che possedeva nel 1952, a 26 anni. Ora appare provocante con una generosa scollatura e avvolta in un abito rosso, ora è spontanea, maliziosa, una ragazza di campagna con blusa e un cesto di mele. Eccola poco più in là drammatica, sensuale, adescante in vestito di pizzo nero con «mantilla» spagnola, il dito indice puntato fra i seni. È poi un vero splendore in costume da bagno, testa rovesciata all'indietro, bocca vermiglia, gambe ripiegate, sandali con tacchi d'una ventina di centimetri, una pin up in poltrona. Così la ritraeva Nickolas Muray, (1892-1964) il famoso fotografo che per 40 anni immortalò per celebri riviste di moda come *Harper Bazaar*, *Vanity Fair*, *Vogue* e per magazine [COME](#) [Time](#), le dive hollywoodiane: Greta Garbo, Marlene Dietrich, Gloria Swanson, Joan Crawford, una Elizabeth Taylor giovanissima, oltre a ballerine superbe come Martha Graham, dai corpi che sembrano architetture in bianco e nero. Ma non mancano tra i suoi soggetti politici come il Presidente Calvin Coolidge e l'allora ministro del Commercio Herbert Hoover (sarebbe divenuto presidente negli Anni della Grande Depressione), attori come Charlie Chaplin, scrittori come Jean Cocteau, George Bernard Show, H.G.Wells, John Galworthy. Li ritraeva con effetti flou e pose significative ed evocative: accumulò un archivio di oltre 10 mila [IMMAGINI](#) in un solo decennio. Inoltre fissò le prime efficaci icone per la campagne pubblicitarie a colori, dai piselli ai crackers, dalle sigarette ai cornflakes che volano per aria.

Sono 200 le immagini che lo raccontano nella vasta e articolata mostra a Palazzo Ducale di Genova curata da Salomon Grimberg: il giovane ungherese infuocato, sbarcato ventunenne a Ellis Island con solo 25 dollari e il vocabolario d'inglese, incerto sul futuro ma sicuro di dover fare cose memorabili, presto diventa il fotografo noto per i ritratti del bel mondo americano («mai artificiosi» scriveva Cecil Beaton).

Si chiamava in realtà Miklos Murai, divenuto americano semplificò nome e cognome, e spiegava: «Per me la fotografia non è soltanto una professione, ma anche un contatto tra le persone - uno strumento per capire la natura umana e fissare, se possibile, il meglio di ciascun individuo». Seducente, bell'uomo, spesso amava le sue modelle. Con Marilyn Monroe non si sa quando esattamente cominciò la storia, doveva ritrarla per la 20Century Fox, poi per il film *Niagara* (1953), la immortalò a più riprese, infine, alla morte di lui, la moglie Peggy trovò una foto di lei nuda, sopra un velluto rosso (una copia di quella famosa di Tom Haley nel 1949), con dedica: «A Nick, è stato un vero piacere con te. Spero di rifarlo presto. Marilyn». Ma non amò solo la Monroe. Si era già infiammato d'una passione sfrenata lunga 10 anni per Frida Kahlo, conosciuta in Messico nel '31. Lei era quasi alle prime armi, lui si illuse di sposarla, ma restarono legati d'amicizia fino alla scomparsa dell'artista messicana nel 1954. Muray rese Frida Kahlo un'icona popolare: eccola infatti nel suo ambiente, circondata da cimeli, statuette messicane, ibiscus e foglie in testa, capelli raccolti alla nuca con la grossa treccia, morbidi scialli neri o rossi, le mani giunte. Ora ha la sigaretta in bocca, ora è accanto alla sua aquila, camicia in pizzo bianco, grossi pendenti alle orecchie, anelli alle mani, mille ricami d'oro tanto da sembrare una divinità Azteca. In altri scatti compare col volto pensoso e sofferente fra i cactus. Ma nel '46 è a New York in immagini che la ritraggono carica di ciondoli e nastri con i grattacieli di Manhattan sullo sfondo. Non manca Diego Rivera, in bianco e nero con i murales o mentre bacia la moglie o la stringe in allegria.

C'è anche un magico momento a due tra l'artista e il fotografo: vediamo una Frida dagli occhi tristi, e lui, mesto, con sguardo perduto in lontananza. Siamo alla fine della loro storia infuocata, in cui arrivò a scrivere: «Nick, ti amo come amerei un angelo, sei tutta la mia vita, sei un fiore nella mia valle». Muray in 30 anni le dedicò un'infinità di immagini.

Muray non era solo abile nei rapporti con i suoi soggetti, si occupava anche di tecnica fotografica: per ottenere colori così accesi Muray aveva sviluppato la tecnica del «carbro» con pigmenti di colore al carbone, appresa a Berlino negli anni di studio sulla fotoincisione, la perfezionò stampando ottime fotografie, che lo resero un maestro conosciuto. Quali le immagini più intense fra le molte in mostra? Forse le numerose dedicate nel 1926 al vecchio, recalcitrante Monet, di 86 anni a Giverny, seduto fra le sue «impressioni» del giardino, gli alberi ad arco, il pergolato di rose, le ninfee, insomma, un brano di poesia (catalogo Skira). La sua foto ha saputo ispirare maestri del ritratto come Irving Penn, Diane Arbus, Annie Leibovitz.

NICKOLAS MURAY, CELEBRITY PORTRAITS

Genova, Palazzo Ducale - Fino all'8 febbraio

[Il mondo attraverso un clic: nasce la rivista «Eyesopen!»](#)

di [Marta Calcagno Baldini](#) da <http://www.ilgiornale.it/>

Scrivere un articolo sulla nascita di una nuova rivista oggi è già di per sé una notizia, visti i tempi duri per la stampa e l'editoria. Aggiungiamo che questo magazine si occupa in modo specifico ed esclusivo di fotografia, argomento estremamente ampio e di frequente trattato con superficialità.

Aggiungiamo anche che è stata fondata da due donne, Barbara Silbe, ideatrice e fotografa professionista, con Manuela Cigliutti, direttore creativo e photoeditor.

Eyesopen! , questo il nome della rivista, merita già per questi tre motivi di essere presentata, senza trascurare che in Italia costituisce un esperimento editoriale in quanto si tratta del primo magazine trimestrale nato nel nostro Paese per diffondere e promuovere la cultura fotografica. Se ogni numero nuovo esce a distanza di tre mesi, sul sito www.eyesopen.it si trovano ulteriori notizie e continui approfondimenti (la rivista al momento si può acquistare online, o anche alla Galleria Leica a Milano in via Mengoni e in qualche edicola milanese e non solo, pian piano sta arrivando anche in provincia e in altre città italiane).

«Siamo due pazze - dice Barbara Silbe - perché abbiamo voluto investire sulla qualità in tempi in cui parlare di "cultura fotografica" è qualcosa di particolare». Invece proprio per questo Eyesopen! si distingue, e il primo numero sta già riscuotendo un grande successo in Italia e all'estero, dato che per ogni uscita esiste anche una versione in inglese: «Ci sono arrivate richieste di abbonamento da Nuova Zelanda, New York e San Francisco» continua la Silbe. Il nome della rivista Eyesopen! è già una dichiarazione d'intenti, ovvero si vuole approfondire e parlare in modo esatto gli argomenti sollevati. Anche per questo ogni numero affronta e approfondisce un tema specifico.

Si parte con «Sguardi», intendendo con questa parola il fatto che, prima dell'immagine fotografata e ritratta, esiste una persona che filtra e interpreta la realtà in base alla sua esperienza e al suo vissuto. Infatti ecco che tutti gli argomenti contenuti nel numero zero di Eyesopen! , come il servizio sull'estrazione del litio in Bolivia di Daniel Hofer, fotografo tedesco che è stato anche assistente di Martin Shoeller a New York, o quello sulle Midlands irlandesi, le «terre di mezzo», con le immagini di Martin Cregg, di Dublino, o ancora il reportage romantico e crudo insieme di Paolo Patruno sul tema della maternità in Africa, ci offrono un particolare e autentico punto di vista su nuovi luoghi e le idee che stanno dietro, per chi gira sempre ad occhi aperti.

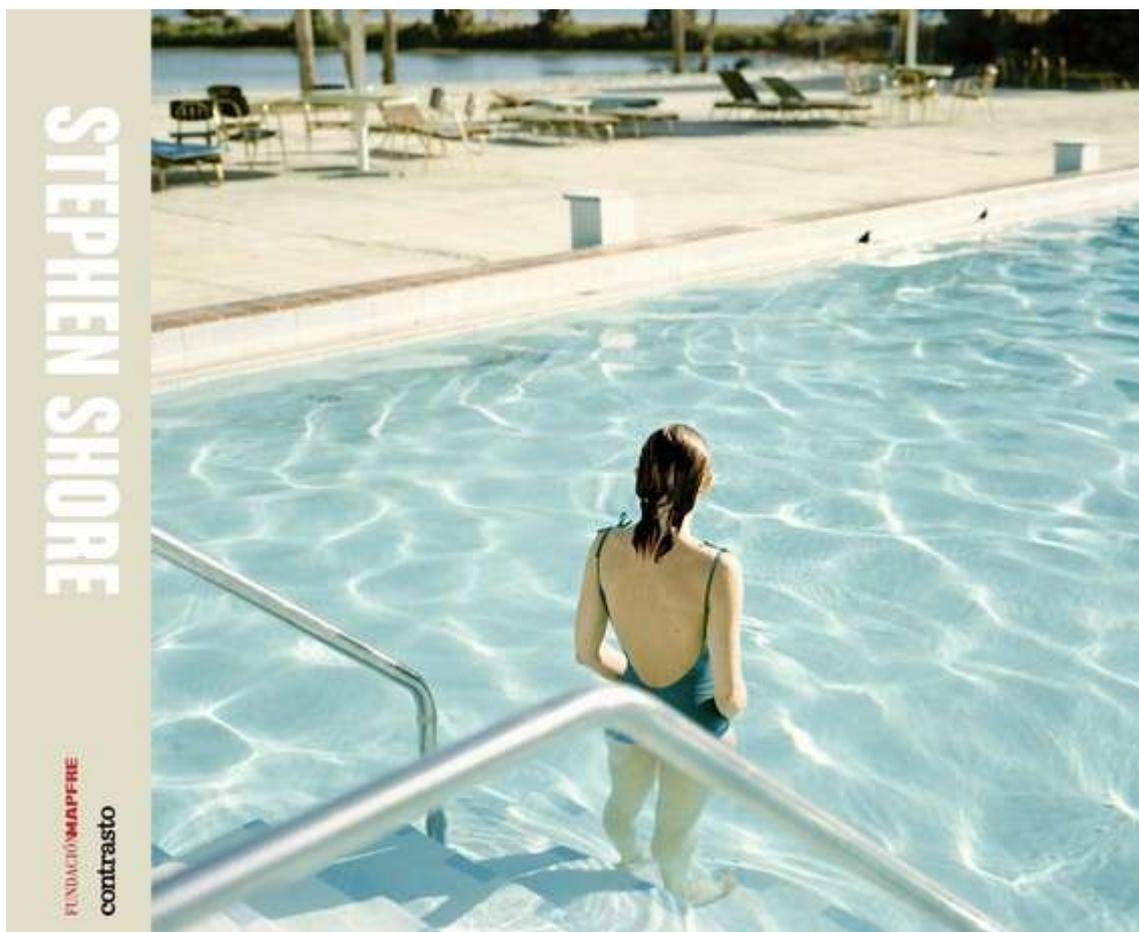
Eyesopen! saprà suggerire nuove mostre di fotografia, promuovere i giovani talenti e affronterà tutti i temi contemporanei, dagli autori alle personalità, dalle mostre da visitare alle nuove tendenze. Insomma, la fotografia è ancora una cultura, e Eyesopen! vuole dimostrarlo: ogni numero uscirà in due edizioni distinte, diverse, una italiana e una inglese, e sempre ci sarà un tema portante. Si parte con Sguardi, ovvero «la capacità di osservare il mondo attraverso le immagini che vediamo o riusciamo a produrre» e non userà solo il supporto cartaceo: Eyesopen! è infatti già anche online (www.eyesopen.it) ed è qui, per ora, che si può acquistare la rivista.

["Stephen Shore": in un libro colori, persone e i luoghi del celebre fotografo amato da Warhol](#)

di Giuseppe Fantasia da <http://www.huffingtonpost.it/>

La fotografia che fa il suo ingresso nel campo dell'arte e delle pratiche artistiche, con tutto ciò che ne consegue. Accadde a partire dalla metà degli anni Sessanta, proprio nel periodo in cui **Stephen Shore** cominciò a farsi conoscere dal grande pubblico, esercitando un'influenza notevole e segnando

in maniera indelebile l'evoluzione della fotografia contemporanea. Classe 1947, newyorchese doc, è stato uno dei fotografi che ha influenzato di più generazioni di artisti che hanno studiato - e copiato - il suo linguaggio fotografico, il modo di vedere ed interpretare un paesaggio e l'importanza giusta da dare al colore, per il cui utilizzo è considerato un pioniere.



Sin da piccolissimo, a soli dieci anni, amava scattare fotografie ed usare la camera oscura e a quattordici, fu ricevuto addirittura da **Edward Steichen**, il curatore capo del **MoMa di New York**, che acquistò tre sue opere. Venne influenzato da **Walker Evans** e dal 1965 al 1967 frequentò praticamente quasi ogni giorno la **Factory** di **Andy Warhol** dove imparò "*più cose che all'Università*", come ha raccontato nella celebre intervista a **David Company** contenuta nel volume **Stephen Shore**, la cui edizione italiana è pubblicata da **Contrasto**. Curato da **Marta Dahò** con testi di **Horacio Fernández** e **Sandra Phillips**, il libro presenta un'ampia scelta di immagini dai diversi lavori dell'autore, esposti di recente alla **Fundación MAPFRE di Madrid** in occasione della retrospettiva europea a lui dedicata. Shore è stato il primo fotografo vivente ad avere una mostra personale al Metropolitan Museum of Art di New York (aveva solo 23 anni) dopo Alfred Stieglitz e nel corso della sua carriera ha pubblicato diverse monografie ed esposto nei più prestigiosi musei del mondo.

"Il lavoro di Shore rappresentò una repentina irruzione nelle convenzioni stilistiche e tematiche, aprendo la strada a nuove esplorazioni che oggi sono diventate tanto abituali da indurre nuovi convenzionalismi che sarebbe il caso di decostruire nuovamente", spiega la Dahò nell'introduzione.



Chiamò alcuni spazi "**uncommon places**", "**luoghi straordinari**", che poi diventarono un progetto in cui mise in relazione lo spazio pubblico e l'ambito privato e che portò avanti per più di dieci anni. Ci sono parcheggi, strade secondarie, persone, pasti, automobili e un'architettura totale, che poi, nel tempo, sono diventati dei veri e propri luoghi comuni della fotografia contemporanea.

A quel progetto ne seguì un altro, "**American Surfaces**", realizzato con una fotocamera 35mm e pellicole a colori, il cui risultato fu un autentico pot-pourri di immagini, cose, situazioni e persone. Dentro c'è tutto ciò che ha scoperto, vissuto e fotografato viaggiando per due anni per gli Stati Uniti.



Sono vedute del tutto antispettacolari, un'odissea suburbana che segna l'apice di quello che poteva all'epoca essere inteso come l'assoluta normalità americana, fotografate con uno stile anonimo, come avrebbe fatto un qualsiasi turista, arrivando ad ottenere un'estetica amatoriale talmente ben curata da risultare poi perfette.



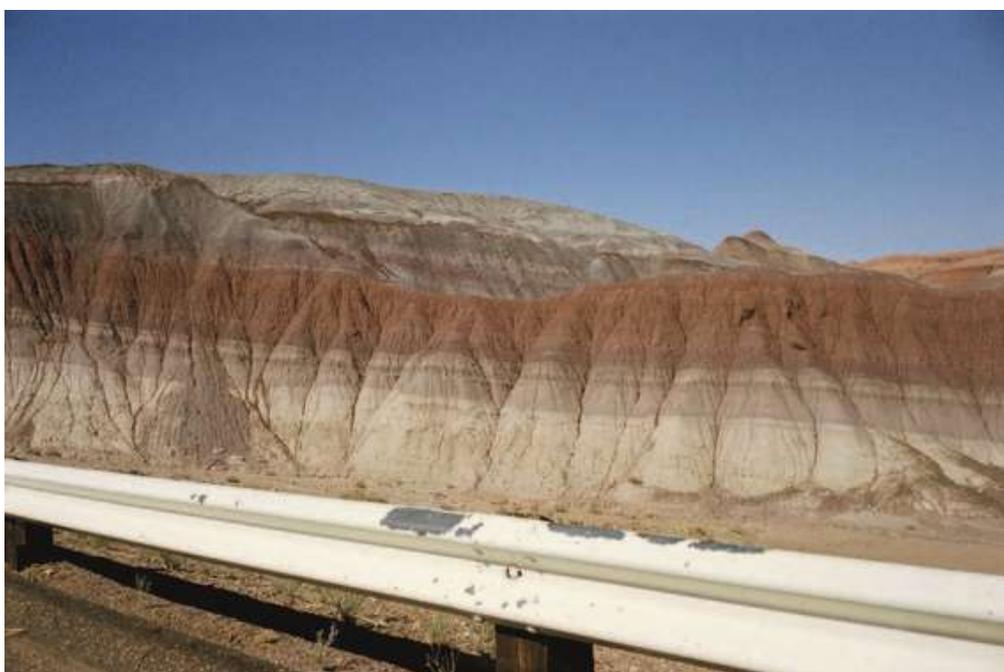
Ma si può mai creare qualcosa di casuale in maniera cosciente? *"L'istantanea - spiega lo stesso Shore - ha le sue convenzioni, la sua materialità e la sua brillantezza. Si tratta di verificare come tali elementi operino nel momento di strutturare l'immagine e il suo discorso"*.



Fondamentali, sempre, in queste sue fotografie, i colori, in particolar modo **l'azzurro**, che ha definito *"il peso che bilancia la tonalità del terreno"*, un simbolo, ma soprattutto, una rappresentazione, come si può notare in questa che è poi anche la copertina scelta per il libro.

Il **paesaggio**, spesso antimonumentale e privo di qualsiasi elemento spettacolare, è da lui vissuto e ritratto come esperienza e rappresentazione. La sua prima esperienza, in tal senso, ce la diede negli anni '80, quando da New York si trasferì per due anni nello stato del Montana. Anni non facili e non particolarmente produttivi, soprattutto all'inizio, perché impiegò del tempo prima di cominciare a lavorare in quel nuovo ambiente.

"Dovevo conoscere il luogo, sperimentarlo e poi fotografarlo", dirà, e grazie a quello scenario così particolare supererà le convenzioni avute fino a quel momento. Guardando quel paesaggio texano, lo spettatore vive un'esperienza particolare in quanto costretto a rincorrere mentalmente uno spazio in cui ha perduto i suoi abituali punti di riferimento e ciò che prova è un insieme di vertigini.



Share arriva, poi, bianco e nero negli anni '90, quando oramai ha deciso di tornare a vivere nella sua New York, e il suo primo progetto è **Essex County** (1992-1995), composto da foto scattate nei boschi dei Monti Adirondack in cui lo spettatore si ritrova immerso nella intimità del bosco avendo una percezione del tutto che è fuori dall'ordinario.

Il libro mostra, poi, le fotografie più recenti scattate ai reperti archeologici in Israele e quelle realizzate per strada, prima in Italia (*"li ho scoperto che posso fotografare le persone, a patto che non si muovano avanti e indietro"*) e poi a New York, fino ad arrivare ai lavori più recenti in Ucraina e in Arizona.

Il suo è stato sempre uno stile in continua evoluzione ed originale, come dimostra il suo lavoro, capace di raccontare in maniera autentica la realtà e i suoi cambiamenti. Ogni sua foto testimonia in maniera emotiva il suo legame con quel luogo che ha vissuto e che ci fa vivere ogni volta, a noi che guardiamo, come fosse la prima volta. Conquistandoci totalmente.

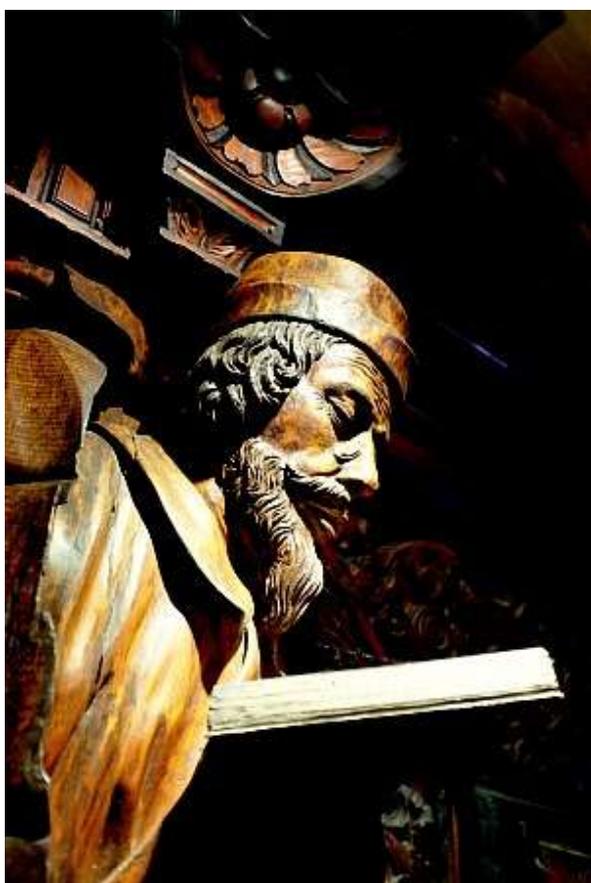


(photos: thanks to Contrasto - ©Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, [NEW YORK](#))

[Lector, torna in fabula](#)

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

E adesso parliamo di te, cioè anche di me, cioè di noi...



Michele Smargiassi, Scuola Grande di San Rocco, Venezia 2014, licenza Creative Commons



Adesso parliamo di noi, che le foto magari le facciamo pure, o non le facciamo, questo non importa, parliamo di noi quando le fotografie le *guardiamo* e basta, parliamo di noi in quanto spettatori, lettori, destinatari, guardatori...

Vedete? Non abbiamo neanche le parole per definirvi, come volete che abbiamo le idee chiare sul nostro "mestiere"?

E invece dovremmo, perché essere guardatori di fotografie è una bella responsabilità.

Perché, insisto, il senso di una fotografia non si completa, non si dispiega e dunque non esiste finché non siamo noi, col nostro sguardo, a chiudere il cerchio della condivisione.

Lo so, questo ad alcuni fotografi ombelicali non importa, dirgli che le loro foto non hanno alcun senso se non le guarda nessuno li fa arrabbiare; be', fatti loro. Me ne sono già occupato, chi ha avuto orecchie per intendere ha inteso, agli altri tanti auguri.

Ma noi, noi guardatori, ovviamente, nel momento in cui abbiamo una foto davanti non possiamo fare a meno di avere una relazione con un'altra persona.

Dobbiamo renderci parte attiva in questa relazione. Dobbiamo prenderci le nostre responsabilità per quello che facciamo *delle* e *con* le fotografie che qualcuno ci affida.

Dobbiamo, per prima cosa, avere rispetto di quell'affidamento. Un fotografo è un essere umano che ci dà di gomito e ci dice, "ehi, guarda qui". Non possiamo strappargli di mano la foto e andarcene senza neppure dirgli qualcosa. Non possiamo prendere la sua immagine per farci vento, per metterla piegata sotto la gamba di un tavolino che traballa o usarla come segnalibro. Non prima di averne fatto un uso corretto, volenteroso, rispettoso, condiviso con chi ce la offre.

Fuor di metafora, il nostro primo sforzo dev'essere capire perché quella persona vuole condividere il suo sguardo materializzato con noi. Non ci fa un regalo (anche, ma non solo), non ci vende una merce (anche, ma non solo), ci coinvolge in una relazione. Attende da noi una risposta sulla stessa lunghezza d'onda.

Può anche non avvenire. Per molti motivi. A volte, chi ci interpella non vuole davvero coinvolgerci in una relazione, ma solo "comunicarci" qualcosa (diffidare della "comunicazione", pretendere la relazione...), e non vuole il nostro giudizio che per lui è un fastidio, un incomodo, una deficienza: se non capisci, fatti tuoi.

Molte volte però la colpa è nostra. Non rispondiamo alla chiamata, non ci sforziamo di capire la domanda. Lasciarci coinvolgere in quella relazione non è obbligatorio. Ma se posiamo l'occhio su una fotografia, siamo per forza coinvolti: e allora andiamo fino in fondo, con un po' di impegno.

Avrete capito che non sto parlando di "critici" (ma dove sono poi tutti questi critici? Si contano sulle dita...), non sto parlando di maneggiatori professionali di immagini, photoeditor, giornalisti, curatori... Sto parlando del guardatore semplice, del cittadino della civiltà dell'immagine che di fotografie, anche se non se ne accorge, ne vede qualche migliaio ogni giorno.

Parlo del consumatore ordinario, che è il pilastro fondamentale di qualsiasi operazione fotografica (senza un pilone, il ponte crolla) e che spesso non si rende conto del peso che hanno le sue azioni e reazioni di fronte a un'immagine fotografica. Un peso enorme.

Perché le fotografie costruiscono le nostre visioni del mondo, influenzano le nostre opinioni, arricchiscono le nostre informazioni, e se lo fanno in modo sbagliato costruiscono una coscienza sociale distorta. Ma possono farlo solo se chi le guarda glielo permette.

Prendiamo la questione delle manipolazioni. Delle menzogne fotografiche. Bene, vi dico che le menzogne esistono solo se qualcuno se le beve. Una menzogna che non inganna nessuno è ancora una menzogna? Direi piuttosto che è un patetico fallimento. Esiste il reato di tentata truffa, è vero, ma una "tentata bugia" fa sorridere.

Se però i falsari sono bravi a venderti "margarina per burro", come diceva Stieglitz, allora il problema è quanto siamo bravi noi a non cascarci. E qui, conosco l'obiezione: mica siamo tutti detective, mica abbiamo tutti il tempo di cercare, confrontare, verificare.

No, e nessuno ci chiede di farlo. Magari qualcuno lo fa per noi, ed è sempre il caso di prestare un orecchio agli smascheratori di bufale: a volte basta un giro su Google.

Ma il dovere di non essere ingenui e creduloni resta anche in capo a chi va di fretta. Perché è su questa condizione di relativa vulnerabilità del lettore che i falsari contano. E allora la prima barriera, quella standard, minima, essenziale, è questa: sapere che *qualsiasi* foto *può* essere stata manipolata. Non che *tutte* le foto sono manipolate, ma che la foto *specificata* che e stiamo guardando *può* esserlo stata.

Insomma, prestare a ogni immagine che vediamo solo una certa quota di fiducia condizionata. Non tuffiamoci immediatamente dentro l'immagine, cerchiamo di vedere *la* fotografia e non solo *nella* fotografia. Ricordiamoci sempre che una buona fotografia è quella che ci pone delle domande, che ci lascia delle incertezze, e non quella che finge di darci risposte e sicurezze.

Il secondo livello, è quello delle domande sulla *genesì* e *la trasmissione* di una fotografia: chi l'ha presa? In quali presumibili condizioni? Attraverso quale canale ci arriva? Che affidabilità hanno il fotografo e il canale? Chi si rende garante di quella parte di contenuto che come lettori non possiamo verificare direttamente? Se non sappiamo rispondere a queste domande, la fotografia va trattata con guanti d'acciaio anti-ustione.

Il terzo livello è quello delle domande sul *significato* dell'immagine. Cosa sappiamo *già* di quel che vediamo? Quel che sappiamo avvalorare o contraddice quel che vediamo? Se c'è dissonanza, che cosa ci manca per capire da che parte sta la verità? Abbiamo a disposizione altre fonti, altri saperi, per rispondere a questa domanda?

Il quarto livello è quello della *verifica della fonte*, e questo si comporta ricerche difficili, tecnologicamente più attrezzate e dispendiose di tempo, per capire da dove viene la fotografia, quali passaggi ha subito per arrivare fino a noi, se in questi passaggi è stata manipolata, eccetera.

Bene, almeno i primi tre livelli, io credo, sono accessibili anche al guardatore comune di fotografie, al cittadino semplice che è poi il destinatario, a volte la vittima, della più grossa fetta del flusso di immagini. Non ci sono scuse.

Forse a molte domande non si può trovare immediatamente risposta, ma in ogni caso se te le fai hai già raggiunto un punto importante: la sospensione di giudizio. Non siamo obbligati a fare uso di tutte le fotografie che vediamo. Alcune possiamo lasciarle sul piatto: magari non sono avvelenate, ma è meglio non rischiare.

Ma quando abbiamo una ragionevole certezza di aver scoperto una bugia fotografica, comincia un'altra parte del nostro dovere. Non basta essere scampati al suo potenziale distruttivo. Dobbiamo essere gli artificieri che la disinnescano.

In primo luogo, dobbiamo saper assegnare il giusto grado di intensità, gravità, intenzionalità, pericolosità alla bugia che abbiamo sotto gli occhi. Non basta dire "le fotografie mentono".

Se la cautela generalizzata verso le immagini è una sana attrezzatura critica, la diffidenza generalizzata è un pregiudizio accecante. Coltivare la sensazione di vivere in un mondo di immagini traditrici riduce i nostri anticorpi all'impotenza per eccesso di *stress*, almeno quanto una fiducia incondizionata li paralizza.

In secondo luogo, dobbiamo evitare di moltiplicare le bugie. Di accreditarle, rilanciarle, diffonderle. Condividere d'impulso una fotografia "da urlo" su un *social network* prima di esserci fatte alcune delle semplici domande di cui sopra (se abbiamo tempo di linkare e commentare "Ma è incredibile! Scandaloso!", abbiamo anche il tempo di farcele, quelle domande) va oltre l'ingenuità e rasenta la complicità colposa.

Infine, dobbiamo fare buon uso delle fotografie mendaci. Non è sufficiente buttarle nel cestino. Dove altri le possono raccogliere e infettarsi. Meglio sterilizzarle. Una menzogna smascherata è molto indifesa, fragile: basta un soffio per disintegrarla, e sarà un servizio utile alla collettività.

Non parlo dell'annunciato strumento di Facebook per la denuncia delle bufale, che temo possa avere effetti collaterali disastrosi (anche la sovra-smascheratura di improvvisati censori o di scettici sistematici è molto pericolosa), ma del dovere civile di "parlare" le fotografie, di metterle costantemente sotto il vaglio critico della discussione. Tutte: anche quelle che passano il setaccio della prima diffidenza.

Ma anche quelle che non lo passano sono utili: una bugia smascherata dice una grande verità sulla propria menzogna: chi, perché, con quale scopo qualcuno ha tentato di fregarci? Sono utilissime, le fotografie bugiarde.

Qualcuno penserà che in questo articolo io abbia parlato solo di fotografie giornalistiche. Mi si rimprovera spesso di "tirare" la discussione sul fotogiornalismo. Sì, certo, pensavo soprattutto alle fotografie che dovrebbero sentire il dovere di fornirci informazioni sul mondo, testimonianze su cose viste e vissute.

Ma siamo sicuri che il dovere di non mentire gravi solo sul *reportage*? Ogni uso della fotografia include una trasmissione di informazioni, una condivisione di contenuti che modificano qualcosa nella mente di chi le guarda.

Con altre regole, limiti e tolleranze, anche la fotografia pubblicitaria, quella scientifica, quella utilitaria, quella privata, quella relazionale, ed anche quella "artistica", qualunque cosa intendiamo con questa parola, possono essere disoneste. E se lo sono, cioè se raggiungono il loro scopo, la colpa è anche nostra.

Tag: **Alfred Stieglitz, bugie**

fotografiche, fotogiornalismo, manipolazione, menzogna

Scritto in **condivisione, fotogiornalismo, manipolazioni** | **Commenti** »

Francesca Della Toffola : "Come una cosa della terra"

Comunicato stampa da <http://www.lecconotizie.com/cultura>



"Autunno Rannicchiato", Francesca Della Toffola

LECCO – Sarà inaugurata sabato 31 gennaio alle 18.30 presso la Galleria Melesi di Lecco la mostra "Come una cosa della terra" dell'artista Francesca Della Toffola: durante l'inaugurazione sarà presente l'artista stessa e verranno lette delle poesie di Antonia Pozzi a cura di Pieranna Rusconi.

Il progetto "Come una cosa della terra" nasce dall'incontro di Francesca Della Toffola (Montebelluna, 1973) con la poesia di Antonia Pozzi: "L'amore per la natura, per le creature dei boschi, dei laghi, del verde, del vento, della terra questo è ciò che lega le nostre anime. Le immagini, la mia persona, non è un caso la scelta dell'autoritratto (autoscatto), viene attraversata dalle sensazioni più intime di Antonia Pozzi. Le sue parole, le mie immagini in un connubio con al centro la terra che ci rende universali: esseri del mondo e nel mondo che abbracciano la terra, che desiderano tornare alla terra per ritrovare le proprie radici."

Il progetto è costituito da 20 immagini fotografiche di formato circolare. Il cerchio vuole ricordare la terra, la femminilità, la

maternità. Alcune immagini, seppur nate prima dell'incontro con la poesia di Antonia Pozzi rivelano proprio l'affinità che lega le due donne, quelle successive, invece, con piena consapevolezza vogliono mostrare la voce inquieta di Antonia. Questo l'omaggio ad una donna di raffinata intelligenza e sensibilità, che non ha avuto paura di mostrare le proprie fragilità e i propri sogni.



“Acqua”, Francesca Della Toffola

La mostra, patrocinata dal Comune di Lecco e dal Comune di Pasturo, sarà accompagnata da un leporello con circa 15 illustrazioni a colori, stralci delle poesie di Antonia Pozzi che hanno ispirato Francesca Della Toffola e un testo critico della storica dell'arte Simona Bartolena.

“Come una cosa della terra”, dal 31 gennaio 2015 al 28 febbraio, Galleria Melesi, Via Mascari 54, Lecco. Orario: da martedì a sabato dalle ore 16 alle ore 18, per altri orari su appuntamento - Informazioni e prenotazioni: +39 0341 360348; cellulare +39 348 4538002; mail info@galleriamelesi.com

[In volo nella storia tra motori e piume](http://tribunatreviso.gelocal.it/)

da <http://tribunatreviso.gelocal.it/>

Antonio Zuccon documenta le imprese dell'aviatore Zanardo a confronto con le cicogne di Fagagna. Singolare mostra a Conegliano



“In volo nella storia con **Giancarlo Zanardo** e le cicogne di Fagagna” è l'insegna della **mostra fotografica** del trevigiano **Antonio Zuccon**, [il fotografo dei piccoli borghi](#), che verrà inaugurata sabato 17 gennaio alle 17,30 nella Galleria Novecento di Palazzo Sarcinelli a Conegliano. **In 110 immagini** Zuccon (una laurea in matematica all'Università di Padova, l'approccio alla fotografia fin dal 1984 affermandosi subito con uno stile personale inconfondibile, tanto da essere considerato uno dei più poliedrici fotografi italiani), rivela come il raffronto tra il mondo poetico delle cicogne si fonde quasi naturalmente con la passione, costanza e genialità dell'aviatore Giancarlo Zanardo che ha ridato fisicità al ricordo delle macchine alate, protagoniste delle storiche imprese di Francesco Baracca, del Barone Rosso e di altri “Cavalieri del Cielo” della Grande Guerra di cui, fra l'altro, ricorre quest'anno il centenario.

Nel 2011 il coneglianese Zanardo ha fondato la [“Jonathan Collection Aerei Storici Famosi”](#), l'unico museo aeronautico che vola davvero, di cui è presidente. È di stimolante e suggestiva visione l'accostamento che Antonio Zuccon propone andando a pescare le cicogne bianche, elegantissimi trampolieri, che nidificano in comune di Fagagna sui colli orientali del Friuli, con le immagini del volo nei cieli delle creazioni di Giancarlo Zanardo, pilota per passione, con all'attivo oltre 2.500 ore di volo (e il radi in solitario di 5000 km attraverso tutta l'Italia), che ha costruito con le proprie mani fedeli riproduzioni di aerei d'epoca per la propria collezione di aerei storici famosi fra cui il Flyer dei fratelli Wright, il primo aereo al mondo che volò nel lontano 1903.

Quasi che avesse intuito nei voli lenti degli aerei e delle cicogne analogie che a occhio nudo magari non si riescono a cogliere, ma che l'obiettivo fotografico immortalava proprio nel momento dell'analogia. Da un lato il rapporto con l'uomo instaurato da una delle specie dotate di ali dalla natura, dall'altro quello dell'uomo, dotato di ingegno tecnologico dalla natura, con l'universo del volo. Da ricordare che nel 2011 il museo nazionale della Fotografia di Brescia ha assegnato a Zuccon il premio quale **“migliore fotografo italiano dei piccoli borghi”**. L'inaugurazione della mostra prevedenaturalmente la presenza dell'autore e di Zanardo, con introduzione a cura di Roberto Tomadini e la presentazione dei giornalisti Paolo Coltro su “Gli Aerei Storici Famosi di Giancarlo Zanardo” e Nicola Cossar su “Le Cicogne di Fagagna”. La mostra sarà visitabile fino all'8 febbraio con orario 10.30 – 12.30 e 14.30-18.30. Chiuso il lunedì.

Info: www.involonellastoria.it ; webartmostre@gmail.com e telefono 328 4851819 . (a.v.)

[Tieni giù le mani, robot](#)

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

Nel minuto secco della nuova versione televisiva di *Fotocrazia* (in onda ogni giovedì dalle 19.45 su *LaEffe*, canale 50 del digitale terrestre, all'interno di *RepNews*) ho potuto dirlo solo con qualche battuta.

Ma la lettura delle prospettive futuribili della fotografia disegnate dal recente [rapporto Nikon The Future of Imaging](#) è stata per me inquietante-affascinante come certi vecchi numeri di *Urania*.

In verità il titolo del rapporto dice *Imaging*, e non *Photography*: siamo già dunque nel post-fotografico. E decisamente, sarebbe difficile continuare a

chiamare fotografie, ad esempio, le "esperienze immersive multisensoriali" che uno dei capitoli del rapporto ci prefigura.

Nulla che non sia già stato immaginato da scrittori e registi di *science-fiction*, in verità. Immagini che ci permettono anche di toccare, udire, annusare, assaggiare, percorrere tridimensionalmente gli spazi e gli oggetti "fotografati": è il sogno ormai secolare della realtà virtuale, della *full immersion* nei duplicati del mondo.

Ancora nell'Ottocento la fotografia sognava di superare i propri limiti conquistando il movimento (e lo ottenne con il cinematografo), la tridimensionalità (e la ottenne con la stereoscopia), il sonoro (quel visionario di Georges Dmenÿ voleva "fotografare le parole"... In qualche [modo ci riuscì](#)...)

Questo desiderio di multimedialità assoluta, però, mi fa un po' sorridere. Per il fatto che il suo trionfo sarebbe anche il suo paradossale fallimento. Un "ambiente immersivo" così perfetto da restituirci tutte le percezioni sensoriali identiche alla realtà, sarebbe indistinguibile dalla realtà, sarebbe la realtà, e dunque sparirebbe come medium.

Sarebbe in ogni caso inutile se la realtà che ripete fosse quella che viviamo normalmente; inquietante se riproponesse esperienze estreme di violenza da vivere come fossero vere ma senza rischio (effetto *Strange Days*); pericolosamente allucinatoria se fosse tutta un'altra realtà, interamente inventata, e chi la sperimenta non fosse più in grado di capirlo (effetto *Matrix*).



Il fotocellulare come detetive. Illustrazione dal Nikon Report "The Future of Imaging"

Ma cerchiamo di non essere apocalittici. Il vero rischio di questa corsa alla mimesi totale, assoluta, è quello che ho detto: la perdita del senso e dell'utilità stessa di avere dei medium.

I media visuali-sensoriali di riproduzione-reinterpretazione del mondo sono *mediazioni*, appunto, ci servono per capire meglio il mondo isolando e amplificando certi suoi dettagli, selezionando dal rumore di fondo le informazioni che ci servono.

I media sono analitici e selettivi oppure non servono a nulla, come scrisse il genio di Jorge Luis Borges immaginando la grande mappa dell'Impero che diventò grande come l'Impero stesso. Le informazioni che un medium *scarta* sono importanti anche più di quelle che *conserva*. Come ogni buon archivista sa.

Ma forse questo desiderio di appropriazione integrale del mondo va visto nella sua vera dimensione, che non è artistica, o ludica. Temo sia la dimensione totalizzante della società della sorveglianza.

Dice a un certo punto il rapporto, promettendocela come una cosa succulenta:

Immaginate di avvistare al bar una persona attraente: gli/le fate una fotografia, e usate il sistema di riconoscimento dei volti per avere informazioni su chi è, da dove viene, se si vede già con qualcuno, per guardare le sue foto delle vacanze, conoscere i suoi hobby, il suo lavoro, la sua posizione sociale ecc.

Ehi ehi, ferma: sono una bella ragazza, ok, ma mi hai appena intravisto di sfuggita in un bar, che diavolo vuoi da me? Come ti permetti di intrufolarti nella mia vita in questo modo? Be' lo so come, tutte quelle informazioni le ho messe in giro io stesso. Non facciamo gli ingenui, siamo già uomini di vetro. Trasparenti e fragilissimi.

Quel che cambia, semmai, è che la tua indagine poliziesca su di me parte da una semplice foto fatta col cellulare, e il *dossier* viene elaborato automaticamente da robot-detective che frugano la Rete.

Ma ora mettiamo assieme le due cose, l'esperienza multisensoriale e l'indagine automatica: se dunque il robot competente riuscisse anche a fabbricarti un avatar di me, usando tutte le informazioni che trova in giro, se partendo per esempio dalle mie foto delle vacanze riuscisse a produrre un doppio multisensoriale del mio corpo che tu possa anche toccare? Sto esagerando? No, il rapporto mi promette anche questo,

l'opportunità per l'utente di analizzare la personalità, e vivere anche l'esperienza fisica di stare con la persona di cui stai guardando le immagini.

E questo, di essere trasformati in un alter-ego manipolabile, in una bambola docile e disponibile a tutti i desideri altrui, anche i più futurottimisti dovrebbero riconoscerlo, non è mica piacevole. Che dite?

Tag: **esperienza sensoriale, Georges Demeny, Jorge Luis Borges, LaEffe, multimedialità, Nikon, science fiction**

Scritto in **after photography | Commenti »**

[Dysturb: dai social alla strada, la fotografia torna al "mondo reale"](#)

di Clara Amodeo da <http://piazzeadigitale.corriere.it/>



È stato definito "Networked Fourth Estate": per Pellizza da Volpedo sarebbe stato il Quarto Stato dipinto in pixel, ma per Yochai Benkler, autore, nel 2006, del saggio "The Wealth of Networks", con il termine "Fourth Estate" si intendono oggi quei media giornalistici non tradizionali che, su Internet, sono in grado di influire proprio su quella stampa che, al contrario, tradizionale lo è.

Siti come Wikileaks ma anche blog e social media, il Fourth Estate di Benkler è da subito parso il principale luogo di sopravvivenza dell'informazione globale. Ma, si sa, non è tutto oro ciò che luccica: proprio su queste piattaforme di rete la mancanza di diritti d'autore e il totale azzeramento delle relazioni umane tra semplici follower sembra stiano portando a nuove (e inaspettate) forme di comunicazione di massa.

È ciò che è successo ai fotogiornalisti francesi **Pierre Terdjman** e **Benjamin Girette**, fondatori, nella primavera del 2014, del collettivo **#Dysturb**, il cui obiettivo è quello di portare le proprie fotografie all'attenzione della più grande rete sociale al mondo, la strada. Da Parigi a New York, da Perpignan a Sarajevo il collettivo ha già "postato" sui muri di queste grandi città quelle stesse foto che, ingigantite, non sono state accettate dai giornali: il loro tasto "Incolla" è vera colla a base d'acqua per un uso non vandalico dei muri, i loro credits una didascalia della foto con tanto di nome e cognome dell'autore per evitare il più possibile lo scontro con le forze dell'ordine.

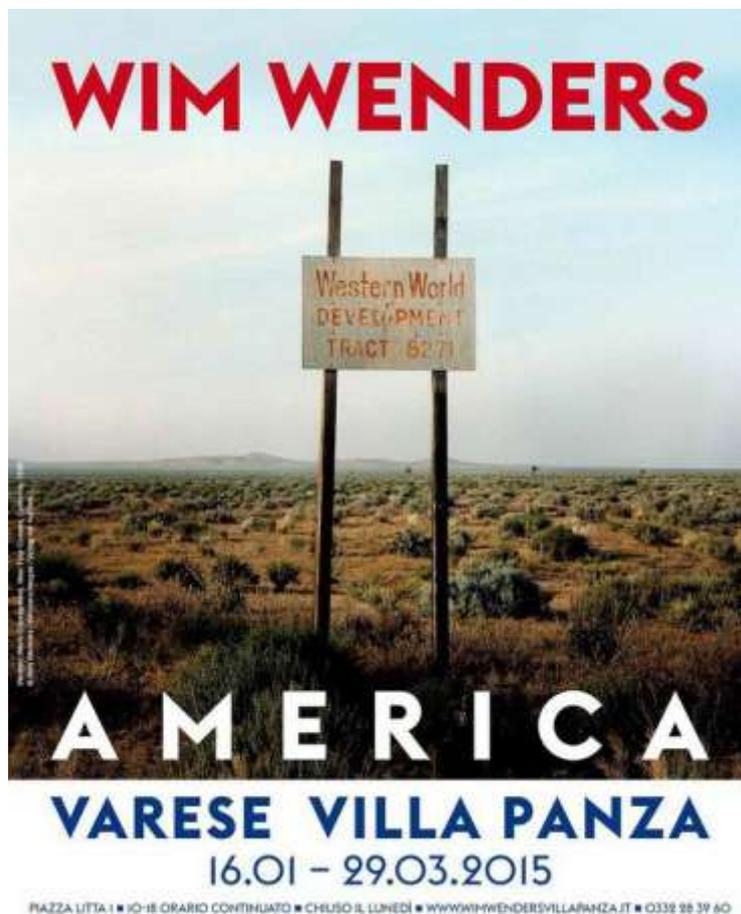
"Cerchiamo di portare le notizie alle persone", ha detto Terdjman al *Time*. "Proviamo a spostare l'attenzione su quello che sta succedendo nel mondo. Non lo facciamo per fama o per degradare gli spazi pubblici cittadini, ma per raccontare cosa sta succedendo in Egitto, in Ucraina o nell'Africa centrale". I social network sono serviti per creare un pubblico affezionato: Facebook, Instagram e Twitter sono stati punti di partenza essenziali. "Ma naturalmente il prossimo passo doveva essere la strada, l'unica piattaforma più grande di Facebook", secondo il cofondatore Girette.

I primi esperimenti hanno avuto una buona eco mediatica e il collettivo è pronto a investire in nuove manifestazioni. I suoi componenti sono i primi volontari, che stampano le fotografie a proprie spese. In futuro ricorreranno al crowdfunding per finanziarsi. Ma significa dunque che quei siti-contenitori di idee per il futuro sono già cosa vecchia? I social network sono un trampolino di lancio digitale verso il mondo reale, una sorta di anticorpo di sé stessi che permette a chiunque, dopo avere postato un commento, di premere il tasto "off" e ritrovarsi in piazza per partecipare a quell'evento letto on line. In fondo, come dice Terdjman, "la strada è l'ultimo social, puoi raggiungere tutti".

America. Wim Wenders

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

America. 35 scatti, realizzati fra la fine degli anni '70 e il 2003, che documentano ambienti, paesaggi, architetture e strade degli Stati Uniti. Sono stati catturati dall'obiettivo fotografico di Wenders con uno sguardo acuto e profondo teso alla contemplazione della natura e alla potenza della luce.



Il FAI – Fondo Ambiente Italiano presenta a Villa e Collezione Panza a Varese “Wim Wenders. AMERICA”, una mostra fotografica dedicata al regista e fotografo, maestro del Nuovo Cinema Tedesco, con cui la Villa inaugura una programmazione attenta al panorama attuale del mondo della fotografia.

Le opere, in mostra dal 16 gennaio al 29 marzo 2015, sono state realizzate negli Stati Uniti tra la fine degli anni Settanta e il 2003 e documentano ambienti, paesaggi, architetture, strade catturati dall’obiettivo della macchina fotografica di Wenders con uno sguardo acuto e profondo teso alla contemplazione dell’immensità della natura e alla potenza della luce.

“I paesaggi danno forma alle nostre vite, plasmano il nostro carattere, definiscono la nostra condizione umana e se sei attento acquisisci la tua sensibilità nei loro confronti, scopri che hanno storie da raccontare e che sono molto più che semplici luoghi.” Così Wim Wenders descrive il suo approccio attraverso l’utilizzo di una macchina fotografica panoramica che riproduce visioni che scardinano la normale percezione del paesaggio.

E’ l’occhio di un europeo che incontra, sente, vede e registra la cultura americana dagli anni Settanta. Così come in quegli anni Giuseppe Panza di Biumo visita, percepisce e comprende lo spirito americano attraverso l’arte e dà inizio alla sua collezione: “Il mio interesse per questa arte nacque in seguito a un lungo viaggio in America nel 1954... In quel periodo non ero ancora un collezionista, ma sentivo che stava per nascere una nuova cultura, diversa da quella europea, spinta avanti da suggestioni, energie, situazioni nuove”.

A Villa Panza Wenders mette in mostra trentacinque fotografie di cui alcune di

grandi dimensioni: allestite secondo un percorso cronologico e tematico, le immagini dialogano con il contesto della Villa, negli spazi del piano terra e del primo piano e nelle Scuderie. Un fil rouge accompagna il visitatore lungo l'esposizione alla scoperta della personale lettura dell'America del regista tedesco.

Wim Wenders il nomade, l'europeo in viaggio, utilizza una pratica Leica caricata con pellicola a scorrimento per esplorare i nuovi set da immortalare nei film, ma passa a una Makina-Plaubel con pellicola negativa Eastman per "guardare le cose (regarder)" e "conservarle (garder)".

Sono molte le dinamiche che convergono nella costruzione dell'inquadratura di Wenders, non ultima il bisogno di focalizzare il "centro" perché tutto quello che è fuori dal perimetro dell'obiettivo andrà perso, come d'altronde la sua esigenza di puntare sempre a una resa dell'immagine perfetta.

In questo senso Wenders si definisce un artigiano che utilizza la luce: non è un caso, infatti, che nel suo ultimo film dedicato al fotografo Juliano Ribeiro Salgado, *Il sale della Terra* (2014), il narratore fuori campo enunci ad apertura del documentario la definizione del termine foto- (dal greco φῶς, -φωτός, luce) e -grafia (dal greco γραφία, disegno).

La mostra "Wim Wenders. AMERICA" è a cura di Anna Bernardini, Direttore di Villa e Collezione Panza ed è accompagnata da un volume omonimo edito da Silvana Editoriale. Durante il periodo della mostra sono previste attività collaterali, proiezione di film e laboratori ad hoc per le scuole.

Il progetto espositivo è reso possibile grazie a JTI (Japan Tobacco International), partner istituzionale di Villa e Collezione Panza, con cui la Fondazione ha avviato una collaborazione pluriennale volta a valorizzare e promuovere le attività culturali di questo Bene, assicurandone l'accessibilità a un pubblico ampio e diversificato.

Villa e Collezione Panza - piazza Litta, 1 - Varese Lombardia Italia
Orario: martedì-domenica 10.00-18.00

K&K. František Krátký e Pavel Kopp: **due sguardi sull'Italia**

a cura di Cesare Colombo
Comunicato stampa del Centro Ceco di Milano



I due sguardi fotografici sull'Italia – un progetto curato da Cesare Colombo per il CRAF, il Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia di Spilimbergo – sono quelli di František Krátký (1851 – 1924) e di Pavel Kopp (1940). A distanza di quasi un secolo, essi ci permettono un memorabile confronto umano ed artistico nell'interpretazione del territorio e della società del nostro Paese. Gli accostamenti di quaranta inquadrature reciprocamente allusive ci faranno riflettere sulle costanti visive, nel tempo, dei nostri gesti e dei nostri comportamenti.

Krátký, affermato fotografo-pittore di Kolín (cittadina boema del regno austro-ungarico), ha realizzato e venduto per anni migliaia di fotogrammi stereoscopici su vetro, da osservare nei tipici visori binoculari che offrivano l'illusione prospettica. Erano resoconti suggestivi di viaggi in tutta Europa, destinati ai privati svaghi culturali di moltissime famiglie. Nel 1897 Krátký compie il suo reportage in Italia. Oltre a Roma, tocca Napoli, Firenze, Pisa, Genova, Torino, Milano, Verona, il Garda, Padova, Venezia, la Dalmazia. Tornato a Kolin, aggiunge a molti dei fotogrammi stereo in bianconero una delicata colorazione manuale – sempre in trasparenza – che ne accresce il valore, e che si è conservata fino ad oggi.

Pochi anni or sono, le preziose lastre di Krátký sono state ritrovate e recuperate da *Pavel Scheufler* (1950) fotografo e noto storico dell'immagine di Praga. Il suo archivio è oggi un'imponente raccolta di immagini, in prevalenza dedicate alla Repubblica Ceca ed alla sua capitale, che egli ha restaurato, digitalizzato e diffuso in circa sessanta esposizioni tematiche. Scheufler è anche dirigente dell'Associazione degli artisti cechi che operano con mezzi multimediali ed informatici.

Alla selezione di quaranta riprese italiane di Krátký, ne sono state accostate altrettante, realizzate in Italia tra gli anni 70 ed 80 del secolo scorso da *Pavel Kopp*. Dopo gli studi di ingegneria a Praga, egli viaggia in Italia, patria di lontani membri familiari e - divenuto funzionario dell' Ufficio Commerciale Cecoslovacco – espone a Milano nel 1975 la sua prima serie di immagini col titolo *Momenti Italiani*.



Riconosciamo nelle sue inquadrature l'affetto che lo lega all'Italia, ed anche l'attenzione critica e l'ironia presente in molti autori della cultura mitteleuropea. Esporrà poi a Praga le sue foto nel 1983, alcune come illustrazione per le poesie di Sandro Penna. In Italia ha pubblicato ed esposto le sue foto presso la galleria milanese *Il Diaframma*. Nei suoi ritorni in patria

ha spesso incontrato Josef Sudek, l'autore-simbolo della fotografia ceca, ed Anna Farova, la storica notissima che ne ha presentato nel mondo gli autori più noti. Amico dell'attore e scrittore Miroslav Hornicek, ha pubblicato con lui il fotolibro *Istanti d'Italia*. Tra il '90 e il '94 Kopp è stato consigliere diplomatico a Roma e dopo la separazione della Repubblica Ceca dalla Slovacchia, ambasciatore della nazione appena fondata. E' un accanito "leichista". Non è mai stato fotografo professionista. Le sue immagini sono presenti nell'archivio del CRAF e nel Museo Nazionale della Fotografia Ceca.

Dal 22 gennaio al 20 febbraio 2015 - Centro Ceco di Milano - Via G.B. Morgagni n.20 /Orario: lunedì-giovedì 13.00-18.00, venerdì 10.00-16.00, ultimo sabato del mese 10.00-17.00, INGRESSO LIBERO

Il lato oscuro di selfie & C.

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



Se qualcuno mi domandasse (non l'ha ancora fatto nessuno, allora me lo domando da me) quali fotografie spiegano meglio l'avvento delle neo-foto, le foto della condivisione universale, le fotine della disseminazione sul Web, via Facebook, Instagram o quel che vi pare, le fotografie della pizza, dei piedi, delle smorfiette, gli ultracorpi fotografici che spaventano sconcertano indignano tutti, tranne quelli che le fanno e se ne fregano, dicevo: se qualcuno mi chiedesse quali foto sceglierei per provare a coglierne il segreto, credo non avrei dubbi: le fotografie di Abu Ghraib.

Sì, le disgustose fotografie degli allegri aguzzini della prigione americana in Iraq, ricordate? Pile di prigionieri nudi sbeffeggiati da euforiche donne-marine, torture con cani e finte elettrocuzioni fotografate come *souvenir*, perfino un ritratto con sorriso a tutti i denti e pollice alzato di fianco a un cadavere insanguinato.

Orpo! Ho dunque un'idea così spaventosa delle foto con cui i nostri figli riempiono i loro album *online*? No, niente affatto, al contrario. A dispetto delle smorfie degli snob che le considerano pattume estetico, le neo-foto della condivisione sono per me una sana manifestazione di vita.

Nelle intenzioni di chi le fa sono quasi sempre spontanee e innocenti, sono nuove parole per nuove conversazioni, e quando si sente il bisogno di parlare di più, fra esseri umani, è sempre una buona cosa.

E tuttavia, come la vita stessa, credo che queste foto possano nascondere, senza che nessuno lo voglia, nel fondo del fondo, un lato oscuro, che in

qualche modo ha qualcosa a che fare con quelle foto orripilanti, e che sarebbe bene venisse a galla, magari per toglierlo di mezzo. Ma dovete avere la pazienza di seguirmi, e la bontà di non equivocarvi.

Sono passati dieci anni tondi dallo scandalo di quelle foto. Per l'evoluzione della scena della fotografia, è un secolo. Sembra perfino difficile accostare le fotografie di Abu Ghraib alla nostra era della condivisione e della disseminazione orizzontali e istantanee.

Quando Charles Graner, Sabrina Harman, Lynndie England e i loro commilitoni inscenano, recitano e fotografano le loro torture fotografiche, ovvero fra la fine del 2003 e gli inizi del 2004, uno studente di nome Mark Zuckerberg sta ancora mettendo in piedi un sito internet che permetta ai vecchi compagni di classe di ritrovarsi, e lo chiama *The Facebook*. Esiste invece da qualche anno *Flickr*, che è soprattutto un sito per fotoamatori, ancora in fase sperimentale. La parola *Instagram* nessuno l'ha ancora inventata.

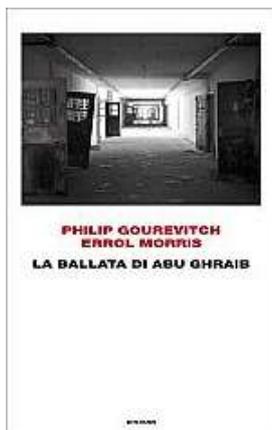
Nel 2004 è certo già possibile pubblicare foto sul Web, in siti personali, nei blog, in pagine private, ma la condivisione orizzontale che conosciamo oggi è ai suoi albori più remoti. Le indecenti foto ricordo di Abu Ghraib non furono scattate per finire in un *social network*. In effetti, un commilitone dei fototorturatori le scoprì del tutto casualmente mentre riposavano nella memoria del *laptop* di un camerata; e per denunciarle ai superiori dovette scaricarle di nascosto su un cd-rom.

Lo scandalo di Abu Ghraib, insomma, non appartiene cronologicamente né soprattutto ideologicamente all'era delle neo-foto disseminate. E tuttavia ne profetizza con drammatica nettezza alcuni tratti, su cui converrebbe riflettere di più.

Guardiamole ancora, vincendo la repulsione. Come appaiono, quelle foto? Prese con macchinette digitali automatiche (i fotocellulari avevano solo due o tre anni di vita e di fatto non consentivano una vera condivisione, se non uno-a-uno, via *mms*), sono atroci dal punto di vista dell'estetica comune: male inquadrare, male esporre, sfocate, sgranate, cromaticamente aberranti. Proprio come tante neo-foto.

E cosa mostrano? Perché furono scattate? Vi prego di astrarre, lo so che è dura, dal raccapriccio di quelle scene, considerate solo una parte di esse, quella, diciamo così, soggettiva: sono foto ricordo di una eccitante esperienza vissuta da un gruppo di ragazzi messi assieme dalle circostanze della vita. Proprio come tante neo-foto.

E che fanno quei ragazzi? Ridono, fanno smorfie e gesti buffi, si fanno il ritratto l'un l'altro: non ho dubbi che se le compatte avessero posseduto una retrocamera, avremmo anche molti *selfie* di Abu Ghraib. In mancanza, gli allegri torturatori si scambiavano le fotocamerine per riprendersi l'un l'altro e rivedersi. Proprio come in tante neo-foto.



Un importante libro-inchiesta di Philip Gourevitch ed Errol Morris è pieno di non poi tanto sorprendenti richiami alla normalità di una

pratica fotografica di tipo amicale e familiare. Ne sono piene le deposizioni stesse degli allegri aguzzini: "Tutti avevano una digitale, tutti fotografavano tutto, dai detenuti ai cadaveri, [...] tipo 'ehi mamma guarda!'" "Pensavamo solo ehi, è un morto. Divertente farsi fotografare accanto a una persona morta". "Scattava *souvenir*, per dimostrare che aveva visto questo e quest'altro, fatto questo e quest'altro".

Certo, il servizio militare nella prigione-inferno non era una gitarella alle cascate del Niagara. Ma i comportamenti fotografici non cambiavano poi tanto. "Probabilmente non fu una buona idea sorridere e fotografare, ma è così che si comporta la gente".

La England, quella che tiene al guinzaglio come un cane un detenuto, si commenta così: "È solo una foto. La prima cosa che mi viene in mente è che quella sono io". La Harman, quella che fa l'ok col pollice di fianco a un cadavere, si commenta così: "Ogni volta che mi fotografano non so cosa fare con le mani, e mi viene automatico alzare il pollice. Come quando nelle foto ti viene da sorridere".

Bella intuizione, questa del sorriso, signorina Harman. Il sorriso è il comportamento sociale indotto specifico della fotografia, è il riflesso pavloviano che la fotografia ci ha imposto, ma solo da quando le fotocamere, dalle mani dei professionali, sono finite in quelli dei papà, delle mamme, dei fratelli e sorelle. Nei ritratti di Nadar non sorride nessuno. Ma nelle foto di matrimonio chi non sorride è una specie di reietto asociale.

Il sorriso forzato è l'abito del soggetto fotografico nell'era della fotografia di massa, privata, familiare. L'ok col dito ne è solo una variante.

E dunque forse diremo, con gli autori del libro, che gli aguzzini ridenti erano "l'apice del dilettantismo"? In parte sì, "quei soldati fotografi si ponevano nello stesso tempo all'interno e all'esterno degli eventi ritratti, erano spettatori della loro stessa recita".

Dilettanti non è più la parola giusta, però. Erano *fotografanti* di un tipo nuovo, che si affacciava allora alla soglia della visibilità. I fotografanti delle neo-foto, le fotografie che non sono più del tutto private e non hanno più il compito di archiviare per un ristretto numero di possibili lettori una versione spensierata dell'esistenza.

Ad Abu Ghraib prendeva le mosse una fotografia-schermo, una fotografia-corazza. Una fotografia che tenta di fare i conti con una realtà che mette a disagio.

Intendiamoci bene, ma proprio bene bene, non voglio equivoci: non faccio nessuno sconto morale ai comportamenti infami di quei soldati (molti dei quali giustamente condannati), consapevoli che quel che facevano lo facevano anche *attraverso* le fotografie, attrezzi supplementari del torturatore.

Ancor meno faccio sconti ai comportamenti ancora più infami di chi, più su in gerarchia, probabilmente sapeva, tollerava se non incoraggiava (e poi se l'è passata liscia). Nessuna indulgenza, piena responsabilità.

Ma questo non vieta di cercare di capire che cosa ci facesse lì la fotografia. Perché se ne servissero questi soldati adibiti a mansioni odiose, di serie B, eppure in prima linea (il carcere era stato bombardato), in un luogo claustrofobico e ostile. Chiarissima, la Harman: "Be', come rapportarsi a una cosa del genere, se non eventualmente fotografandola? Era l'unico modo di sopravvivere, di non lasciarsi toccare dalle cose".

La fotocamera come scudo, schermo, protezione: quanti fotografi di guerra hanno confessato questa sensazione rassicurante. I foto-torturatori di Abu Ghraib avvertivano di essere immersi in una condizione a cui non potevano sfuggire, alla quale anzi collaboravano, perfino con convinzione e

personale aggiunta di crudeltà; ma che avvertivano confusamente, in qualche angolo remoto del loro "pensiero civile", come anormale.

Sempre Harman, lucida analista della propria abiezione: "Non mi sembrava di partecipare davvero a quello che succedeva". La fotografia li aiutava a separare la coscienza dalla realtà, li esonerava dal conflitto interiore. In che modo?

Ce lo descrive oggi Pierandrea Amato in un [libretto](#) denso, che vi consiglio, di riflessioni su Abu Ghraib dieci anni dopo. Nella "ottusa dissonanza" che quelle foto mostrano fra situazioni intollerabili e reazioni spensierate, scrive, *"le fotografie dal carcere irakeno esprimono una figura iperbolica di normalità in grado di testimoniare che anche le forme di violenza più inaudita, nella civiltà dell'ipertrofia dell'immagine, diventano spettacolari, cioè anonime. [Quelle foto]dovrebbero testimoniare che non sta succedendo nulla di veramente grave e memorabile: guarda, è una situazione come un'altra, vedi, non c'è nulla da vedere."*

Trovo illuminante questa ultima frase: ci svela il segreto non solo della disgustosa "leggerezza" delle foto dei torturatori, ma anche dell'incomprensibile insignificanza delle neo-foto di oggi. Quella che per qualche osservatore tanto paternalista quanto superficiale sono solo "brutte foto", "foto disastrose".

Ora che è possibile fotografare ogni momento della nostra vita, ora che la fotocamera ci segue, docile in tasca, in ogni momento banale, le fotografie nostre quotidiane hanno smesso di promuovere e archiviare i momenti alti, belli, della vita, e quindi si interessano ancor meno di produrre begli oggetti da ammirare.

Hanno ora assunto un altro ruolo: fotografiamo la realtà senza qualità che viviamo per difenderci dalla consapevolezza che questa realtà non ci soddisfa, non ci piace, a volte ci squilibra.

Le foto degli allegri aguzzini di Abu Ghraib sono, a mio parere, l'avanguardia estrema, colpevole ed aberrante, di quella spontanea, innocente terapia del disagio a mezzo di immagini che è la motivazione segreta dell'odierna alluvione di fotografie.

È stato però fatto un passettino in più. Fotografare per difendersi, ma soprattutto *percondividere* un peso. Ho detto che le foto di Abu Ghraib erano rimaste chiuse in un *hard disk*: ma da qualche indizio sembra che ne volessero uscire prepotentemente. "Abbiamo fatto delle foto, dovresti vederle!", scrive Harman ai familiari. E l'archivista delle foto ne usa addirittura una, una delle peggiori, quella della piramide di nudi umani, come salvaschermo del proprio prtatile, quindi visibile a tutti. Quel passettino era già mezzo fatto.

La nostra vita quotidiana non è certo un carcere di morte. Né i fotografanti dei *social network* sono colpevoli di alcunché, al contrario. Non voglio fare alcun accostamento morale con le innocue, tranquille, incolpevoli fotografie che affollano il Web. Ma l'anormalità assoluta e ingiustificabile di Abu Ghraib ci aiuta a capire anche la normalità quotidiana. Addomesticare il "lato oscuro" traducendolo in immagini "normali" non è un meccanismo che scatta solo in codizioni estreme, orrende e colpevoli.

E dunque mi chiedo se di fronte al disagio a bassa intensità delle loro esistenzedepredate di futuro e gratificate da un precario benessere di consumi materiali, i nostri ragazzi non abbiano trovato un aggeggio magico che può servire anche come strumento di autodifesa dall'angoscia.

Scattano foto all'insignificanza e condividono l'apparente rassicurante normalità di una pizza, di due piedi sotto l'ombrellone, non solo perché sono

cose divertenti. Forse anche per esorcizzare il terrore che non ci si altro, anzi che che la vita sia una trappola claustrofobica che nasconde un precipizio. Possiamo dargli torto?

I fotogranti delle neo-foto affidano questo compito "scaramantico" alle immagini: e questo non è nuovo nella storia umana. Ma lo affidano a immagini non più delegate ai demiurghi (un tempo sacerdoti, poi artisti) incaricati dalla comunità di metabolizzare il caos del mondo per noi.

Ora ci fidiamo solo di immagini fatte da noi stessi, che creano la loro cultura visuale rompendo con tutte le altre, in un'autarchica "composizione post-estetica dell'orrore", cito ancora da Amato, che ha il compito di contrapporre la quotidianità alla realtà, di fare della quotidianità "un'arma di protezione contro la vita".

Anche le smorfiette, nuova mimica fotograficamente indotta, le boccucce a cul di gallina, le linguette fuori dai denti, che cosa sono se non un iper-sorriso pavloviano, un gesto scaramantico e distrattore, un paravento dai pensieri bui e dal troppo interrogarsi?

Se in due situazioni incomparabili, i gironi di Abu Ghraib e i nostri giretti spensierati, la fotografia mette in moto meccanismi simili, forse abbiamo scoperto qualcosa?

Le fotografie di Abu Ghraib non sono la degenerazione della fotografia familiare quando viene mandata al fronte. Potrebbero essere state solo l'eruzione di un magma profondo che forse ribolle nel cuore della fotografia stessa.

Tag: *Abu Ghraib, Charles Graner, Errol Morris, Facebook, Flickr, Lynndie England, Mark Zuckerberg, Philip Gourevitch, Pierandrea Amato, Sabrina Harman*

Scritto in *condivisione, guerra, Immagine e Internet* | *Nessun Commento* »

[Jacob Aue Sobol](#)

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

Con te. Le sue immagini raccontano di emozioni e di condivisione. La presenza dell'artista e' riconoscibile nei suoi scatti tanto quanto i suoi distintivi tratti estetici, che vedono i bianchi staccarsi con violenza dai neri.



Jacob Aue Sobol è nato in Danimarca ed è cresciuto nella periferia a sud di Copenhagen. Dopo essersi spostato dal Canada alla Groenlandia fino a Tokyo, nel 2008 ha fatto ritorno in Danimarca, dove ora vive e lavora. Ha studiato presso 'European Film College' e, successivamente, è stato ammesso al 'Fatamorgana', scuola danese di fotografia d'arte. Qui ha sviluppato uno stile unico ed espressivo, caratterizzato dall'uso del bianco e nero.

Le sue immagini raccontano di emozioni e di condivisione. La presenza stessa dell'artista è riconoscibile nei suoi scatti tanto quanto i suoi distintivi tratti estetici, che vedono i bianchi staccarsi con violenza dai neri, eliminando ogni traccia dei mezzi toni. L'uso del bianco e nero è, infatti, utile all'artista per raggiungere in modo diretto le questioni essenziali, eliminando le specificità di spazio e tempo, rendendo così autonome le immagini. Il fotografo sembra immergersi sia stilisticamente sia psicologicamente all'interno dei suoi soggetti. Dal primo momento, il lavoro di Sobol sembra assumere il ruolo di diario documentativo, che racconta della capacità dell'artista di entrare in relazione con le situazioni di cui parla. Il suo tratto stilistico s'inserisce allora nella tradizione della scuola di fotografia nordica, nata con Christer Strömholm e proseguita con Aders Petersen. Questa derivazione non si limita all'uso del bianco e del nero ma trova corrispondenza anche nell'attenzione alla vita e alle relazioni che il fotografo riesce a instaurare con le diverse realtà che documenta. E' possibile quindi parlare di un approccio personale e intimo alla fotografia. I suoi lavori sono il prodotto delle sue emozioni, per questo motivo cerca di bloccare il pensiero razionale, lasciando la composizione in balia del suo inconscio. Lo scopo è allora creare un'immagine che possa essere interpretata attraverso l'immaginazione e l'emozione dell'osservatore.

I suoi progetti nascono quindi come specchio delle sue esperienze personali. Come in 'Arrivals and Departures' ha attraversato, sul mitico treno della Transiberiana, la Russia. L'idea alla base di questi scatti è documentare le storie più intime delle persone che incontra nelle diverse città, utilizzando il treno come strumento di connessione tra le diverse realtà di Mosca, Ulan Bator e Beijing. Sebbene quindi tutto appaia nuovo agli occhi dell'artista, la sua ambizione rimane invariata: utilizzare la fotocamera come uno strumento per creare un contatto vicino e intimo, incontrando l'altro. Questi scatti ambiscono quindi a dire altro rispetto a quello che mostrano: focalizzare le emozioni e gli stati d'animo non ancora definiti sopra gli elementi capaci di stabilire connessioni e renderci dipendenti gli uni dagli altri. Così come nella mostra "Con TE" per la prima volta a Milano, in cui i suoi scatti diventano lo specchio delle sue emozioni e del suo sentire. Da CON-DIVIDERE. Con Te. Con noi.

Jacob Aue Sobol: * 1976, Copenhagen, Danimarca. Vive e lavora a Copenhagen, Danimarca.

Inaugurazione 13 gennaio ore 18.30 - MC2 Gallery, via Malaga, 4 Milano
ORARIO: mar-ven 14.30-20, Ingresso libero

[La fotografia come arte contemporanea](#)

da <http://www.arte.go.it/>

Questo libro descrive e illustra il vasto repertorio di modalità di cui l'artista contemporaneo fa uso per produrre arte attraverso la fotografia dagli anni '80 a oggi.



Documentando l'opera di più di 170 artisti affermati a livello internazionale accanto a quelli della generazione più giovane, da Andreas Gursky a Nan Goldin, da Richard Billingham a Yinka Shonibare e Gregory Crewdson, da Wolfgang Tillmans a Lue Delahaye e Allan Sekula, da Sophie Calle a Cindy Sherman e Gillian Wearing...

Organizzato per capitoli tematici, il saggio di Charlotte Cotton esamina specifiche tematiche quali la narrazione nell'arte fotografica, la registrazione dell'insignificante dettaglio dell'esistenza quotidiana o della vita intima, l'uso della fotografia nell'arte concettuale, la distaccata estetica oggettiva prevalente nello stile contemporaneo, la fotografia quale privilegiato deposito di valori personali, sociali e culturali in un mondo saturo di immagini.

L'ultimo capitolo studia il particolare ricorso di molti artisti alle proprietà fisiche e materiali della fotografia nell'era del digitale.

Presentando artisti affermati a livello internazionale accanto a quelli della generazione più giovane, "La fotografia nell'arte contemporanea" documenta i molteplici approcci e la forza d'impatto della fotografia artistica contemporanea.

Il libro costituisce un punto di riferimento indispensabile per chiunque si occupi di arte e fotografia ed è arricchito da 232 immagini a colori e in bianco e nero.

Editore: Einaudi (2.11.2010) - Collana: Piccola biblioteca Einaudi. Mappe
pagg. 330, Euro 30,00, ISBN-10: 880620372X - ISBN-13: 978-8806203726

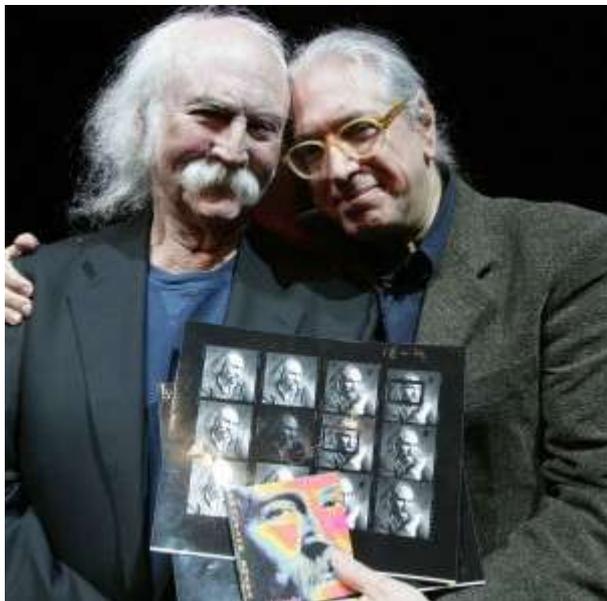
[Nel Buen retiro di Guido Harari, cacciatore di volti nel mondo del rock](#)

di Carlo Petrini da <http://torino.repubblica.it/>

*Dopo 40 anni tra i divi della **MUSICA** - da Lou Reed a De André, da Tom Waits a Gianna Nannini - il fotografo ha scelto le Langhe per cambiare vita. E qui ha creato la "Wall of sound gallery"*

FABRIZIO De André, Lou Reed, Laurie Anderson, Peter Gabriel, Giorgio Gaber, Tom Waits, Vinicio Capossela, Vasco Rossi, Gianna Nannini... sono solo alcuni degli artisti immortalati dal fotografo Guido Harari nell'arco di oltre quarant'anni di attività ed esposti alle pareti del suo spazio espositivo, Wall Of Sound Gallery, che ha aperto ad Alba tre anni fa nei locali di via Gastaldi 4. Ma

cosa ha portato in Langa il celebre fotografo ritrattista milanese? "Sono arrivato qui una decina d'anni fa su istigazione di un mio assistente che, vivendoci già e vedendomi stressatissimo dalla dimensione della metropoli, desiderava contagiarmi con ritmi di vita molto diversi. Mi sono innamorato subito di questa terra. Per me vegetariano e astemio da 15 anni trasferirmi qui ha rappresentato una rivoluzione copernicana. Qui ad Alba ho poi incontrato Cristina, la mia compagna: una ragione di più per piantare radici e far decollare nuovi progetti".



L'idea di una piccola galleria fotografica dedicata all'immaginario della musica Guido se la portava dentro da una quindicina d'anni, da quando aveva visto nascere a New York quella che poi sarebbe diventata il faro mondiale della fotografia musicale, "Morrison Hotel Gallery", lanciata dal fotografo, il californiano Henry Diltz, per "storicizzare" un genere di fotografia fino ad allora sottovalutato. Una galleria, quella di Guido, intesa non solo come spazio espositivo o punto di riferimento per collezionisti e fan, ma anche come trampolino di progetti editoriali e museali: "Ho aspettato per anni che qualcuno si decidesse ad aprire una galleria simile in Italia, e invece nulla. Mi sono quindi deciso a prendere l'iniziativa: confidavo dapprincipio soprattutto sul turismo internazionale certo più sensibile e avvezzo a questo genere di proposta, ma sono rimasto molto sorpreso dal grande interesse mostrato dal pubblico piemontese".

Come in molte altre storie di successo Guido Harari scopre la sua vocazione quasi per caso: "Mio padre non era certo un fotografo professionista, ma aveva buon gusto e gran tempismo nel cogliere i momenti topici della vita familiare con una Zeiss a soffietto, di medio formato. Da bambino amavo già trafficare con quell'arnese e quando ha fatto breccia in me la passione per la musica, non mi ci è voluto molto per immaginare di unire questi due amori. A 17-18 anni bazzicavo i concerti rock a Milano e dintorni in un'epoca priva di formalità, pass o uffici stampa, quando ci si poteva ancora presentare all'artista di turno nel suo albergo o infilarsi dietro le quinte di un concerto con grande facilità. Un'epoca purtroppo breve in cui iniziativa e improvvisazione pagavano, poi tutto si è fatto più strutturato, irregimentato, impraticabile".

Il primo servizio "piazzato" su una rivista è del 1972: l'esordio dal vivo di Alan Sorrenti con "Aria"; poi tante collaborazioni con le riviste del periodo: Ciao 2001, Giovani, Gong, Rockstar. La copertina? "Il primo Lp di Gianna Nannini,

nel 1976. Gianna ed io siamo talmente legati a quel periodo formativo che, ancora oggi, quando ci incontriamo non possiamo non rievocare quei momenti quando eravamo entrambi all'inizio di qualcosa".

Ripercorrendo per sommi capi la carriera di Harari, una delle tappe più importanti è l'incontro con il primo "mito": Fabrizio De André, conosciuto nel 1979, l'anno della storica tournée con la Pfm, e con il quale nacque un rapporto ventennale. Poi la svolta nel 1984 con l'ingresso nell'agenzia Contrasto, per togliersi di dosso l'etichetta riduttiva di "fotografo rock": "Contrasto ambiva a ricreare un team stile Magnum e tra tanti reporter mancava un ritrattista. Da quel momento la percezione della mia professionalità è rapidamente cambiata, consentendomi di allargare il tiro ben oltre l'ambito musicale".

Un altro momento particolarmente fertile, negli anni Novanta, è rappresentato dalle collaborazioni con mensili rampanti quali Max, King e Moda ("In quel periodo la sintonia con i direttori di quei giornali era totale, un miracolo"). Dal 2000 in poi il grande ritorno alla musica con la mostra "Strange Angels" e un primo libro su De André, E poi, il futuro, che si rivelò trampolino ideale per un altro libro, The Beat Goes On, realizzato insieme a Fernanda Pivano, seguito da Gaber. L'illogica utopia e Fabrizio De André. Una goccia di splendore. Ma cos'è un fotografo per Guido Harari? "È una cartina di tornasole: senza coinvolgimento, empatia, innamoramento col proprio soggetto, non si fissa nulla. Amo usare focali corte perché voglio entrare fisicamente in risonanza col soggetto, essere ben presente nel suo orizzonte ottico e mentale.

Da buon timido, la macchina fotografica si è rivelata uno strumento ideale per avvicinare, per conoscere e farmi conoscere. Agli inizi proponevo alle riviste foto accompagnate da una lunga intervista. Era questa a permettermi di creare (quasi sempre) il giusto clima di empatia per poi creare le immagini. Quando poi mi sono dedicato unicamente alla fotografia, ho dovuto rivoluzionare il mio approccio, velocizzandolo soprattutto". A proposito, cos'è cambiato nel passaggio tra analogico e digitale? "Nulla. La macchina registra comunque il nostro sguardo. La camera oscura oggi si chiama Photoshop, un monumento di versatilità che riscatta dalle infinite ore trascorse al buio respirando acidi".

Tornando al ritratto, deve essere difficile sgombrare il proprio immaginario dalle foto che ha già fatto qualcun altro, trovare una strada diversa: "Occorre coltivare la capacità di lasciarsi sorprendere, arrivando a sorprendere anche lo stesso soggetto. La cosa importante è incoraggiarlo a mettersi in gioco, a tentare strade diverse. È successo con musicisti, ma anche con personaggi come l'avvocato Gianni Agnelli, Margherita Hack, Lina Wertmuller, Alda Merini". Di momenti unici Guido ne ha saputo catturare molti durante la sua lunga carriera: "Se devo indicare due scatti che mi stanno particolarmente a cuore, sceglierei il ritratto molto intimo di Lou Reed e Laurie Anderson abbracciati, due artisti che amo moltissimo e che ho avuto il privilegio di frequentare per tanti anni, e quello di Fabrizio De André addormentato per terra vicino a un termosifone, così poco mito e umanissimo in quella foto, quasi un personaggio di certe sue canzoni".

Chi segue Guido da anni potrebbe continuare all'infinito questo elenco, ogni sua foto è un pezzo del nostro vissuto, sicuramente di quello musicale. Dietro ogni scatto c'è una storia, una storia di volti che abbiamo mitizzato e che Guido ha saputo cogliere con spontaneità e leggerezza, garbo ed eleganza, tratti che rappresentano la sua cifra stilistica

[Il richiamo della foresta](#)

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

Ma, dico, a cosa ti è servito allora comperarti una Maserati se poi la fai tirare da una pariglia di cavalli?

Ve lo dico io: è molto hip. Ma per quel che mi riguarda, lo vedo come un omaggio postumo dell'era digitale al signor Kodak, ossia George Eastman, grande vittima del digitale stesso. Vi spiegherò.



screenshot dal sito della app White Album

Ed eccovi dunque la [appWhite Album](#) (e questo è un omaggio ai Beatles?) che vi riporta indietro di trent'anni, all'epoca in cui le fotografie delle vacanze le potevi vedere solo una settimana dopo, quando il negozio all'angolo te le aveva sviluppate e stampate.

Funziona così, mi pare di aver capito: tu scatti con il fotofonino, *non* puoi rivedere subito la foto che hai fatto, *non* puoi fare modifiche, puoi solo dare un comando d'invio, quando hai raggiunto il numero di 24 pose (la capienza di un vecchio rullino), e Apple dopo un po' te le spedisce a casa stampate su carta fotografica e raccolte in un bel cofanetto elegante.

Ora, non è mica la prima volta che la tecnologia ultrafotografica si traveste da vintage. Ma finora il gusto *rétro* era applicato più che altro all'aspetto dell'immagine, all'estetica.

Anche l'abitudine di far stampare su carta le fotografie private, per quanto drammaticamente ridotta, non si è del tutto persa ed anzi è stata facilitata da sistemi nuovi e comodi, stampanti *wireless*, portatili, bluetooth...

La novità qui è che invece viene recuperata l'attesa. Un tuffo indietro rispetto ad un passaggio che più o meno tutti diamo oggi per acquisito: la possibilità di rivedere e di disporre delle fotografie immediatamente dopo lo scatto. No, qui si torna ad aspettare, come una volta.

Ma quel che mi colpisce soprattutto è che questa app ripesci pressoché integralmente il "sistema Kodak", il sistema commerciale, intendo. Quel sistema geniale che fu la vera invenzione di Eastman, altro che pellicole a nastro e macchinette economiche.

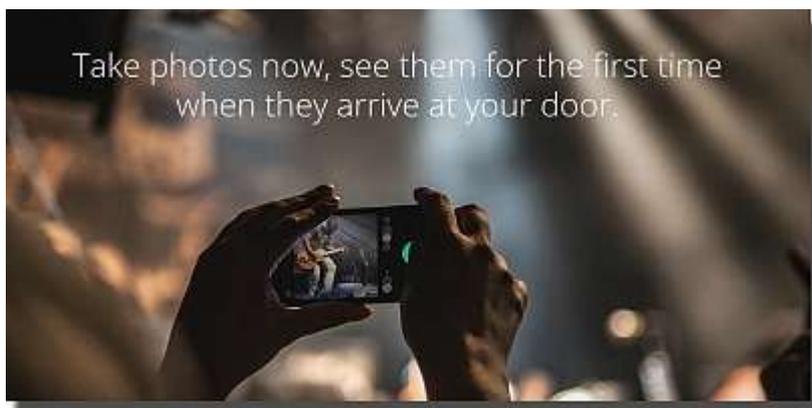
(Peraltro, ai conoscitori della storia della fotografia non sfuggirà l'altro omaggio sottinteso al grande Eastman: la app produce, volendo, oltre che foto quadrate stile Polaroid, anche fotografie circolari. Formato proposto appunto dalle prime Kodak, poi rapidamente scomparso).

Torna insomma a funzionare quel sistema che uno degli slogan più fortunati del secolo sintetizzava così: "*You press the button, we do the rest*".

E in quel rest c'era il vero business: quel rest era il servizio di sviluppo e stampa (tu spedivi al laboratorio l'intera macchina, ti tornava con le stampe e ricaricata con un nuovo rullino), grande e autentica fonte di profitti della Kodak, che ne gestì a lungo una rete mondiale quasi in monopolio.

Potevano permettersi di regalarti o quasi la macchinetta (la *Brownie* costava un dollaro) per incatenarti poi ad un servizio inevitabile, obbligatorio e pagante. (Ricorda niente? Le cartucce delle stampanti che costano più delle stampanti? I pacchetti dei *provider* telefonici con il cellulare incluso?).

Il lancio di quel sistema, inesistente prima del 1888, fu il vero l'atto di nascita della fotografia di massa. Che adesso la multinazionale della *screen culture* lo ripeschi, anche solo come sfizio, mi fa riflettere. Quale attrattiva, quale sapore aggiunto promette ai nativi digitali questo tuffo in un passato in cui vedere le proprie fotografie implicava la pazienza dell'attesa?



screenshot dal sito della app *White Album*

Ma proprio questo, dico io. La frustrazione del rinvio, l'incertezza sul risultato, il fremito della scoperta quando aprivi la bustina e sfogliavi il mazzetto di stampe dieciquindici come si spilla una mano di poker... Sono sensazioni che hanno una loro piacevolezza, forse anche un loro valore.

In ogni caso, per milioni di persone ora sono sensazioni *nuove*. Eccitanti.

Ma non solo. Forse cambiano di nuovo il modo di fotografare. Quel tempo intermedio, cieco, fra l'immagine che il nostro occhio vedeva nel mirino e la sua traduzione in immagine, quando durava qualche giorno, faceva in qualche modo maturare in noi quell'immagine, la faceva frollare, depositare sul fondo della memoria.

Magari la migliorava pure, come fanno spesso i ricordi: e questo produceva ovviamente la delusione di constatare che la fotografia poi "non rende", "non è venuta come volevo"... Ma ci lasciava per qualche giorno padroni di quell'immagine solo mentale, sempre riuscita, la memoria di un attimo bello, che intanto si era incollata al nostro album interiore di ricordi.

Vorrei segnalare questa app agli amici di *Slow Photo*. In fondo è un riconoscimento inatteso di quel che alcuni di loro vanno dicendo da tempo, ovvero che il tempo è una componente della fotografia non solo come tempo di posa, ma anche come tempo di attesa del risultato. Che rallentare l'ingordigia del cotto-e-mangiato, frapporre un diaframma fra produzione e consumo, aggiunge al gusto del fotografare un sapore che avevamo scordato.

Naturalmente, questa procedura ripesca anche i fallimenti. Non puoi scegliere: quando arrivi a 24, puoi solo farle stampare tutte, anche quelle che

sicuramente saranno venute male. Non puoi cancellarle con due *clic* sul *display* e dimenticarti di aver sbagliato.

Le tue foto, comunque siano, sono lì, oggetti materiali nel mondo: devi materialmente distruggere i tuoi fallimentini, straparli, buttarli nella pattumiera se non li vuoi più vedere. E quest costa qualcosina in più...

Chissà, magari la prossima volta ci penserai due volte prima di scattare? Mah, non vorrei essere troppo ottimista. In fondo è solo una app.

Tag: [Apple](#), [fotografia](#), [George Eastman](#), [Kodak](#), [Slow Photo](#), [Stampa alternativa](#)

Scritto in [after photography](#), [analogico](#), [Go Digital](#), [Grandi ritorni](#) | [Commenti](#) »

[L'enigma Modotti che trascurò l'arte per scoprire la vita](#)

di Federica Manzon da <http://ilpiccolo.gelocal.it/>

"Lampi sul Messico" racconta il grande talento della fotografa friulana che (forse) diventò spia



«Il volto di Tina è nobile, maestoso, esaltante. Il volto di una donna che ha conosciuto morte e delusione, che si è venduta ai ricchi e donata ai poveri, la cui maturità deriva dall'esperienza amara e dolce allo stesso tempo di chi ha vissuto intensamente, profondamente e senza paura». Così scrive il fotografo Edward Weston, per cui Tina Modotti fu qualcosa di più che una musa e un'amante. Lo sguardo di Tina sul mondo e quello di Weston su di lei si rincorrono nel suggestivo volume **"Tina Modotti: lampi sul Messico" (Abscondita, pp. 125, 20 euro)** che raccoglie il momento più denso e potentemente creativo della fotografa friulana.

Nata a Udine nel 1896 da genitori poverissimi, il padre è meccanico e la madre lavora come cucitrice, Tina frequenta da ragazzina lo studio fotografico dello zio, ma presto deve abbandonare ogni interesse per dare una mano in casa e lavorare in seteria. A diciassette anni, come molti emigranti friulani, si imbarca verso il sogno americano, e raggiunge il padre e la sorella a San Francisco. È qui che la sua vita subisce una brusca accelerata e la stella di Tina vola, dapprima, sui palcoscenici teatrali e poi fino a Hollywood, a seguito del marito, il pittore e poeta Roubaix de l'Abrie Richey, detto Robo. A Los Angeles Tina inizia anche a posare come modella per alcuni fotografi: uno di loro è Edward Weston e lei se ne innamora all'istante.

Sarà solo nel 1923, dopo la morte del marito, che Tina decide di abbandonare il lavoro di attrice, i ricordi della vita coniugale, la California e di partire per il Messico. Weston è con lei. La fotografa, la ama, le insegna a maneggiare una Graflex ingombrante e difficile da trasportare, una macchina fotografica poco adatta a cogliere il movimento, perfetta per soggetti immobili. C'è già in questa scelta del mezzo una dichiarazione di stile: mentre in Europa Robert Capa, David Seymour e Gerda Taro si spostano rapidi con al collo le loro Leica dotate di esposimetro incorporato, e inventano il fotoreportage, Tina Modotti esplora la ricerca formale.

Nei primi anni del suo soggiorno messicano le foto appaiono spesso come studi rigorosissimi sulla luce, la composizione, l'equilibrio delle linee - la ricerca del simbolico è dirompente. Tina fotografa ritagli di mondo immobili: fili del telegrafo, un insieme di bicchieri, canne da zucchero, granoturco con falce e cartuccera, fiori in un vaso, elementi del tutto comuni, sospesi in un immobilismo metafisico dall'obiettivo che si chiude con un tempo lentissimo e ferma il presente consegnandolo all'eternità.

Le prime fotografie sono controllatissime, l'inquadratura è millimetrica, la distanza e la luce sono del tutto governate, c'è un grande lavoro di camera oscura. Anche quando passerà a fotografare donne e uomini del popolo i suoi scatti non saranno mai documentaristici. I soggetti ritratti sono sempre presi in una maglia formale iper consapevole che li eleva dal contesto e li porta nel regno dei simboli.

Non si tratta di estetica freddamente formalista, Tina è dominata dalla vita e dall'impegno politico, la sua fotografia è influenzata dall'arte messicana e dal movimento muralista, dallo spirito della rivoluzione. Dà molto al Messico e molto ne ha in cambio: è infatti in questa patria elettiva che nasce il suo amore, la sua fotografia, la sua vocazione politica.

Ma Tina sarà sempre tormentata tra queste due passioni, la vita e la fotografia, l'impegno rivoluzionario e l'arte. E se è vero che ogni artista è rivoluzionario per se stesso e per le proprie opere, e rifugge da qualsiasi identificazione di gruppo, fosse anche un gruppo minoritario, è pure vero che Tina non sa decidersi. Weston le suggerisce di «risolvere il problema della vita perdendosi nel problema dell'arte», ma lei non riesce a seguirlo, e in una lettera del luglio 1925 finirà per scrivergli: «Metto troppa arte nella mia vita e di conseguenza non mi resta molto da dare all'arte». È l'annuncio della fine, ma è ancora presto.

Fino a quando il sole del Messico, la luce accecante riflessa sui murales di Diego Rivera illuminano le sue mattine, Tina continua a fotografare. I suoi scatti modernisti colgono senza distorsioni o manipolazioni le promesse non mantenute del governo rivoluzionario e colpiscono nel segno: nel 1930 Tina è espulsa dal Messico come "straniera indesiderata".

Dopo un breve soggiorno a Berlino, raggiunge Mosca con il nuovocompagno, il triestino Vittorio Vitali, ambiguo e inafferrabile agente stalinista. In Russia la sua vita cambia: non ha più tempo per se stessa, né per Edward Weston, ma solo per l'impegno politico. Naturalmente la sua fotografia ne muore.

Se in Messico vita e arte avevano trovato un equilibrio precario, nella grigia e disciplinata luce di Mosca la brava compagna regala la macchina fotografica e si chiude a lavorare in ufficio: la sua energia visionaria è tutta a servizio del partito. Da questo momento in poi la sua figura si ammantava di ombre. Tina conosce perfettamente l'inglese, l'italiano e lo spagnolo, parla molto bene francese e tedesco, è di una bellezza dolce e disarmante, insospettabile. Per la polizia segreta russa è l'agente ideale, e Vitali con buona probabilità non si fa scrupoli a usarla. Di sicuro sappiamo che nel 1936 è in Spagna, quando il Fronte popolare vince le elezioni. Ma mentre Robert Capa la incita a tornare alla fotografia, mentre Gerda Taro sfida in prima linea i carri armati con quel suo sorrisetto affascinante e la Leica pronta allo scatto, Tina si arruola nel Soccorso rosso spagnolo con il nome di battaglia María. È sempre più triste, i suoi celebri occhi neri non si illuminano più.

Esausta, tormentata dagli incubi, nel 1939 torna in Messico sperando di ritrovare la vitalità che aveva brillato su di lei negli anni più felici della sua vita - gli anni della fotografia. Ma i tempi sono cambiati, vive nel terrore di un attentato politico, di essere arrestata. La notte del 5 gennaio 1942 muore da sola, in un taxi sulle vie di Mexico City, probabilmente di un attacco cardiaco. Era diventata una spia? Aveva smesso di fotografare per colpa della rivoluzione? Era stata la sua stessa ansia di vita a sconfiggerla? Sono domande che non hanno risposta. Rimangono le fotografie di Tina Modotti, e di lei è bello pensare quello che scriveva Edward Weston, l'uomo che forse più di ogni altro l'aveva capita, indagandola con l'esattezza senza mistificazioni della sua Graflex: «Tina è un enigma, ma non mente mai, è sempre e comunque se stessa».

[Paolo Gioli / Joel-Peter Witkin](#)

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

La mostra mette a confronto il lavoro dei due fotografi che, attraverso i loro scatti, indagano un essere ambiguo dove i confini tra maschile e femminile sono confusi o esaltati, portandoci in un mondo sognato, costruito e manierista.



Una mostra che mette in contatto due grandi della fotografia mondiale: Joel-Peter Witkin (Brooklyn, 1939) e Paolo Gioli (Rovigo, 1942). Due giganti della fotografia che da tempo attendevano di conoscersi, si incontrano finalmente grazie all'iniziativa di due gallerie (Baudoin Lebon, Parigi e Massimo Minini, Brescia) che si sono finora occupate separatamente del loro lavoro. Una decisione presa sull'onda del grande interesse che i due stanno riscuotendo nel mondo grazie alle loro opere forti, dense di riferimenti ad una nuova immagine dell'uomo: un essere ambiguo dove i confini tra maschile e femminile sovente si confondono, oppure sono esaltati, come nelle *Naturae* di Gioli, ed ingentiliti, non senza ironia, da fiori.

I corpi -talvolta mutilati di Witkin, talora coperti dalla pittura di Gioli- e i volti truccati dalle velature ci porgono una immagine inattesa di esseri umani al limite del sovrumano. Il superomismo dei nostri due artisti nasce dalla fotografia affrontata in modi affatto inusuali: autori di pochissimi scatti ogni anno, non documentaristi, non fotografi di cronaca, ma inventori di composizioni corporee che rimandano a canoni classici di costruzione. Più complesse le opere di Joel-Peter Witkin, più semplici quelle di Paolo Gioli che, salvo rare eccezioni, presenta un solo soggetto per volta. E come Joel-Peter accumula, sovrappone, compone, accosta con una attitudine vicina a Bernini, Paolo, proseguendo l'accostamento a Bernini, ci rimanda a L'estasi di Santa Teresa, forse la scultura più intensa di tutta la storia dell'arte. In qualsiasi modo si vogliano leggere, le composizioni (faticiamo a definirle foto) dei nostri due autori ci portano in un mondo sognato, costruito, manierista nel senso della decostruzione e ricostruzione di un mondo onirico, certamente voyeuristico, nel senso della curiosità del vedere, che qui si trasforma nello stupore di due invenzioni che si incontrano per la prima volta, pur essendosi sfiorate in tante occasioni.

Massimo Minini

Galleria Massimo Minini - via Apollonio, 6 - Brescia Lombardia Italia
Orario: da lunedì a venerdì ore 10-19,30 sabato 15.30-19.30. Ingresso libero

Princese. Lisetta Carmi - Jacopo Benassi

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

Princese. Un'indagine su un mondo apparentemente coreografico fissato, attraverso la fotografia, in una dignità dolorosa e senza tempo: l'universo del 'vestire en travesti' che negli anni '60 sfidava la società'.



Pomo Galerie e Carlo Madesani hanno il piacere di presentare la mostra *Principesse*. Lisetta Carmi — Jacopo Benassi, un'indagine su un mondo apparentemente coreografico e istrionico tuttavia fissato, attraverso la fotografia, in una dignità dolorosa e senza tempo: l'universo del vestire in travesti che negli anni '60 sfidava coscientemente una società così come continua a farlo nella contemporaneità. Era il capodanno del 1965 quando la fotografa Lisetta Carmi partecipa ad una serata con i Travestiti. Siamo a Genova, sul lungomare, inizia il nuovo anno, giorno di festa. Chiede loro se può fotografarli. Da quel giorno, per 7 anni, Lisetta Carmi — di origini borghesi — comincia a frequentare costantemente i carruggi, i vicoli, le stradine della vecchia città portuale, l'antico ghetto ebraico, intessendo con loro, i Travestiti, un rapporto sempre più intimo e personale. Loro sono gli "eroici viaggiatori nel mondo delle nuove identità" e lei una donna in cerca della sua.

Genova è una città difficile, soffre le ferite della guerra, che ne ha modificato anima e aspetto. Città di porto, di transito, commercio, cantieri navali, polo industriale, urbanizzazione incontrollata e forte immigrazione. Tra lotte sociali e battaglie politiche, è qui che si crea il primo agglomerato di gay e trans riconosciuto in Italia, è qui che nascono le prime associazioni per la difesa della prostituzione. Sono gli anni del boom economico, precedenti all'arrivo della droga. I carruggi sono un tessuto sociale variegato dove vi abitano le classi sociali più povere. I Travestiti vi trovano il loro habitat, convivono con gente vera dai volti intensi che fatica a sopravvivere, sono persone emarginate, confinate, scappate dalla loro identità di provenienza, che trovano rifugio, protezione, equivalenza in quei vicoli pieni di vita e contraddizione. Sono esseri umani, per lo più immigrati provenienti da ogni parte d'Italia — dal sud specialmente — semplici e cordiali, ciascuno con le proprie dinamiche, abitudini, speranze... E i clienti sono marinai occasionali, abitanti del luogo, operai, uomini sposati, padri di famiglia, giovani scapoli, a volte anche preti... Nel 1972 da quel lavoro esce il libro *I Travestiti*, dapprima ostacolato nella distribuzione e poi successivamente salvato dal macero, diventa anni dopo un cult della fotografia, un reportage di un mondo perduto, di un'Italia oscura ma con ancora dei valori.

Anche la Carmi, che aveva difficoltà ad accettare la sua condizione femminile non riuscendo a scinderla dal ruolo di subordinazione in cui vedeva la donna costretta dalla società, cerca se stessa in quelle foto. È un lavoro fondamentale per lei, una terapia di psicanalisi che risponde al bisogno interiore di capire gli altri e se stessa. Con i Travestiti impara a vivere senza un ruolo, ad accettare totalmente di essere una donna, ma rifiutando il ruolo stesso di donna. Quasi 50 anni dopo, nelle stesse stradine, Jacopo Benassi ripercorre i passi di quelle vite e scopre le superstite di quei percorsi rosi e immutati dal tempo. Benassi ha già indagato il mondo della prostituzione e quello dei gay nelle sue varie sfaccettature, anche personali. Nei loro pied-à-terre di lavoro, in quegli stessi vicoli stretti, Benassi incontra, intervista e ritrae Rossella e Ursula, le uniche sopravvissute da quei leggendari anni '60. Con loro si inoltra nei carruggi a ricordare gli angoli di una città ormai trasformata

e che conosce con loro, le nuove protagoniste del mestiere più antico del mondo. Ne nasce un lavoro straordinario, una prospettiva umana di persone temute dalla società ma essenziali al sistema, un documento che aggiunge materiale al lavoro della Carmi per accorgersi che nulla cambiando nulla cambierà...

*Fino al 13 Febbraio 2015 - Pomo Galerie, via Giuseppe Sirtori,6 - Milano
Orario: lun-ven, 9:30-18:30 — ingresso libero*

Ricalcando i vecchi passi

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

I sentieri, dice un vecchio adagio popolare, si fanno camminando. Sono i passi di più e più camminatori che, pestando sempre la stessa erba, tracciano il solco che poi altri passi seguiranno e continueranno a scavare.



František Krátký, Roma, 1897, una famiglia di ciociari.

Io credo che ci siano sentieri fatti anche di sguardi. Che in fondo, benché le visioni individuali siano potenzialmente infinite e una diversa dall'altra, alla fin fine qualcosa le raggruppa in un numero limitato di percorsi, che le mette in fila per somiglianze e assonanze, le fa scorrere lungo itinerari che poi diventeranno quei particolari sentieri visuali che sono le icone, o i generi, o i luoghi comuni, a volte gli stereotipi.

E quel qualcosa è ovviamente l'inconscio ottico che si deposita in ciascuno di noi, che non è mai tutto personale, tutto individuale, ma viene da un "veduto collettivo" che appartiene a una cultura, a un'epoca, a una società, a un luogo.

Pensavo a questoguardano le fotografie che Cesare Colombo ha sapientemente, allusivamente scelto e accostato in quaranta [dittici per una mostra](#) dedicata dal Centro Ceco di Milano a due viaggiatori fotografi venuti dallo stesso paese, la Boemia, diretti nello stesso paese, l'Italia, ma a un secolo di distanza uno dall'altro.



Pavel Kopp, Firenze, piazza Duomo, 1989

Il primo si chiamava František Krátký, era nato nel 1851 nell'allora regno austro-ungarico, era un professionista nella cittadina di Kolín, e si era specializzato in un genere allora molto popolare e richiesto: la stereoscopia, in particolare quella colorata a mano.

Amava viaggiare, e da aprile a giugno del 1897 girò l'Italia. Gli stereogrammi che produsse allora hanno riposato a lungo in archivi trascurati prima che uno storico della fotografia boema, Peter Scheufler, le recuperasse e le valorizzasse.

Il secondo si chiama Pavel Kopp, è nato nel 1940, non è un professionista, e per lavoro ha vissuto a lungo in Italia, che ha fotografato per passione negli anni Settanta e Ottanta in reportage in bianco e nero.



František Krátký, Roma, 1897, ambulanti.

Due persone diverse, due stili diversi, ma ecco, a distanza di un secolo, i loro occhi attirati spesso da soggetti simili, ecco i loro sguardi che si riecheggiano e si rispondono, inconsapevolmente.

Kopp conosce le foto di Krátký, ma le ha viste solo una decina d'anni fa, dopo la loro riscoperta. Ne fece una mostra a Praga assieme a Scheufler.

Certo, le corrispondenze le ha cercate e organizzate il curatore. E non vanno sopravvalutate, spesso sono solo vaghe assonanze, lontane somiglianze, allusioni, coincidenze di temi luoghi situazioni generi.

Ma in qualche caso c'è qualcosa di più. Come se lo sguardo dei due fosse stato attirato allo stesso modo, in situazioni simili, da cose simili. Gente seduta sui gradini. La fontana come luogo di socialità.

E queste ricorrenze, Colombo le ha create, o scoperte? E nel secondo caso, che cosa rivelano? Uno sguardo "boemo" sull'Italia? Forse questo è troppo.

Allora una casualità statistica, tipo: prima o poi, se fai molte fotografie, qualche persona seduta sui gradini o appoggiata a un parapetto la prendi? Questo è forse vero, ma in fondo è un po' poco.



Pavel Kopp, Roma, piazza Navona, 1985.

Credo che la fotografia riesca a far coagulare in un'immagine l'incrocio di molti inconsci e di molte costanti.

C'entra la cultura comune dei due fotografi mitteleuropei, la curiosità e l'interesse per cose che si somigliano, c'entra la costanza di lungo periodo dei comportamenti spontanei della gente sulla scena della pubblica via, c'entra quella misteriosa quota di sapere umano congelata nei meccanismi dei nostri apparecchi che ci spinge a fare le fotografie in un certo modo.

Di certo, l'antropologia dei gesti e delle scene di strada che i due lavori messi a confronto ci svelano va vista dai due lati dell'obiettivo: come erano veramente, e come sono state viste.

Le fotografie sono sempre la collisione di questi due movimenti convergenti: e non sono più del tutto né l'una né l'altra cosa, né sguardi soggettivi né depositi oggettivi, ma un impasto, un ibrido.

Che è poi quello che ci fa amare le fotografie.

ag: **Cesare Colombo, František Krátký, Pavel Kopp, Peter Scheufler**
Scritto in **Autori, Viaggi | Commenti**

L'Immaginaire d'après nature di Henri Cartier-Bresson, il fotografo Leicaista che vive e racconta storie

di Serena Bucovaz da <http://www.ilcaffevitruviano.it/>



La Leica del 1932. Apparecchio che accompagnerà Henri Cartier-Bresson durante tutta la sua vita. Immagine flickr con licenza Creative Commons

Henri Cartier Bresson, testimone della seconda guerra mondiale in Europa, è considerato il pioniere del foto-giornalismo nonché acclamato come "artista storico" da Tomorrow del maggio 1947. Lo sguardo di Bresson, concentrato sull'essenza stessa del soggetto, privo di preferenze e pregiudizi superficiali, spinge la tecnica ad un livello di reazione quasi istintiva, quello che lui chiama condensazione. In realtà il suo approccio alla fotografia si è evoluto nel corso degli anni a seconda di diverse necessità, fra cui quella di raccontare delle storie: ripercorriamo la sua vita.

La pittura e la distruzione delle sue opere

Nato nel 1908 (epoca dominata culturalmente dal surrealismo) da una benestante famiglia borghese, inizia a dipingere giovanissimo, all'età di dodici anni. Sfortunatamente è stato l'artefice della distruzione della maggior parte dei suoi lavori quindi non si può dire se questi abbiano influenzato la sua pratica fotografica.

Da sempre interessato di poesia e prosa ma bocciato ben tre volte alla maturità, nel 1927 abbandona gli studi scolastici. All'epoca non sa ancora dove lo porterà la vita ma pare da subito intenzionato a non continuare l'attività di famiglia decidendo di non prendere in mano la prospera azienda di fili da

merceria del padre. Negli anni che vanno dal 1925 al '32 si forma culturalmente e inizia a manifestare attrattiva verso l'esperienza fotografica. A partire dal 1929 la posizione e la funzione dell'arte fotografica nella società cambiano. Fotografare significa osservare vagabondando per strada e individuando le situazioni, le posizioni delle figure, i dettagli, gli accostamenti incongrui il cui isolamento nell'inquadratura fotografica, il taglio dal contesto e dal fuori campo trasformano una banale realtà in una suspense enigmatica. In queste immagini non c'è nessuna comunanza con il surrealismo.

L'influenza dell'arte cinematografica

Come già detto, per Bresson, la fotografia è condensazione. Questo termine assume il significato di una ricerca. La ricerca della foto unica che riassume, sintetizza e racchiude in sé l'istante decisivo di una scena complessa. L'immagine, così, diventa la composizione di tutti gli aspetti della scena riuniti in una coalizione simultanea: un coordinamento organico di diversi elementi visivi. Negli anni '20 a Parigi nasce un nuovo tipo di arte visiva, il cinema e tra il 1928 e il 1935 il modello che domina la fotografia è proprio il suo.

Tutti i fotografi vivono l'esperienza cinematografica e Bresson dichiara che film come la *Corazzata Potemkin* del 1926, la *passione di Giovanna D'Arco* del 1928 e altre opere di Jean Vigo, gli hanno insegnato a vedere. Così nel 1935, a New York per una mostra, diventa allievo di Paul Strand per fare di sé un cineasta. Ciò che gli interessa di più è la ricerca di una storia raccontata, di una parte del tutto. Per lui le foto dei film mostrano sentimenti, situazioni e intenzioni ancora mai visti in immagine. Ma Henri Cartier-Bresson non sarebbe stato tale senza la sua Leica, la macchina fotografica acquistata a Marsiglia nel 1932 e che non ha mai sostituito.

L'importanza della sua Leica

È stata questa a consacrare come il grande fotografo che è stato permettendogli di immortalare quelle peculiari scene strappate alla realtà grazie alla pellicola da 35 mm. Una macchina maneggevole, di rapido intervento, con estrema corrispondenza fra campo mirato ed impresso sul negativo, precisa e con un'inquadratura affidabile. La Leica permetteva di costruire la geometria dell'immagine in una proporzione perfetta. Ma la geometria data dalla topologia dello spazio, dalle linee, dalle ombre, dalle prospettive, per Bresson ha bisogno di un altro elemento, di qualcosa che la faccia vivere. Passanti, bambini che giocano, ogni cosa possa muoversi davanti all'obiettivo diventa la motivazione dello scatto. Così l'uomo si erge al centro dell'interesse del fotografo che si esercita nelle piazze italiane e spagnole.

Il risultato sono fotografie previste: la loro geometria è già fissata. Piegando le ginocchia, spostando la testa per creare coincidenze di linee, indietreggiando o avanzando si può trovare l'inquadratura perfetta, resta semplicemente l'attesa dell'essenziale. L'imprevedibile. Nelle fotografie scattate con queste modalità gli sguardi dei soggetti ritratti acquistano una nuova importanza. Per Bresson "questo o quello sguardo è solo un'interpretazione di cui siamo responsabili. Ciò che cerchiamo di percepire in un'immagine non è altro che una proiezione cui prestiamo vita e intenzione mentre è semplicemente l'indizio della posizione di due occhi".

I reportage

Sempre nel 1932 il fotografo inizia a lavorare per alcune riviste come "Ce Soir" facendo diversi fotoreportage dove però, cattura sempre e soltanto storie di sguardi per ogni scena di giudizio pubblico, come ad esempio l'incoronazione di Giorgio VI o la liberazione del campo di concentramento di Dessau nel 1945 in Germania. Lui, cacciatore di sguardi che osserva con un occhio solo attraverso l'obiettivo mentre l'altro è chiuso, rivolto verso l'interno, l'immaginario, il desiderio. Nel 1995 dichiarerà "bisogna lasciare l'obiettivo a frugare nelle macerie dell'inconscio e del caso". Per fare una fotografia è necessario trovare tante linee di forza, linee di enigma, linee di suspense che poggiano su quello che è sguardo o su quello che non lo è ma ne fa le veci.

Fotografare significa aspettare quello che pensiamo possa essere già lì: l'inquadratura condensa tutte le attese d'imprevedibile. In realtà il vero fotografo individua davanti a sé quello che ha dentro la testa già da molto tempo. Con un occhio avanti e uno rivolto all'indietro, è così che, a quanto pare, ci si dovrebbe relazionare a questa forma d'arte laddove si realizza come un'operazione immediata dei sensi e dello spirito.

È il mondo tradotto in termini visivi ma al contempo ricerca ed interrogativo incessanti: l'imaginaire d'apres nature, l'immaginario dal vero. La fotografia di Henri Cartier-Bresson.

[Nove fotografi per i cluster di Expo. Tutti a raccontare cibo, da Irene Kung a Martin Parr a Berengo Gardin](#)

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



Nutrire il pianeta" in versione fotografica. Oltre alle grandi mostre presentate la settimana scorsa a Palazzo Reale, ci saranno anche nove fotografi nei Cluster di Expo vi saranno una serie di fotografie per una "visitor experience", visto che le immagini sono il media che meglio interpreta la visione e la finalità dell'Esposizione Universale.

I progetti, presentati oggi all'Agorà del Castello Sforzesco da Giuseppe Sala, Commissario Unico per Expo 2015, James Msekela, Commissario Generale e

Ambasciatore della Tanzania a Roma, il Presidente di illycaffè Andrea Illy, Roberto Koch, Fondatore e Direttore di Contrasto, i fotografi Ferdinando Scianna e Irene Kung, con Enrico Deluchi, Amministratore Delegato Canon Italia SpA, saranno tutti pensati e realizzati appositamente per i Cluster del cibo e saranno in larga maggioranza realizzati da fotografi appartenenti alla Magnum (anche se non tutti).

Volete sapere i loro nomi? Eccoli: **Gianni Berengo Gardin, Irene Kung, Joel Meyerowitz, Martin Parr, Alessandra Sanguinetti, Ferdinando Scianna, George Steinmetz, Salgado e Alex Webb.**

Su cosa si confronteranno gli autori? Le filiere alimentari al centro dei nove Cluster sono **Cacao; Caffè; Cereali e Tuberi; Frutta e Legumi; Isole Mare e Cibo Isole; Biomediterraneo; Riso; Spezie; Nutrizione e Agricoltura nelle Zone Aride** e a ciascun "tipo" sarà dedicata una mostra che guiderà il pubblico nella conoscenza delle modalità con cui le diverse coltivazioni e il lavoro dell'uomo sfamano il pianeta (anzi, parte di esso, diciamolo). e

Grande attesa per Salgado, portato già a Milano da illy, e che viene raccontato dal presidente dell'azienda così: «Un reportage fatto di immagini di forte impatto emotivo che siamo orgogliosi di poter condividere con il mondo intero. Le foto di Salgado saranno infatti protagoniste del Cluster del Caffè, il padiglione tematico dedicato alla bevanda nera che illy sta curando per Expo Milano 2015 come Official Coffee Partner dell'Esposizione Universale di Milano».

Canon, invece, sponsorizzerà la stampa: «La nostra partecipazione ad Expo 2015 vuole raccontare, con un linguaggio universale e utilizzando la forza delle immagini, i Cluster tematici che formeranno il percorso di Expo. Il nostro compito sarà quello di consentire a queste immagini, realizzate da alcuni tra i più importanti fotografi al mondo, di esprimere tutta la loro forza e potenza grazie alle nostre tecniche di stampa», ha detto Delucchi. Lavoro di squadra, come nelle coltivazioni. Vedremo se il raccolto sarà degno di nota.

[Bentornata Ferrania, gloria dell'Italia d'argento](#)

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



Un nome, un paese, una fabbrica, un sogno. Perfino una malattia: «Mi dicevano che avevo la ferranite», scherza Corrado Balestra, chimico, che non ne è mai guarito.

Ora è di nuovo febbricitante, perché la Ferrania, a cui ha dato trent'anni di vita, sta per resuscitare.

Fermo da anni, fra poche settimane il "ragazzino", il macchinario imponente che lavora nel buio assoluto, tornerà di nuovo a sfornare i rullini fotografici che per quasi un secolo hanno congelato in immagini la memoria degli italiani, le pellicole cinematografiche da cui presero vita sul grande schermo i volti di Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Totò...

Fu una grande eccellenza italiana, la Ferrania. Uccisa dall'invasione digitale che ha decimato colossi come la Kodak. Era nata da una guerra: quando, negli anni Venti, lo stabilimento Sipe che fabbricava esplosivi per lo zar di Russia dovette riconvertirsi (per mancanza di Zar e di guerre) in una produzione "pacifica": lastre e pellicole. In fondo era sempre chimica.

Anzi era una chimica sofisticatissima: il grado di purezza richiesto dai supporti fotografici «è molto più alto perfino della chimica farmaceutica», spiega Corrado mentre ci urtiamo spalla a spalla nei lunghissimi corridoi illuminati solo da fioche luci rosse, dove fra poco ritorneranno una quarantina di operai, risuonerà il loro ritornello «attenti-attenti», alleggerirà quel vago sentore acido, ronzerà di nuovo il coater che stende sulla pellicola quindici strati fotosensibili su uno spessore più sottile d'un capello.

Sì, si ricomincia. L'ultimo lotto di pellicole uscì da queste macchine nel 2011, ormai non si chiamavano più Ferrania, il marchio sparì nel 1964 quando la fabbrica fu acquistata dalla multinazionale 3M (quella del nastro adesivo e dei *post-it*), e le etichette divennero *Scotch* e *Imation*, ma dopo altri passaggi di proprietà si fabbricarono solo metraggi da confezionare coi marchi dei supermercati. Fino a quando anche questa domanda è caduta sotto il livello di profitto.



Tornare ai rullini sembra una scommessa da matti, ora che tutti hanno in tasca un fotocellulare. O forse no: è il momento giusto.

«**Ora o mai più**», è quel che si sono detti due anni fa Nicola Baldini e Marco Pagni, fiorentini entrambi, ingegnere informatico e videomaker il primo, imprenditore e restauratore cinematografico il secondo, i nuovi manager della rinata Ferrania.

Come capita spesso, all'inizio era uno sfizio, un side business.

Pensavamo a un piccolo sito di e-commerce, per vendere rullini confezionati da noi con pellicola comprata altrove».

Girarono cercando una macchina perforatrice e capitarono qui, nel borgo di Ferrania, sulle rive del Bormida, entroterra di Savona, dove il nobile stabilimento, parzialmente riconvertito a fabbrica di pannelli solari, stava per vendere i macchinari a peso.

Macchine splendide, raffinate, che nessuno oggi potrebbe più costruire di nuovo. «E ci dicemmo: perché no? Perché non facciamo tutto da noi, dai sali d'argento e dai fiocchi di cotone fino al pacchetto confezionato?».

La Regione Liguria aveva lanciato un bando per non far morire quello che era stato un paese-fabbrica, 4500 dipendenti negli anni d'oro, case popolari, circoli dopolavoro, mense, tutto girava attorno al campus Ferrania, imponente come una città.

Nicola e Marco se ne aggiudicarono un pezzo, un piccolo gioiello: il cubo di mattoni e cemento che fu il centro ricerche della Ferrania. «Una miniatura perfetta della fabbrica maggiore». Stessi macchinari, ma in piccolo.

Era l'ideale per l'operazione spericolata che avevano in mente: «Rifare la fabbrica in versione ridotta, ma perfetta. Rifare le pellicole che ci hanno reso famosi nel mondo». Non restava che recuperare il *know-how*: «Siamo andati a suonare il campanello di casa dei vecchi tecnici disoccupati», come Corrado.

v.filmato :



http%3A%2F%2Fv.kataweb.it%2Frepubblicatv%2Ffile%2F2015%2F01%2F22%2F237976%2F237976-multi-auto-ferrania_bozza_6.mp4

Il modello è la startup olandese Impossible Project, che ha rimesso in produzione le pellicole Polaroid a sviluppo istantaneo. Si scommette su un mercato di nicchia, certo, ma che, incredibilmente, si allarga. Fotoamatori refrattari alla tecnologia? Delusi dai pixel?

«Noi puntiamo a un altro pubblico. Agli immigrati analogici. Ai ragazzi dei fotocellulari, che non hanno mai scattato in pellicola e la scoprono adesso con curiosità ed entusiasmo. Magari anche al creativo che vuole quello speciale 'look analogico'. Non investiamo su un mercato nostalgico, tutto il contrario».

E c'è la prova. Anziché chiedere soldi alle banche, Marco e Nicola hanno scommesso sul crowd-funding. Hanno aperto una [pagina](#) su Kickstarter, sito specializzato nella raccolta fondi, e hanno detto al mondo «credete in questo progetto». Un po' di "marketing emozionale" con le suggestioni del grande cinema italiano ha aiutato.

Be', sono arrivati oltre 300 mila dollari in un mese. I primi centomila in sole venti ore. Seimila persone (in gran parte sotto i 30 anni) hanno donato ai due *startupper* dell'analogico una media di 57 dollari a testa. In cambio di cosa? Un po' di gloria e qualche gadget.

Sì, i primi sottoscrittori avranno il loro nome scritto sul "muro dei fondatori" e riceveranno un pacchetto con le prime pellicole della nuova Film Ferrania, in tiratura esclusiva e personalizzata. Poi, alla fine dell'anno, tutti potranno acquistarle su Internet, al costo di 7-8 euro a rullino.



Si comincerà con un campionario molto essenziale: due rulli fotografici per diapositive a colori (il classico 24x36 e il 6x6 stile Rollei) e due formati cinematografici (super8 e 16mm), sensibilità unica: 100 Asa.

Capacità produttiva, due milioni e mezzo di rullini l'anno. Difficilmente resteranno invenduti: nel mondo ci sono centinaia di migliaia di consumatori, per esempio i fanatici della Lomografia, setta di adoratori delle fotocamere di plastica e delle estetiche "sbagliate", riforniti ormai solo da Kodak, Agfa e Fuji.



Mezzo secolo dopo, fra i colossi dell'immagine un po' traballanti rispunterà il buffo omino a forma di F disegnato un secolo fa, folletto italico che cerca di contagiare di nuovo il mondo con il morbo della ferranite.

[Una versione di questo articolo è apparsa su Il Venerdì di Repubblica il 23 gennaio 2015. Video di Francesco Collina per repubblica.it]

Tag: **3M, Agfa, analogico, Claudia Cardinale, Corrado Balestra, digitale, Ferrania, Francesco Collina, Fuji, Imation, Impossible Project, Kodak, Lomo, Marco Pagni, Nicola Baldini, Polaroid, Rollei, rullini, Scotch, Sophia Loren, Totò**

Scritto in **analogica, Grandi ritorni | Commenti**

[Street Photography, consigli pratici](#)

di Sara Munari da <https://saramunari.wordpress.com>



Molte persone percepiscono la street photography come semplici istantanee casuali di persone in strada.

Molti pensano che non costi fatica, che sia la foto a colpire il fotografo come uno schiaffo, che la composizione, anche se rapidamente catturata, sia legata alla fortuna del momento.

Ma la fotografia di strada è davvero tanto casuale come potrebbe apparire a prima vista?

Un fotografo di strada è innanzitutto un **grandissimo osservatore**.

Nella mia esperienza, la capacità di **pre-visualizzare** un'immagine è la chiave per ottenere buone fotografie.

Giulio Forti nel suo libro “**Saper vedere per fotografare**” dice:

Alla ricerca della migliore inquadratura, l'attrezzatura di base è costituita dalle tue gambe. Non è lo zoom che ti aiuta a inquadrare la scena, è il punto di ripresa. (...) Muoversi significa usare un cespuglio o un tronco d'albero per nascondere un cassetto della spazzatura o un palo della luce (...). Spostarsi significa anche cercare, se esiste, la possibilità di scattare dall'angolazione che ti propone il taglio di luce più efficace“.

E ancora: “(...) Devi o puoi scegliere se desideri curare l'estetica delle tue riprese o se vuoi fare non dico reportage, ma racconto. L'estetica di una fotografia non può prescindere dallo stile di ciascuno di noi né dalle nostre inconsce preferenze, ovvero il modo in cui visualizzi le forme della scena o del soggetto. E' geometria, ed in fotografia come nella pittura non esistono troppe scappatoie. Linee parallele, cerchi, divergenze, triangoli fatti di materia, di luce, di colori. Forme che poi non sono altro che gli oggetti solidi della realtà davanti ai tuoi occhi che dalle tre dimensioni passano, attraverso l'obiettivo, alle due dimensioni“.

Dovete insomma, prestare attenzione a tutti i dettagli che potrebbero in qualche modo influenzare il risultato finale: **la luce, forma, colori e sfumature degli oggetti** e le persone di fronte all'obiettivo.

Diventa fondamentale comprendere il linguaggio del corpo dei popoli che visiterete (anche sotto casa) e le dinamiche della loro vita quotidiana in strada. Come si relazionano le persone tra loro? Come si relazionano le persone al contesto?

Detto ciò, la vostra immaginazione e consapevolezza, farà gran parte del processo creativo dell'immagine fotografica.

Per quanto riguarda la luce, importantissimo elemento che all'inizio si tende a dimenticare, non pensate che se c'è bel tempo, le fotografie siano automaticamente migliori.

Il problema è che la luce, se c'è molto sole, risulta essere molto diretta e finirà per generare delle **ombre dure difficili da gestire con maestria**. Prestate attenzione quindi alle ombre, sulle cose e persone e cercate di considerare il nero dell'ombra, come una forma da inserire nella composizione.

Eric kim, grande fotografo di strada, segue questi consigli per lavorare, alcuni molto interessanti e utili:

1. In caso di dubbio, SCATTA
2. Quando hai paura, SCATTA
3. Comprate libri, non attrezzatura
4. Il denaro non può comprare l'esperienza

5. Non comprate un libro fotografico a meno che non si abbiate intenzione di leggerlo più di una volta.
6. Non comprare un libro fotografico con l'intenzione di rivenderlo in futuro.
7. E' meglio di viaggiare in un minor numero di posti piuttosto che vedere un sacco di posti, ma con meno tempo a disposizione per ognuno
8. Fate sempre il backup quando viaggiate e scattate foto
9. Meglio portare più pellicole che meno
10. Una settimana è poco tempo per conoscere una città straniera
11. Più grande è la vostra macchina fotografica meno comoda è da trasportare
12. Provate a fare almeno una foto al giorno
13. Lavora per "serie", non per singole immagini
14. Un sacco di "mi piace" non significano necessariamente che la foto sia buona
15. E' meglio essere profondamente influenzati da alcuni fotografi (e conoscere il loro lavoro molto bene), piuttosto che essere un po' influenzati da molti fotografi
16. Il ritocco di una foto, non farà della foto, una foto migliore
17. Aggiungere nitidezza, vignettature ecc. non farà di una brutta foto una foto migliore
18. Avere un numero inferiore di macchine fotografiche o obiettivi è meno stressante
19. Meno tempo passate sui social media più sarete felici e più fotograferete.
20. Non competere contro gli altri, competere contro me stesso
21. Ogni volta che percepite banali le vostre fotografie o siete insoddisfatti con il vostro lavoro, evitate di comprare una macchina fotografica nuova, non vi rende migliori o più creativi.
22. Durante il viaggio non indossate cotone (prendete vestiti tecnici che asciugano subito)
23. I fotografi di maggior successo sono spesso i meno soddisfatti
24. Più persone che dicono di odiare il vostro lavoro, più state riscuotendo successo.
25. La migliore fotografia che potete fare è nel vostro cortile di casa
26. Siate felici se fate anche una sola fotografia di strada buona al mese.
27. Quanto più i fotografi fanno pettegolezzi sugli altri, più si dimostrano insicuri, tacete.
28. Siete la media dei 5 fotografi più vicini a voi.
29. Per ottenere una critica costruttiva, dite alla gente di essere "brutalmente onesta" e di contribuire a "distruggere il vostro lavoro"
30. Non difendere le vostre foto durante una critica. Tenete la bocca chiusa, annuire, e prendere appunti
31. Siate sempre pronti a condividere il vostro portfolio con qualcun altro.
32. Più turisti ci sono in una zona, meno interessante è fotografare
33. Se siete incerti, chiedete il permesso per scattare.

34. Se siete incerti, sorridete e salutate

La fotografia nel testo, scattata a Parigi, è di [BOOGIE](#)

Fotografia: vietato invecchiare

di Leonello Bertolucci da www.ilfattoquotidiano.it

La fotografia ferma il tempo, si dice.

La fotografia, con la sua "diabolica" capacità di arrestare orologi e calendari, produce un sortilegio in cui qualcuno individua la tensione inconscia verso **un'illusoria ricerca dell'immortalità**.

C'è però un altro modo che la fotografia conosce per fermare il flusso del tempo: **mantenere giovane chi la pratica**.

La fotografia è qualcosa di necessariamente connesso alla **curiosità**, e la curiosità è a sua volta connessa alla freschezza mentale; se c'è curiosità, dunque, anche a cent'anni si respira profumo di giovinezza.



Ci vuole orecchio (foto © Leonello Bertolucci)

La condizione del fotografo sarebbe allora – di per sé – una palestra mentale utile a **mantenere tonici i neuroni** minacciati dall'età che avanza? Non è detto, e la relazione causa effetto non è così automatica. Non basta essere fotografo, occorre essere **"un certo tipo di fotografo"**.

Perché – è un fatto – ci sono anche quelli che la curiosità l'hanno persa. O forse no, non l'hanno persa, ma in loro essa dorme; ad anestizzarla è stata

magari la routine, il mestiere fatto da mestierante, l'assenza di progetti o chissà cos'altro.

Esistono dunque **fotografi che a 30 anni sono già degli "zombie"** e altri, magari ultra ottantenni, che si entusiasmano nell'esplorare tutte le novità che la fotografia propone loro.

Un esempio?

<https://www.youtube.com/watch?v=gkpGJ9NfHk4>

Nino Migliori, un **"monello" di 89 anni** che fotografa dal 1948; arcinoto, ha esposto in tutto il mondo le sue ricerche e i suoi percorsi fotografici, attraversando nei decenni i generi, i linguaggi e i mezzi della fotografia, anticipandoli sempre.

Sentirlo parlare, con quella sua vivacità moltiplicata dall'accento emiliano, significa percepire il sacro fuoco non della fotografia, ma appunto della curiosità.

Se arriva la **"rivoluzione" del digitale** e molti anziani autori si arroccano sulle loro certezze analogiche, **lui si tuffa a pesce nel mare ignoto della novità** con lo spirito di una spugna; ricomincia, si rimette in gioco, studia e sperimenta, verrebbe da dire: gioca.

Per lui la fotografia è **"materia dei sogni"** (come s'intitola una delle sue ultime retrospettive), e come materia si presta a essere manipolata. Dopo gli inizi documentaristici influenzati dal neorealismo, comincia un cammino, ancora in corso, che passa attraverso **ogni sorta di sperimentazione**, portandolo a lavorare "off camera", a graffiare e incidere le lastre, a creare pirogrammi col fuoco, ossidazioni con i bagni chimici della camera oscura, e via verso vere installazioni fotografiche e poi ancora col materiale Polaroid, mentre oggi lo puoi vedere fotografare come niente fosse con l'iPhone. Gli brillano gli occhi quando racconta di nuove conquiste e di nuove scoperte. Che meraviglia!

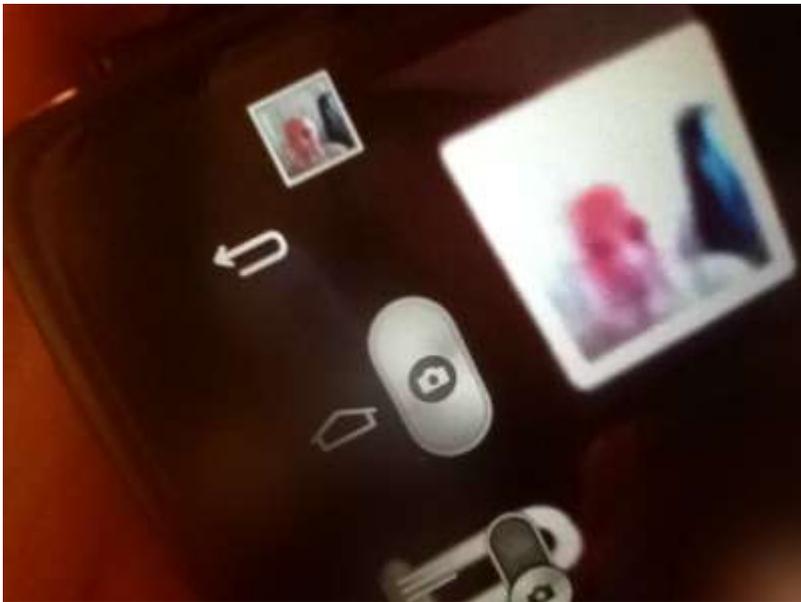
Altri esempi si potrebbero fare di fotografi non arrugginiti dal tempo perché **il tempo lo navigano**, traendone ciò che di volta in volta offre e propone. Insomma, a ben guardare, il fotografo inossidabile è quello che passa la vita cercando di **segnare il tempo piuttosto che esserne segnato**, e fermarlo è l'ultimo dei suoi problemi.

Ballata delle foto del tempo andato

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

«Di loro, o mio principe, non chiedere dove siano, oggi o fra un anno, se non vuoi che ti ripeta: dove sono le nevi d'un tempo?».

François Villon, Ballade des dames du temps jadis



Già, dove sono? Sciolte come ghiaccio a primavera, le fotografie che prendemmo nelle morte stagioni non ci son più.

Dove'è la smorfietta della festa di compleanno, dove il tuffo dallo scoglio, dove la pizza ai friarelli che ieri t'illuse, che oggi m'illude, o Ermione?

Nello smartphone non le trovo, accidenti. Mica le avrò cancellate?

Oh sì, sono diventate gocce d'acqua nel flusso, ma chi le riconoscerebbe, ora, una per una, come sue e solo sue?

Prova a ripescarle dall'archivio di Instagram, se hai voglia di ritrovare il tempo perduto e di perderne tanto ancora, forse ce la farai. Ma poi, perché dovresti? Se te ne sei sbarazzato versandole nel grande fiume delle fotografie della condivisione, dove non ci si bagna mai due volte, perché adesso volerle ripescare, riacchiappare, con un mestolo? Che è poi un colabrodo?

Ci pensavo da tempo e ne ero sicuro. La presunta, paventata, esorcizzata, scaramantizzata "invasione delle ultrafoto", la supposta valanga delle fotografie *social* (che una mostra provocatoria materializzò in montagne di cartioncini pronte a franarci addosso) forse non è così come ce la immaginiamo. Perché quelle foto, gran parte di loro, scompare.

Non ne avevo le prove. Ora almeno ho qualche indizio. Trovo [questa ricerca](#) che unastartup della neofotografia (l'israeliana Magisto, una app che ti aiuta a trasformare le tue fotine banali in piccoli video molto *cool*) ha condotto sui propri 40 milioni di utenti registrati per cercare di capire «come usiamo davvero i nostri *camera phones*».

Be', certe cose non sono sorprese: che le donne siano più smart-fotografe dei maschi, i giovani più degli anziani, non ci voleva molta fantasia. Che i possessori dei costosi iPhone fotografino di più dei clienti di Android, che in genere hanno apparecchi meno sofisticati, ci si poteva arrivare. Che uno smart-fotografo medio prenda 150 foto al mese (fanno cinque al giorno), be' avrei detto anche di più, ma fidiamoci.

Il dato che mi mancava è un altro, e me lo segno. Dicono i signori di Magisto che nelle memorie dei cellulari dei loro clienti riposano in media 630 scatti.

Ohibò. Ma se prendo in media 150 foto al mese, alla fine dell'anno, diciamo, ne avrò scattate 1800, dico bene? E le altre 1170 dove sono finite? Senza contare che probabilmente possiedo quel telefono da più di un anno, e di foto ne avrò fatte anche di più, e poi anche di quelle 630 forse molte a loro

volta scompariranno presto, e quindi le foto "perdute" sono probabilmente sottostimate; insomma parrebbe che almeno due smart-fotografie su tre svaniscono nel nulla.

Dove sono le foto di una volta, dunque?, mi chiedo come Villon, l'antinostalgico *maudit*.



Questo dato, la ricerca non ce lo dà. Non lo possiede. Possiamo solo fare qualche ipotesi, suffragata da esperienze limitate, personali, familiari, amicali.

Prima ipotesi: sono state scaricate su una memoria esterna, su un pc, o su un cd, o su una *pen drive*. Archivate, insomma, in magazzini stabili, e cancellate dalla memoria del cellulare che va pulita periodicamente per poter ospitare nuove foto.

Questo uso farebbe della memoria del cellulare qualcosa di simile ai rullini delle macchine analogiche (del resto, si chiamano ancora *camera roll*).

Verosimile? Direi molto, molto parzialmente. Conosco poche persone che abitualmente connettano lo smartphone a un pc e archivino tutte le loro fotografie cellulari. Qualcuna sì, la trasferiscono (magari per *email*) le meglio riuscite, o quelle che hanno un carico affettivo particolare, magari archiviate di rimbalzo, scaricate dal *social* sul quale nel frattempo le avevamo condivise.

E quindi seconda ipotesi: vengono appunto affidate alle memorie *cloud* dei *social*: Instagram, Facebook, Flickr eccetera, e quindi cancellate dal cellulare. Versosimile? Direi di sì, più della prima.

Ma tutte quante? Mah. Direi di no. Un certo numero. Ai *social* afficiamo in fondo ancora un'immagine selezionata (a maglie più larghe di un tempo, ma ancora selezionata) della cronaca visuale del nostro vivere.

Quante allora? Questo non lo so proprio dire. Ma non scommetterei su una percentuale superiore alla metà.

E dunque, la mia ipotesi finale è: buona parte della presunta iperproduzione fotografica dell'era delle neofoto, fonte di costante irritazione cutaneo-intellettuale per i denigratori della nostra epoca, si squaglia come le nevi d'un tempo sotto un caldo sole che si chiama: flusso. *Streaming*.

Le neofoto nascono per scorrere via, per tra-scorrere dall'apparecchio che le ha generate non a un baule dei ricordi ma alla corrente effimera di una comunicazione molto simile a quella orale, che esaurito il suo scopo non lascia tracce se non nella memoria.

Le neo-foto non riempiono le stanze della nostra vita, neppure quelle immateriali. Vivono il loro attimo e scompaiono. «E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo, come lacrime nella pioggia».

No, questo non è Villon, è un suo nipotino: il replicante Roy di *Blade Runner*.

Tag: **Blade Runner, Facebook, Flickr, François Villon, Instagram., Magisto**
Scritto in **after photography, condivisione, fotografia e società, Go Digital | Commenti**

Roberto Koch. Una buona fotografia pone domande, non dà risposte. Anche sul cibo

di Silvia Passini da <http://magazine.expo2015.org/>



© Barbara Francoli

Distese di paesaggi, dettagli di cibi, visioni aeree: la fotografia offre una moltitudine di sguardi e testimonia la bellezza del nostro Pianeta. Roberto Koch, fotografo ed editore di Contrasto, racconta il valore che ha per lui fotografia e dà alcune anticipazioni sulle mostre nei Cluster di Expo Milano 2015.

La sua casa editrice accoglie fotografi provenienti da tutto il mondo: pensa che la fotografia possa promuovere un dialogo tra culture e Paesi?

La fotografia come tutti i linguaggi può contribuire moltissimo al dialogo tra i vari Paesi. Credo che la forza della fotografia sia soprattutto quella di essere un linguaggio che non ha bisogno di traduzioni. Ovviamente il contesto è importante, però la leggibilità di una fotografia supera tutte le frontiere linguistiche e di qualunque altro tipo. Ricordo per esempio un progetto molto bello che feci vent'anni fa in cui una scuola elementare italiana e una scuola elementare americana di New York si scambiavano tutta una serie di informazioni attraverso un reportage fotografico fatto dai bambini. Questo era un modo per raccontare a persone molto lontane di un'altra lingua, di un altro paese e di un'altra cultura come vivevano. È solo un esempio, ma credo che in questo mondo così teso e sempre più complicato rispetto al dialogo tra diversi

Paesi, diverse religioni e diverse culture, la fotografia possa continuare ad avere una funzione piuttosto importante.

I fotografi di Contrasto, insieme a quelli di Magnum Photos, partecipano a Expo Milano 2015 con delle mostre dedicate nei Cluster, interpretandoli con linguaggi personali differenti. Ci può anticipare qualcosa?

Abbiamo presentato questo progetto insieme a Magnum Photos alla direzione di Expo Milano 2015: ognuno dei padiglioni dei Cluster ospita una mostra fotografica di un grande maestro della fotografia internazionale.

Andiamo da un reportage molto bello di Alex Webb, che è uno dei grandi fotografi di Magnum e del National Geographic, che racconta la via delle spezie attraverso un lungo reportage in India e in altri Paesi, alle fotografie fatte dal deltaplano di George Steinmetz, che ha indagato le zone aride del Pianeta sorvolando deserti e zone fertilizzate artificialmente.

Quello di Alessandra Sanguinetti è forse il reportage più affascinante di tutti per le destinazioni raggiunte: la giovane fotografa di Magnum ha viaggiato in tre isole dell'Oceano Pacifico, nell'Oceano Indiano e nei Caraibi raccontando la vita di questi luoghi. Irene Kung ha raccontato gli alberi da frutta con delle visioni oniriche e stilizzate meravigliose, molto affascinanti ed evocative. Ferdinando Scianna che per tutta la vita ha raccontato la cultura del Mediterraneo ha selezionato immagini molto potenti sulla vita in questa zona geografica organizzata per riti, per famiglie, per terra e mare.

Martin Parr, che è il presidente di Magnum Photos, in linea con il lato tipico della sua produzione, evidenzia il lato commerciale, consumistico e quotidiano del cacao, andando da una parte in Ghana a raccontare la produzione e la coltivazione e poi nelle fabbriche di cacao in Italia e a un festival del cioccolato in Inghilterra.

Sebastião Salgado, poi, racconta la vita dei coltivatori di caffè in dieci diversi Paesi del mondo spaziando dall'Asia al Sudamerica, all'America Centrale e all'Africa. Gianni Berengo Gardin esporrà nel Cluster del Riso con le risaie soprattutto in Italia, ma anche in Cina. E poi nel Cluster Cereali e Tuberi ci saranno le fotografie di Joel Meyerowitz, che ha costruito delle installazioni fotografando con grande cura i diversi pani prodotti nel mondo.

Con quali sguardi i fotografi hanno raccontato cibi e paesaggi?

In queste mostre la diversità degli sguardi è anche una testimonianza di una modalità diversa di rappresentazione. Andiamo dalle visioni dall'alto di grandi distese ai dettagli di un frutto, di un albero o di una confezione di pane. La forza maggiore di questo progetto è nella diversità degli sguardi, che messi tutti insieme nei Cluster costituiscono un elemento di ricchezza ineguagliabile.

Se invece dei suoi fotografi fosse stato lei a dover immortalare per la mostra dei Cluster un cibo o un paesaggio, quale paesaggio o quale cibo avrebbe scelto?

Credo per tutti loro sia stata una scommessa affascinante, ma ho invidiato Alessandra Sanguinetti che è andata nelle isole sperdute per realizzare le fotografie del Cluster Isole, mare e cibo. Mi piacerebbe poter viaggiare in quelle isole. Per qualunque fotografo il piacere di fotografare è anche un piacere fisico di stare in un posto: vedere le cose con la macchina fotografica ti mette in uno stato d'animo di curiosità, di disponibilità e di interesse verso quei luoghi e quelle persone.

La fotografia può portare all'attenzione temi di grande importanza per il nostro Pianeta, facendoci emozionare e riflettere con un linguaggio evocativo, ma al contempo può essere un documento di testimonianza. Come si coniuga questa doppia anima che sembra razionale-emotiva?

Ho sempre pensato che una buona fotografia ponga domande piuttosto che dare risposte. Incita a pensare, perciò l'osservatore che la guarda è certamente portato a riflettere su quello che comunica, ma anche sulle domande che pone. In questo senso l'emozione che suscita una fotografia è accompagnata dal desiderio di voler sapere di più.

Qual è la sua prima foto che ha venduto a un'agenzia o la prima che le ha fatto capire questo sarebbe diventato il suo lavoro?

Volevo che quello fosse il mio lavoro prima ancora di cominciarlo. Stavo finendo di laurearmi in ingegneria ma sapevo che il mio desiderio era quello di essere fotografo. Il primo reportage che ho venduto a dei giornali è stato un reportage sul terremoto in Valnerina. Per me la fotografia è un mezzo per conoscere, per comunicare e un modo di vivere. Il fascino che aveva il reportage per me era quello di poter viaggiare e vedere le cose in prima persona e poi ottimisticamente di poterlo raccontare agli altri attraverso le mie immagini.

Nella sua esperienza di fotografo ha viaggiato in molti Paesi nel mondo. C'è un ricordo di un cibo in particolare che l'ha colpita, per la preparazione, per come era condiviso o per altri motivi?

Tra gli elementi di conoscenza durante i miei viaggi ci sono sempre stati il cibo e la sua condivisione. I ricordi che si affastellano sono molti, tutti diversi: da un pasto in Marocco fatto insieme a venti persone con un unico piatto che si consumava con le mani, a un piatto mangiato in Mauritania nel deserto, della carne di capra arrosto che consumavamo per tre quattro giorni di seguito perché non c'era altro. Ricordo in particolare i cibi che si acquistano per strada perché, come dice Ferdinando Scianna che ha scritto un libro sulla memoria del cibo, conoscere un Paese passa anche attraverso il gustare i cibi che si possono trovare per strada, dall'hot dog che compri in un baracchino in una strada di una città americana, alle foglie ripiene di menta e spezie compri in un baracchino in India.

Anche bere, non solo mangiare, è stato per me un motivo di forte condivisione e conoscenza di altre culture: ricordo un tè fatto dai guerriglieri del fronte Polisario, la cui preparazione seguiva quasi i crismi di un rito religioso, sembrava di assistere alla preparazione del vino per la messa.

Gianni Berengo Gardin ci ha raccontato di aver fotografato un paesaggio vicino a Siena, di esserci tornato dopo anni e non averlo più trovato: "il paesaggio non esisteva più". Secondo lei è maggiore la tristezza di aver perduto questo paesaggio o l'orgoglio di averlo salvato attraverso la fotografia?

Penso che inevitabilmente sia maggiore il dispiacere di non trovare più qualcosa a cui si è affezionati per la bellezza che significava per la sua armonia. Quel paesaggio è una delle fotografie più conosciute di Berengo Gardin, ha determinato il suo stile e la modalità di rappresentazione del paesaggio. Un paesaggio come quello significa anche Italia, bellezza, la possibilità di passeggiare, di ispirarsi a questo territorio e di pensare. Una fotografia suscita un pensiero: quando, ad esempio, Berengo Gardin fotografa le navi - i "mostri" come li chiama lui - che attraversano la laguna di Venezia,

si collega al desiderio di denuncia, di un'offesa di un paesaggio per lui, per noi, importante.

Episodi come questi possono portarci a dire che la fotografia può avere un ruolo attivo nella difesa del paesaggio?

Io credo che la fotografia possa avere un ruolo attivo, ma non penso che possa cambiare il mondo. Certo, aiuta a riflettere, però il mondo cambia se le persone lo vogliono cambiare. Tempo fa durante una discussione pubblica Sergio Romano pose una domanda su qual era la fotografia che più aveva cambiato il corso degli eventi e si riferiva, essendo uno storico, a una fotografia che aveva cambiato il corso delle cose nella guerra in Vietnam, con la bambina che scappava dopo che era stato gettato il napalm nel bosco che proteggeva gli insediamenti dei vietnamiti in quel periodo. Un giornalista presente disse invece che la fotografia che più ha contribuito a cambiare il nostro modo di pensare è quella che permette di vedere la Terra dallo spazio. Effettivamente questa è la fotografia che ha rivoluzionato il nostro modo di intendere la vita, perché vedere da lontano i luoghi in cui noi viviamo è qualcosa che non avevamo mai sperimentato prima. Ci dà la consapevolezza dei nostri limiti, ma anche consapevolezza della bellezza in cui abiti

Rassegna Stampa del Gruppo Fotografico Antenore

www.fotoantenore.org

info@fotoantenore.org

a cura di G.Millozzi

www.gustavomillozzi.it

gm@gustavomillozzi.it