



RASSEGNA STAMPA
Anno 9° n.06, Giugno 2016

Sommario:

Il Premio Marco Bastianelli a Antonella Monzoni	pag. 2
Dorothea Lange allo Studio Trisorio. A Visual Life	pag. 5
Che cosa è fotografia, in una fotografia?	pag. 6
La fotografia? Sarà sempre meno fatta di fotografie: lo dice Photokina	pag.15
La cultura visuale vista alla rovescia.....	pag.19
Francesco Jodica, tra realtà e finzione	pag.21
Un viaggio nel poliedrico mondo di William Klein	pag.25
Toni Nicolini. Poesia del reale	pag.26
Cosa chiediamo a una fotografia	pag.29
Il ritorno del fotografo errante.....	pag.32
Henri Cartier-Bresson: la fotografia e l'arte	pag.34
Edward Weston. Il corpo e la linea	pag.36
La fotografia di Karl Lagerfeld conquista Palazzo Pitti.....	pag.37
Come la fotografia può indagare su una guerra.....	pag.39
La fotografia di Oliver Roller che indaga sui potenti	pag.45
David McEnery Slapstick Comedy.....	pag.46
Attesa 1960-2016, la mostra di Mimmo Jodice a Madre.....	pag.48
Oltre l'immagine: scopri la relazione tra incoscio e fotografia	pag.49
Ghirri dietro il sipario	pag.53
Le prossime mostre al CRAF.....	pag.55
La mostra fotografica "Retrospective" dedicata a Elliott Erwitt.....	pag.57
Charles Harbutt - il fotografo "dell'attimo banale"	pag.58
La coincidenza dello sguardo, ovvero un'estetica collettiva tra fotografia	pag.60
Le fotografie di W.Eugene Smith inaugurano la nuova sede del C.C.M.....	pag.62



Il Premio Marco Bastianelli ad Antonella Monzoni

Il Premio Marco Bastianelli 2016 per il miglior libro fotografico dell'anno è stato assegnato ad Antonella Monzoni con il libro FERITA ARMENA perché, secondo la giuria "Antonella Monzoni con le sue intense e profonde immagini in bianco e nero conduce un'esplorazione nella memoria e nella cultura di un popolo che non ha dimenticato la sua ferita restituendoci con intensità il dramma, la forza e la speranza della comunità armena. Il libro, curato da Gente di fotografia Edizioni, impeccabile nella grafica, è un esempio di reportage contemporaneo di grande spessore."



e riportiamo qui di seguito una recensione del volume:

L'Armenia nello sguardo di Antonella Monzoni

di Maurizio G. De Bonis da <http://www.huffingtonpost.it/>



Nel suo capolavoro intitolato **Viaggio in Armenia** (Adelphi Edizioni, 1988) lo scrittore russo-polacco **Osip Mandel'stam** scrive:

"Gli uomini dalle grandi bocche e dagli occhi trapanati direttamente nel cranio: gli armeni". Ed ancora: "Dovunque guardi, agli occhi manca il sale. Cogli le forme, i colori, sempre lo stesso pane sciapo: Così è l'Armenia".

Si tratta ovviamente di una dilatazione poetica, della trasformazione in parole di un sentimento percettivo di grande profondità, così come estremamente sentite sono le sequenze che **Atom Egoyan** ha dedicato nel suo film **Ararat** al pittore armeno **Arshile Gorky**. Esempi di attenzione creativa verso un popolo, la sua storia e una terra che non molti saprebbero identificare in una carta geografica: tutti elementi che ricorrono raramente negli organi di informazione, nei mass media, finanche nelle riviste specializzate sulla geopolitica.



Cimitero armeno - (Ferita armena) Antonella Monzoni

Ebbene, in concomitanza con il centenario del genocidio del popolo armeno (un milione e mezzo di morti tra il 1915 e il 1916 nell'ambito dell'Impero Ottomano), un raffinato e interessante libro arriva ad alimentare la memoria di questa tragedia del XX secolo, per anni quasi totalmente rimossa. Si tratta di **Ferita armena** (*Gente di Fotografia Edizioni, 2015*), della fotografa modenese **Antonella Monzoni**. Una distesa di enormi pietre depositate sul terreno: sono tombe che evocano in modo inequivocabile un dramma collettivo che rappresenta uno dei buchi neri del XX secolo; una giovane donna seduta sembra riflettere sul destino del suo popolo; un monastero che fa emergere la profondità di una fede e le tradizioni di genti di grande fierezza.



Lago Sevan, interno di una casa armena - (Ferita armena) Antonella Monzoni

L'interno di una casa apparentemente povera ma piena di dignità; un cortile "oppresso" da caseggiati incombenti dove alcuni giovani stanno giocando,

esprimendo in tal modo il loro desiderio di fuga e libertà; un autobus distrutto e abbandonato che rimane in uno spazio naturalistico quasi a "segnare" per sempre il paesaggio come fosse una ferita non rimarginabile.



Altopiano, verso l'Ararat - (Ferita armena) Antonella Monzoni

Ma lo scatto più potente sotto il profilo estetico (e per estetica intendo il sentimento della percezione generato dall'esperienza) è senza dubbio quello in cui è ritratta una giovane donna armena che corre sorridente verso l'obiettivo fotografico, in una sorta di impulso vitale verso l'esistenza, verso il futuro.

Le immagini che ho descritto fanno emergere la sensibilità di Antonella Monzoni, una fotografa il cui lavoro creativo negli anni si affina sempre di più. Nelle inquadrature dell'autrice di Modena non c'è mai un intento rapace, mai nessun sospetto di atteggiamento "colonialista".



Quartiere stile soviet in Erevan, la capitale dell'Armenia - (Ferita armena) Antonella Monzoni

Alla maniera di Raymond Depardon, Antonella Monzoni produce delle fotografie affrancate dal potere immagini, cioè libere dai condizionamenti del mercato della fotografia. Ogni scatto è, dunque, una riflessione sincera che non vuole esaurire il proprio senso nel rituale mediatico della testimonianza; ogni opera è invece un percorso interiore che si inoltra nel territorio della memoria e che rappresenta il risultato dell'attualizzazione nel presente di un passato tragico (che dunque viene sottratto all'oblio). Ed è proprio per questo motivo che le immagini dell'Armenia di oggi, alludendo al dolore di un passato non così lontano, trasformano ogni singola visione nella utopia di un futuro meno funesto.

Dorothea Lange allo Studio Trisorio. A Visual Life

da *Artribune segnala*



Presso lo Studio Trisorio, in via Riviera di Chiaia 215 a Napoli, alle ore 19 di giovedì 9 Giugno sarà inaugurata la retrospettiva *A Visual Life* dedicata a Dorothea Lange, con circa 30 fotografie scattate fra il 1930 e il 1950.

Dorothea Lange è soprattutto nota per aver documentato per la Farm Security Administration la Grande depressione americana: le condizioni di vita nelle zone rurali degli Stati Uniti, la dolorosa povertà degli agricoltori e delle loro famiglie che si spostano di luogo in luogo in cerca di lavoro, l'abbandono delle campagne a causa delle tempeste di sabbia che avevano desertificato 400.000 km² di terreni agricoli. La sua foto *Migrant Mother*, scattata in California nel 1936, è diventata un'icona di quel periodo storico: una madre "senza patria" che protegge i suoi figli incarna la sofferenza di un'intera nazione.

L'umanità dei soggetti che ritrae non è mai secondaria all'esigenza di documentare la realtà. Nelle sue immagini non mette a fuoco solo la disperazione e la miseria delle persone, ma anche l'orgoglio e la dignità con cui affrontano il proprio destino. È forse questo il motivo che le rende sempre attuali.

La macchina fotografica è stata per la Lange "una grande maestra", lo strumento attraverso il quale osservare profondamente il mondo, provando a "vivere una vita visiva". "Bisognerebbe utilizzarla come se il giorno dopo si dovesse essere colpiti da improvvisa cecità", usava dire.

La mostra si potrà visitare fino al 15 settembre 2016. Sarà disponibile un catalogo.

Una seconda sezione della retrospettiva *The Camera is a Great Teacher*, a cura di Gennaro Maticena e Matteo Scaramella, verrà presentata sabato 11 giugno alle ore 17.30 a Castello di Postignano (Sellano, PG).

Per la prima volta in Italia, le due mostre offrono un ampio spaccato del lavoro di Dorothea Lange pioniera della fotografia documentaristica e di denuncia sociale.

Biografia

Dorothea Lange nasce a Hoboken in New Jersey nel 1895. Dopo aver frequentato la Columbia University di New York con Clarence H. White, dal 1917 al 1919 lavora come fotografa freelance a San Francisco dove apre uno studio. Nell'estate del 1923 con il primo marito, il pittore Maynard Dixon, compie un lungo viaggio in Arizona, dove fotografa gli indiani Hopi; nel 1931 insieme a Maynard e ai due figli si trasferisce a Taos nel New Mexico. Qualche anno più tardi inizierà a collaborare con l'economista Paul Taylor che la introdurrà nel programma della Farm Security Administration. I due si sposeranno nel 1935 e lavoreranno insieme al libro *American Exodus* che documenta, con testi di Taylor e foto della Lange, l'esodo di più di 300.000 immigrati in California alla ricerca di lavori agricoli. Nel 1942, in seguito all'attacco giapponese di Pearl Harbor, la WRA (War Relocation Authority) incaricherà la Lange di fotografare la deportazione forzata dei nippono-americani isolati nei campi di internamento perché considerati possibili nemici. Negli anni Cinquanta realizzerà diversi servizi per LIFE magazine e prenderà parte all'ambizioso progetto *The Family of Man* curato da Edward Steichen direttore del dipartimento di fotografia del MoMA. Continuerà a lavorare e viaggiare insieme a Paul Taylor visitando diversi paesi del mondo: Giappone, Korea, Hong Kong, Filippine, Thailandia, Indonesia, Burma, India, Nepal, Pakistan, Afghanistan, Egitto. Morirà l'11 ottobre 1965. Qualche mese più tardi, nel gennaio 1966, sarà inaugurata al MoMA una vasta retrospettiva delle sue fotografie, la prima dedicata a una fotografa donna.

Con il patrocinio del Consolato Generale degli Stati Uniti per il Sud Italia

[Che cosa è fotografia, in una fotografia?](#)

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

Lasciando un attimo da parte tutte le polemiche recenti su questa o su quella manipolazione, su questo o su quell'uso di Photoshop, c'è una domanda che vorrei fare da tanto tempo a tutti gli amici fotografi e non; forse è giunto il momento di farla.

Vi avviso che questo post è lungo, meditabondo e magari un po' ripetitivo, per chiarire bene i concetti: per spiegarsi serve tempo. Riservatelo, se volete, per l'ora del divano.

Vorrei fare quella domanda agli amici fotografi che nelle discussioni sull'etica del fotoreportage sostengono le tesi "la fotografia è un'interpretazione soggettiva della realtà", "la fotografia ha sempre manipolato la realtà", "la fotografia ha sempre mentito" e simili.

Tesi sostenibilissime, peraltro. Le ho spesso e volentieri sostenute anche io. Ci ho scritto un libro e decine di articoli. Difficile sarebbe in effetti sostenere il contrario, ovvero che la fotografia sia "la verità", che sia la copia perfetta della realtà, che sia una riproduzione meccanica e fedele della realtà. Ideologie

"realiste" di questo genere sono via via cadute dalla cultura dell'immagine, per fortuna, anche se non completamente.



Michele Smargiassi, *Bacheca nello stabilimento Ferrania, 2015*. Licenza Creative Commons By-Nc-Sa

Ma questi amici non le sostengono per raccomandare la necessaria prudenza e l'uso dello spirito critico quando si guarda una foto, bensì proprio per il contrario: per rivendicare una legittimità etica a ogni e qualsiasi manipolazione sul corpo della fotografia, anche a quelle che si nascondono al lettore dietro il linguaggio della verosimiglianza.

E questo purtroppo è come dire "l'uomo è ladro per natura, rubare una mela o assaltare un portavalori è la stessa cosa, perché rubare è inevitabile: infatti a volte rubo anche io e non mi faccio problemi". Ma non è su questo che volevo fare la mia domanda.

Quelle affermazioni nascondono in realtà una premessa, che vorrei rendere esplicita, ed è questa: "La fotografia, ogni fotografia, di qualsiasi genere, fatta per qualsiasi uso e funzione, deve corrispondere unicamente alla visione del fotografo. Qualsiasi intervento serva per far corrispondere l'immagine uscita dalla fotocamera a quella che ho in mente è giustificabile, e non devo renderne conto a nessuno".

Allora, la mia domanda è questa. Se davvero pensate che la fotografia sia un modo di produzione delle immagini interamente "plastico", ossia completamente plasmabile a discrezione del fotografo; se davvero pensate che ogni dettaglio dell'immagine che la vostra fotocamera ha raccolto per voi possa essere nuovamante impastato, corretto, modificato, soppresso, sostituito per far corrispondere il risultato all'immagine ideale che era nella vostra mente prima dello scatto o che vi è venuta in mente dopo; se davvero la cattura fotografica, per voi, è solo una materia prima molto grezza che va poi integralmente raffinata, duttile come creta nelle mani del plasmatore, una specie di campionatura primaria (come quella su cui si basano i *cartoon* della Pixar, per capirci) che serve per dare verosimiglianza a immagini create a tavolino; se pensate tutte queste cose, perché allora avete scelto il mezzo che ve le rende mostruosamente più difficili? Perché avete scelto come vostro *medium* espressivo

l'imprevedibile, ribelle, recalcitrante fotografia e non strumenti più mansueti e docili ai vostri voleri come la pittura o il disegno?



Voglio dire, se il vostro desiderio è di affermarvi come i padroni incontestati dell'immagine che produrrete, di essere i sovrani assoluti della sua forma e del suo contenuto e del suo significato, quelle che servono meglio al vostro scopo sono le arti tradizionali dell'immagine manuale, intendo l'immagine *pittografica* in tutte le sue declinazioni, compresa quella digitale, si capisce.

Chi ve lo fa fare, insisto, di utilizzare un medium che vi restituisce immagini che tanto spesso giudicate imperfette, deficitarie, insoddisfacenti, poco efficaci, deboli, non corrispondenti alla vostra visione, tant'è che costantemente le rilavorate a fondo? Immagini contro le quali dovete ingaggiare spesso un corpo a corpo faticoso, che tante volte lascia malconci sia voi che il prodotto finale?

Chi vi obbliga a misurarvi proprio con il procedimento iconogenico che possiede il più forte inconscio tecnologico, che manifesta una sua volontà resistente, ribelle, che riempie le vostre immagini di particolari non voluti, non previsti, insubordinati, che dovrete faticare per correggere o eliminare?

Non sarà, voglio essere maligno, che fotografate solo perché non sapete dipingere o disegnare, con le matite o con i pixel?

O magari avete scelto la fotografia solo perché non si fa carriera con i *gouache*, perché il *National Geographic* non pubblica acquerelli? Perché i premi di pittura sono cose da bocciofila, e non hanno ancora inventato il World Press Painting o il Sony Watercolor Award?

So che quello che sto per dire è ideologicamente molto "modernista", ma in *fondomodernista* non è una bestemmia. Ecco qui: io penso, come Rosalind Krauss per esempio, che ogni *medium* abbia una sua specificità, nel senso che ha cose che sa fare meglio e cose che invece non potete costringerlo a fare senza violentarne la predisposizione, per non dire la vocazione. Senza trasformarlo di fatto in un altro medium.

La fotografia ha soprattutto una cosa che sa fare solo lei. La fotografia, premetto, è rischioso e sbagliato definirla in assoluto, perché è un fascio enorme

di pratiche diverse, di usi e funzioni sociali diversi. Ma se proprio vogliamo ridurla a un minimissimo comun denominatore, potrebbe essere sostanzialmente questo: la fotografia *raccoglie tecnicamente* quel che mette in forma (mentre tutti gli altri procedimenti di fabbricazione di immagini *visualizzano nella mente* quel che poi mettono in forma). Le due cose, prelievo e formatività, in fotografia vanno assieme, anzi sono la stessa cosa: rompere la loro simbiosi per isolare la seconda e farla prevalere sulla prima equivale a distruggere quel che di fotografia c'è nella fotografia.

La fotografia, dunque (se e fino a quando è fotografia), cattura, attraverso un apparato ottico e una superficie sensibile, l'apparenza luminosa di una porzione di mondo fisico, preventivamente circoscritta da un'inquadratura (che è lo strumento espressivo sovrano della fotografia), e lo fa simultaneamente (cioè registrando le forme tutte d'un colpo, non a pennellate successive) in un arco di tempo definito, solitamente molto breve. Questa cattura viene restituita dall'apparato tecnico, alla fine delle operazioni che gli sono proprie, sotto forma di un'immagine bidimensionale nella quale siamo in grado di riconoscere gli oggetti che erano davanti alla fotocamera.

La fotocamera risponde a un preciso ordine del fotografo: vai e prendi quello che ho inquadrato. La fotografia, è stato detto autorevolmente, è un'immagine-atto; ed è essenzialmente *questo* atto, quel gesto momentaneo e imperioso di selezione e designazione del visibile, questa decisione di agire e di generare un'immagine in un dato momento, impartendo disposizioni adatte a un meccanismo predisposto per eseguirle.

Quell'ordine è soggetto a ineliminabili vincoli tecnici (che cambiano con l'evoluzione tecnologica) e in una certa misura è modulabile secondo la volontà del fotografo. Il quale dunque dice alla fotocamera: vai e prendi quello che ho inquadrato, ma fallo con questi tempi di posa, questa apertura di diaframma, questa profondità di campo.

Queste istruzioni, che fanno parte del procedimento fotografico, e senza le quali la fotografia non può esistere, consentono al fotografo di richiedere alla fotocamera unacattura che abbia una *forma* quanto più possibile vicina all'immagine che il fotografo aveva visto nel mirino, o almeno aveva desiderato ottenere.

Ma quando le date il via, le mollate il guinzaglio, come un cane da riporto lei va nel recinto dell'inquadratura che le avete imposto e raccoglie quel che ci trova. Anche quello che non avevate visto. Sì, proprio così, si comporta come un cane da caccia fedele e ben addestrato: capisce cosa volete, corre al vostro fischio e vi riporta il fagiano. Ma ve lo riporta a volte un po' mordicchiato, sporco di terriccio, mancante di un'ala, e spesso vi riporta una lepre che era lì per caso.

Bene, chi ama la caccia col cane da riporto carezzerà comunque sulla testa il fido amico, per ringraziarlo del lavoro, poi vedrà se la mordicchiatura ha compromesso la commestibilità del fagiano, se lasciarlo lì o portarselo a casa per cucinarlo e servirlo a tavola. E se non è proprio un fagiano la preda che pensava di avere impallinato, ma una lepre, bene, o la cucinerà come lepre o la butterà nella pattumiera. Si sentirebbe assai ridicolo, io credo, se provasse a camuffare la lepre da fagiano con colla e piume artificiali.

Fuor di metafora. La macchina fotografica è un buon compagno di lavoro, un collaboratore subordinato, se volete, ma non è un docile utensile. È un compagno di lavoro con una sua volontà e anche una sua professionalità, a volte ingombranti e scomode. Ha le sue idee su come dovrebbe venire l'immagine, e

spesso non sono le tue. Dico di più: spesso sono idee antipatiche, sbagliate, tendenziose. Spesso la fotocamera vuole farti fare una foto così e così perché questo è il gusto medio sulla base del quale i suoi meccanismi sono stati progettati e programmati, e lei tenta di riprodurli, perché obbedisce al suo produttore prima che a te.

Dovrai quindi, spesso, lottare contro la sua invadenza e i suoi secondi fini. Ma se fra voi dovesse essere sempre e soltanto un duello da mezzogiorno di fuoco, dove uno solo dei due alla fine resta in piedi, una lotta feroce dell'*orga* contro il *mecca* dove tutte le armi sono legittime e uno dei due ci lascia sempre la pelle, allora non ne varrebbe più la pena. Sarebbe molto più comodo, piacevole e meno stressante scegliersi un altro compagno di lavoro con cui andare più d'accordo.



Michele Smargiassi, Biennale di Venezia, 2012, licenza Creative Commons By-Nc-Sa

Fin dove puoi spingerti, allora, come fotografo, in quella relazione di collaborazione-competizione, per affermare la tua volontà estetica? Be', puoi fare molto per ottenere l'immagine che desideri. Puoi dare alla tua fotocamera gli ordini migliori possibili: dare ordini giusti ed efficaci è una competenza necessaria del fotografo.

Puoi anche cercare di minimizzare gli imprevisti, gli errori, le presenze sgradite in scena. Ad esempio, per controllare il più possibile la cattura dell'immagine puoi fotografare col cavalletto, puoi studiare ogni particolare dell'inquadratura sul vetro smerigliato, correggere e inquadrare diversamente, cambiare punto di vista, usare la profondità di campo per far recedere nella nebbia i dettagli sgraditi di uno sfondo...

Tutto questo fa ancora parte del gioco fotografico fra te e la fotocamera. Purché tu sia consapevole che anche uno sfondo completamente sfocato è una parte del quadro che entra nell'immagine senza che tu possa impedirlo.

Il tuo potere di intervento sul contenuto dell'immagine non è mai assoluto, neanche in quel caso. Quando l'otturatore fa *clic*, quel che entra entra. Una fotografia fatta col tappo sull'obiettivo non è il quadrato nero di Malevič, è una foto del retro del tappo fatta in condizioni di messa a fuoco ed esposizione proibitive...

Se non hai dato buoni ordini, o se la fotocamera non li ha eseguiti come ti aspettavi, oppure se nonostante le tue istruzioni l'immagine riportata dalla

fotocamera da riporto non è quella che avevi sperato o immaginato (e tu lo sai, che non lo è quasi mai), allora, ecco, si pone il problema.

Mi dirai: in cucina però il fagiano diventa un fagiano cotto, nessuno mangia fagiani crudi. E per cuocere si aggiungono le spezie, si mozza la testa, insomma la cucina è la postproduzione della caccia. Ok, vero. Ma quel che sarà del piatto che servirai in tavola deve pure essere coerente con quello che hai promesso ai tuoi commensali. Con quel che si aspettano loro da te. Se li inviti per una cena di cacciagione, non gli servirai un menù di melanzane.

Devi insomma decidere se come cuoco rispetti il cacciatore che sei stato o lo contraddici. Puoi anche decidere di non rispettarlo, ma non sarai più un cacciatore che offre il proprio carniere ai commensali. È legittimo, dici? Be', dipende dall'insegna che hai messo fuori dal locale. Se lavori in un ristorante vegano e poi servi un wurstel camuffato da tofu, stai truffando.

Ho parlato di specificità della fotografia, ma non sono un purista ideologico (e quindi neanche un terribile modernista, direi). Chi produce immagini faccia quello che ritiene meglio, anche usando il prelievo fotografico e rimpastandolo come crede. Non sono per niente contrario ai *mixed media*, all'intermodalità, alla transmedialità. Evviva le contaminazioni. Ma chiamiamole col loro nome. Chiamare le cose col loro nome è il primo passo per non inganare nessuno.

Ogni contaminazione è, per definizione, diversa dai suoi ingredienti primari, quindi una fotografia mescolata a una pittura sarà una cosa diversa dalla fotografia che chiamiamo fotografia e leggiamo come tale. Non ha senso insistere nel proporla come fotografia, in un mondo dove le fotografie che sono solo fotografie esistono ancora e quella parola ha ancora un contenuto abbastanza preciso. Non bisogna barare sull'etichetta.

Se quello che ti mostro sembra una fotografia, perché viene decifrata come tale da chi è abituato al linguaggio della fotografia, sarà meglio che *sia* una fotografia, perché verrà *compresa* e *usata* come fotografia. Con tutti i limiti del rapporto problematico che la fotografia ha con il mondo reale, si capisce, ma sarà meglio che corrisponda a quelli che sono ancora il significato, l'uso e la funzione della fotografia nella nostra società.

Se sembra una fotografia ma non lo è, se è una pittura a base fotografica, ma chi la guarda non ha alcun modo per capire che è così, allora c'è inganno. E non perché ci sia qualcosa di male nella pittura. La margarina è commestibile come il burro e qualcuno la preferisce, ma se ti vendo margarina per burro ti sto ingannando.

Che cos'è, dunque, che fa oltrepassare il limite oltre il quale una fotografia diventa qualcos'altro (un collage, una pittura)? Non il semplice uso di strumenti di postproduzione. Non sto dicendo che usare Photoshop automaticamente comprometta la fotografia.

Anche in contesti d'uso eticamente molto stretti, come il fotogiornalismo, una quota di postproduzione è ammessa da tutti i codici etici della professione. In genere, però, si fa riferimento alle "comuni pratiche da camera oscura". Bene, sarebbe ora di abbandonare una definizione che fa riferimento a cose che le ultime generazioni di fotografi conoscono solo per sentito dire, e che hanno ormai solo una vaga analogia con le opzioni offerte dai software.

Servono definizioni "intrinseche" all'ambiente della postproduzione digitale. Lo sforzo migliore che conosco in questa direzione è quello [elaborato](#) da David

Campbell per il Wpp, ma lo considero ancora un approccio insufficiente, troppo modellato ancora su un'etica dello *strumento* più che su un'etica della *funzione*.

Partirei allora dalla fine: a *cosa serve* modificare una foto in postproduzione? Che cosa mira ad ottenere una postproduzione? E questo scopo è raggiungibile rimanendo nel paradigma fotografico?

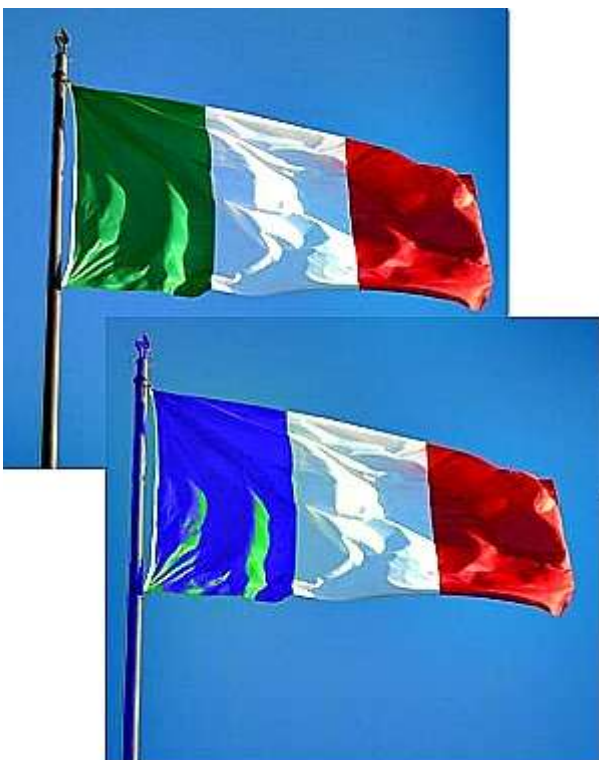
Serve a spolverare il fagiano, ad esempio. Qualsiasi cucina facciate non prevede il fango come ingrediente commestibile. Pulitelo pure, i commensali vi saranno grati. Si aspettano che lo facciate, ma certo non pensano che la pulitura della selvaggina trasformi un fagiano in una lepre e non sarebbero felici di scoprire che avete fatto i cuochi prestigiatori a loro insaputa.

Parliamo fuor di metafora. Correggere gli ordini dati alla fotocamera al momento dello scatto può essere legittimo. Contrasto, colore, esposizione, sono connotazioni linguistiche, strumenti di messa in forma, che erano a vostra disposizione già al momento di scattare. Sono connotazioni intrinseche e ineliminabili dal processo fotografico basilare: non esiste una fotografia senza esposizione, senza profondità di campo, senza toni e contrasti.

Fanno parte del gioco fotografico, perché fanno riferimento in qualche modo alla misura e al modo in cui la luce viene raccolta e indirizzata sul piano sensibile. "Aprire" in camera oscura o chiara un nero fondo per mostrare un dettaglio che comunque c'era, nel *camera original*, possiamo considerarlo più o meno come il surrogato di un intervento retroattivo sugli stop di diaframma.

Dettaglio importante: questi su toni e contrasti sono aggiustamenti di tipo graduale. Modulabili da zero a mille, dove zero non è mai davvero zero, ma dove mille è una tale forzatura che il *camera original* ne viene completamente ricoperto e stravolto. Quindi, anche qui un limite c'è, solo che la frontiera del "troppo" va cercata lungo una scala graduata.

Dove stia il punto limite, dipende dall'uso e dalla funzione della vostra foto. Nelle fotografie plastiche, espressive, quelle insomma "artistiche", ma in parte anche in quelle pubblicitarie, il limite dipende solo dall'efficacia del messaggio e dal gusto di chi la produce. Un rosso inverosimilmente saturo non è anti-etico in una galleria d'arte: può essere però sgradevole, incoerente, o ridicolo.



Nel fotogiornalismo, il limite invece è il rispetto dell'informazione. Quando l'intervento su toni colori e contrasto finisce per minimizzare, nascondere o travisare il contenuto informativo dell'immagine, il limite è superato. Per esempio: se trasformo in blu il verde di una bandiera nella foto di un assalto a un edificio, ecco che ho trasformato l'ambasciata italiana in quella francese, e sto disorientando il lettore.

Non insisto su questo punto: ne ho trattato molto diffusamente in un [altro articolo](#) e in un libro. Qui mi limito a sottolineare che anche nelle "normali pratiche di camera oscura" esisteva un limite etico da non superare, relativamente allo scopo della fotografia.

Ma io ora vado oltre il problema etico dell'inganno relativo alla funzione, e affermo che esista sia *per tutte le fotografie*, anche per gli usi più liberi espressivamente, un limite oltre il quale il prelievo originario della fotocamera viene talmente sommerso da connotazioni successive allo scatto da far migrare l'immagine nella categoria delle pittografie, o per lo meno degli ibridi. Che fu poi quello che fecero i pittorialisti, un secolo fa, con i loro pennelli, i loro carboni e i loro bromoli.

Ora, questo passaggio del limite, scusate la nettezza, avviene *sempre* quando in postproduzione si toglie o si sposta o si aggiunge un elemento dell'immagine. Perché, a differenza delle modifiche di tono colore e contrasto, che come ho detto sono graduali, e possono essere anche minime, modificare la disposizione delle forme di una fotografia è una scelta binaria: o la fai o non la fai. Non puoi rimanere incinta solo *leggermente*.

Dunque, quando la fotocamera ha fatto il suo mestiere, che è di portare a casa, *su ordine tuo ma a modo suo*, quello che c'era nell'inquadratura quando le hai ordinato "go catch! Corri a prenderla!", bene, allora hai un'immagine che ha una sua precisa mappatura, e se quella mappa non ti piace e vuoi cambiarla non puoi più intervenire *fotograficamente*: puoi farlo solo con mezzi *pittografici*. Che allontanano inesorabilmente la tua immagine dal paradigma fotografico.

Perché il timbro clone, spero siamo d'accordo su questo, non è fotografia, è pittografia. Tuttalpiù è collage. Mentre toni, esposizione, contrasti, sono una *intensificazione* e una rimodulazione delle scelte già disponibili al fotografo al momento della raccolta dell'immagine. Togliere, aggiungere e spostare dettagli presenti nell'inquadratura invece no, non potevate farlo neanche prima, sono scelte che portano alla creazione di un'immagine del tutto nuova.

Sento già l'obiezione: esistono fotocamere che sono in grado di modificare o addirittura di eliminare dettagli sgraditi *in-camera*, cioè nei pochi decimi di secondo che passano fra il momento dello scatto e quello in cui l'immagine scattata appare sul *display*. Penso a certi *software* che trasformano un broncio in un sorriso, ad esempio.

Bene, non cambia nulla: semplicemente, nell'apparato delle nostre fotocamere è stato incastonato un processo di post-produzione istantanea che utilizza strumenti pittografici. Che trasformano una fotocamera in un apparato ibrido foto-pittografico. Se non stavo sorridendo, e un *software* mi stira le labbra all'insù, se crea un sorriso che non è mai esistito davanti all'obiettivo, quello che ne esce è una fotografia che contiene un'invenzione pittografica.

Il dettaglio sbagliato, il broncio sgradevole, l'intruso, la figura che impalla, il palo che spunta, la mano nella posizione "sbagliata", *sono* fotografia, eccome se lo sono. Spesso, sono *il bello* della fotografia, il regalo entusiasmante e inatteso della fotografia. Non ti piace il regalo? Sei libero di rifiutarlo, cioè di non far esistere quella fotografia. Questa decisione, nel patto, spetta solo a te, fotografo. In questo sì, sei sovrano.

Oppure puoi decidere che il tuo lavoro non è produrre *fotografie* ma *immagini pittografiche a base fotografica*, ed anche questo è perfettamente legittimo, purché tu non nasconda la mano. Il mio mantra, lo sapete, è questo: sei disposto a rivelare come hai modificato la tua foto? Bene, fallo. Te ne vergogni? Stai mentendo. (Questo vale per la fotografia, diciamo, libera: il fotogiornalismo, spero di averlo fatto capire bene, ha una deontologia ancora più stretta).

Se invece vuoi dare al mondo una fotografia che per tutti sia ancora una fotografia (almeno secondo la definizione che ho dato di fotografia) allora devi rispettare la disposizione delle forme che la fotocamera da riporto ti ha scodellato nel carniere.

La fotografia, per come la vedo io, è lo strumento principe della *designazione*. Designare non è un gesto meccanico di raccolta, insisto: comporta scelte e decisioni soggettive. La fotografia, se proprio vogliamo ripeterlo ancora, non è identica alla realtà, non è una replica affidabile della realtà, non è un sostituto della realtà. La fotografia non ci garantisce molto sul *come* era la cosa che designa: chi cerca la certezza di quel che vede si trova davanti un fumo grigio come il fotografo di *Blow Up*.

Ma ci giura che c'era. Che lì c'era *qualcosa*. Anche quando non riesce a dirci molto su quella cosa. La frustrazione del fotografo di Antonioni è proprio questa: sapere che qualcosa c'era, fra quelle foglie, e non riuscire a scoprire cos'era. Ma questa è la bellezza e anche la maledizione della fotografia. Mentre non è fotografia l'immagine che crea artificialmente qualcosa che non c'era per facilitarci la comprensione della realtà, per illuderci di possederla meglio.

La fotografia e un indice non tanto come lo intendeva Peirce, ma in quanto *indica* come un dito *indice*: guarda lì, in quel punto, vedi?, ho visto una cosa, era lì, l'ho fotografata, guardala anche tu. Anche quando si presenta come arte, la fotografia è un'arte della *designazione* molto più che della plasmazione.

Anche quando entra in oggetti complessi, multimediali e transmediali, la fotografia è lì a rappresentare quel suo rapporto originale, unico, speciale con il reale. Gli artisti che hanno usato la fotografia in opere plastiche (uno per tutti, Christian [Boltanski](#)) l'hanno convocata precisamente per quello. Altrimenti avrebbero fatto ricorso a pittografie.

Quel che trovo sbagliato è mettere le corna di nascosto alla tua partner fedele. Tradisci la fotografia con diversi amanti, il pennello, la matita da disegno, la gomma, il bianchetto (una volta fisici, adesso elettronici), ma fai credere a tutti, agli amici, ai figli, a mammà, che non l'hai fatto, che il tuo matrimonio è ancora saldo e appassionato. Ammettetelo, non è bello.

Rispettate la fotografia, se la chiamate con quel nome. Una "vera" fotografia non è una fotografia della verità, non ci garantisce di per sé alcuna certezza su quel che ci mostra: ma ci garantisce *di essere una fotografia*, cioè un prelievo di apparenze messe in forma, e non una pittura, cioè una messa in forma di immagini mentali. E questa differenza condiziona molto, moltissimo, il modo in cui useremo quella immagine.

Forse fra qualche decennio ci saranno in giro solo pitture digitali. Non è da escludere. Peccato, ma pazienza: la storia cambia sempre il mondo e non vale la pena di rimpiangere le civiltà scomparse, basta conoscerle. Ma appunto, allora sarebbe stupido continuare a chiamare fotografia (e a usare come tale) qualcosa che non lo è più e che può essere benissimo chiamata e usata in un altro modo.

Tag: [Christian Boltanski](#), [David Campbell](#), [fotogiornalismo](#), [fotografia](#), [Kazimir Malevič](#), [manipolazioni](#), [pittografia](#), [postproduzione](#)
Scritto in [dispute](#), [editing](#), [etica](#), [fotogiornalismo](#), [generi](#), [Inconscio tecnologico](#), [linguaggio](#), [manipolazioni](#) | [Commenti](#) »

[La fotografia? Sarà sempre meno fatta di fotografie: lo dice anche Photokina](#)

di [Roberto Colombo](#) da <http://www.fotografidigitali.it>

La fotografia? Sarà sempre meno fatta di fotografie. È questo il quadro che emerge in modo abbastanza chiaro dalla conferenza stampa di lancio dell'edizione 2016 di **Photokina**. La conferenza ha avuto luogo nei giorni scorsi a Milano, mentre la più importante fiera fotografica dell'Occidente aprirà le sue porte nella consueta cornice della città tedesca di Colonia il 20 settembre prossimo. In questo periodo gli organizzatori della fiera stanno girando i Paesi europei e quelli degli altri continenti per presentare il nuovo format scelto dall'evento fieristico e per ingolosire quegli espositori che ancora non hanno confermato la loro presenza. Photokina è un evento di grande rilievo per il panorama dell'industria fotografica mondiale: ha vissuto grandi fasti negli anni in cui nomi del calibro di Kodak, Agfa, Fujifilm, Ilford e Polaroid occupavano padiglioni interi, ma ha saputo anche trasformarsi negli anni del digitale, dando risposte a un mercato che ha subito mutamenti ed evoluzioni molto veloci.

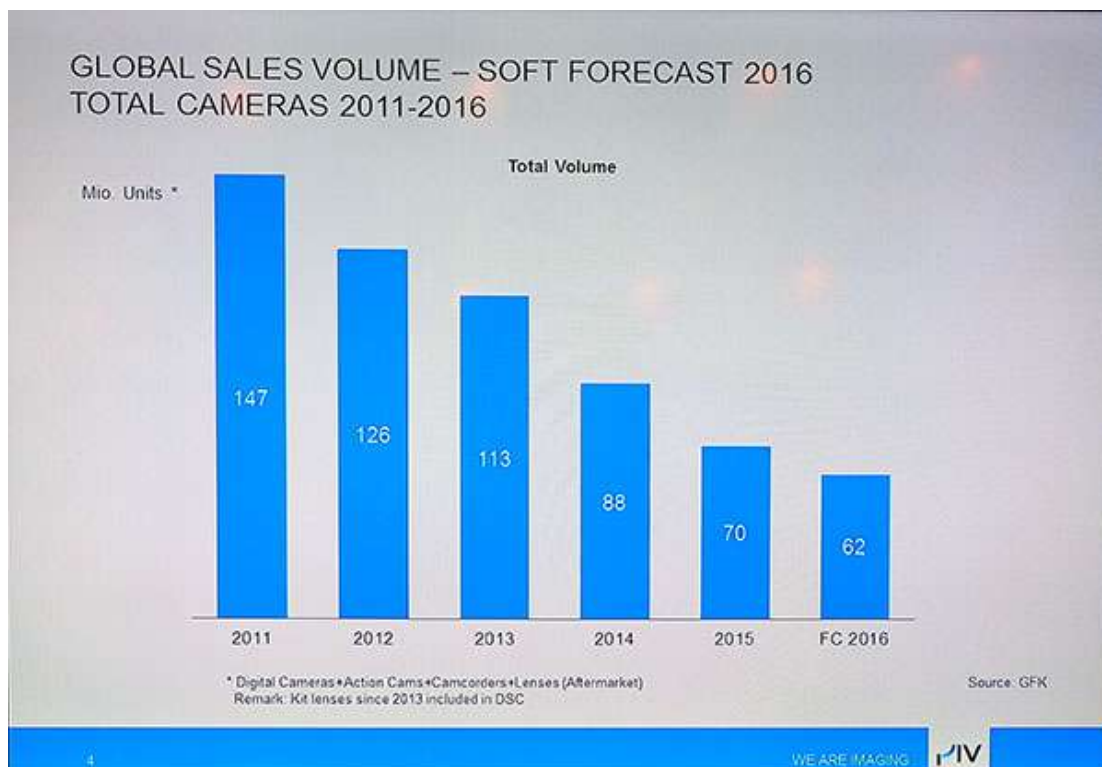


Due anni fa (Photokina si svolge ad anni alterni, per la precisione in quelli pari) la fiera aveva ospitato più di 183.000 visitatori, in arrivo da 160 Paesi, con più di mille espositori. Uno degli aspetti che ha permesso a Photokina resistere anche

negli anni più difficile è stato il fatto di avere ben chiaro qual è il focus della manifestazione: è innanzitutto un evento dedicato ai professionisti, alla distribuzione, in cui l'aspetto B2B è preponderante. È una fiera dove gli espositori vanno per fare affari, non solo per mettere in mostra i loro prodotti. Anche per questo motivo è necessario che sappia interpretare al meglio i mutamenti del mercato, aspetto che il nuovo format della fiera prova a rinnovare con l'attenzione verso nuovi settori in crescita. Nel mercato, accanto alla fotografia tradizionale, stanno emergendo in modo chiaro alcuni temi che Photokina proverà ad intercettare dedicando ampio spazio a queste tre tematiche: **Video, Realtà Virtuale e Aumentata, Droni e Action Camera**. Ne ha parlato durante la conferenza **Markus Oster**, Vice Presidente della Fiera di Colonia (Koelnmesse GmbH). Un intero padiglione (il numero 5) sarà dedicato a 'Photokina Motion' una nuova area dove troveranno spazio strumenti e applicazioni per il mondo della ripresa di **immagini** in movimento. Inoltre la presenza dei video sarà pervasiva all'interno di tutto il tessuto espositivo della fiera, dove le immagini in movimento prenderanno il posto di cartelloni e altre immagini prima statiche.

Interessante il padiglione numero 9, che sarà dedicato alle start-up del mondo fotografico, oltre a tutto il mondo dei wearable, della realtà virtuale e di quella aumentata. Ancora più interessante per capire l'evoluzione del mercato sarà il padiglione numero 6, che ospiterà '**Photokina Action Hall**' e '**Copter World**', due arene in cui i produttori e i player del settore potranno mettere in mostra dal vivo le potenzialità della action camera e dei droni con percorsi per roller e BMX e percorsi su cui far gareggiare i droni. Le action camera e i velivoli radiocomandati permettono oggi ai professionisti di effettuare riprese laddove una volta erano necessarie attrezzature particolari o addirittura l'ausilio di elicotteri, abbattendo i costi e aprendo nuove potenzialità creative. Basta pensare alla facilità con cui ora possono essere gestite le immagini in movimento degli spot commerciali sulle automobili per capire l'impatto che i velivoli multirotores stanno avendo sul settore dei professionisti, con la nascita anche di nuove figure professionali.

L'errore di chiamare 'qualità' quella offerta dagli smartphone



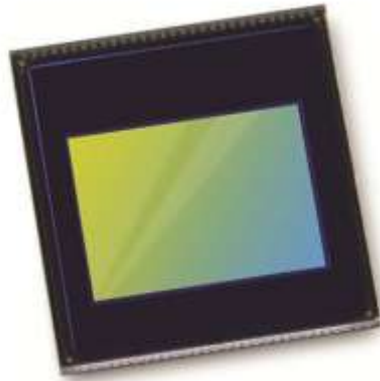
Il mercato delle fotocamere è crollato, ma le opportunità di business non sono solo nell'hardware

"Abbiamo fatto un grosso errore negli anni passati come industria" - ha detto Herr Oster durante il suo intervento - "Abbiamo lasciato passare l'idea che la qualità fotografica degli smartphone fosse sufficiente per tutto". I telefonini sono certamente la spina nel fianco dell'industria fotografica (anche se più avanti vi dimostrerò che questo assunto non è del tutto vero): a partire dal 2011 l'erosione del mercato 'hardware' fotografico da parte dei camera-phone è stato impressionante, come è reso evidente dalla diapositiva riportata qui sopra. Il numero di pezzi venduti nel segmento delle fotocamere si è più che dimezzato. Nel contempo però **il numero delle fotografie scattate è aumentato in modo esponenziale**. La presentazione di iPhone nel 2007 (data presa come pietra miliare per il settore da Oster) non ha però semplicemente avuto un impatto sul mercato, ma ha cambiato radicalmente il modo di fare comunicazione, ha rivoluzionato il modello di business. Gli smartphone hanno trasformato quella che ci circonda nella società dell'immagine, dove spesso comunichiamo senza utilizzare nemmeno una parola, ma facendo parlare semplicemente una foto, un'animazione, un breve filmato. Questo ha aperto **nuovi spazi di business** nel campo della memorizzazione (vista l'impennata del numero di **fotografie** scattate e della risoluzione), delle tecnologie di condivisione. È diminuito lo spazio di azione degli apparecchi fotografici intesi come puro hardware, ma si sono aperte praterie sul fronte dei servizi, con il cloud in cima alla lista delle risposte. Una fiera con una profonda anima B2B non può restare indifferente di fronte a questi cambiamenti e deve saper dare spazio alle nuove soluzioni che permettono di dare risposte efficaci e immediate alle mutate esigenze dei professionisti. In questo senso anche l'ospitalità data alle start-up va letta come la ricerca di risposte agili e moderne alle domande dei fotografi, risposte che spesso le grandi aziende - per la grandezza della loro struttura- non riescono a fornire. La comunicazione per immagini vede già oggi transitare 1,8 miliardi di immagini al giorno sui social media, con una previsione di 44 trilioni di GB scambiati per il 2020.



I giovani sono quelli che per primi riusciranno a raccogliere le nuove sfide che man mano si presenteranno e Photokina pone grande interesse sulla generazione

degli smartphone-users, cercando di attirare molti visitatori anche nella fascia dei 14-25 anni. Molti di essi non hanno mai preso in mano un apparecchio fotografico che non fosse il telefonino e devono essere portati su un altro piano se vogliono farsi spazio nel mondo professionale della fotografia. In sintesi, ovunque ci sarà un'immagine, là ci sarà la fotografia, anche se sarà ben diversa da quella fatta di pellicole e reflex che è ancora parte dell'immaginario collettivo. Saranno immagini quelle dei video a 360° per la realtà virtuale, ma anche gli scatti in game della tecnologia Ansel di Nvidia, così come saranno immagini quelle che si formeranno in stereoscopia davanti agli occhi di chi indossasse un visore di realtà virtuale o gli smart glass per la realtà aumentata.



Siamo ora al punto di **sfatare il mito che i telefonini abbiano dissanguato l'industria fotografica**. L'assunto è semplice: anche le immagini riprese dai telefonini **passano per un'ottica e un sensore** e quindi i telefonini rappresentano **un'opportunità di business per alcuni dei player del settore**. Basta dare un occhio ai risultati fatti segnare l'anno scorso da **Sony** nella divisione dedicata alla **produzione** di sensori e a quanti dei CMOS del produttore giapponese sono montati sui telefonini per avere un'idea. Se anche il cinafonino monta un sensore Sony, è segno che ci sono ampie opportunità nel settore. Il discorso può essere esteso a ogni settore dove sta crescendo l'importanza delle immagini: i robot baseranno la loro visione su ottiche e sensori, la stessa cosa faranno gli impianti di videosorveglianza casalinga, e di pari passo si muove il mondo della logistica, della produzione e del controllo qualità. Il numero di immagini riprese a livello globale crescerà in modo ancora più rapido rispetto al numero di fotografie in senso stretto. Chi saprà interpretare al meglio questi trend sarà in cima al mercato del futuro e come sempre la parte del leone la faranno **i produttori OEM**. Certo, i più pignoli sottolineeranno che **stiamo parlando di imaging più che di fotografia in senso stretto**, ma non si può negare che questa è la tendenza per il futuro. Dopo la bulimia del mercato fotografico intorno al 2010, esso sta (nemmeno troppo lentamente) tornando sui suoi numeri fisiologici, quelli fatti dagli appassionati e dai professionisti.

Grandi che ci sono e big (al momento) assenti

Quindi chi ci sarà a Photokina 2016? Ho posto personalmente la domanda a Markus Oster: **"Un nome del calibro di Huawei, molto focalizzato sulla fotografia, anche in virtù dell'accordo con Leica, ci sarà?"**. **"Stiamo trattando"** - è stata la risposta del Vice Presidente della Fiera di Colonia. **"Huawei non ha ancora in Germania un entusiasmo tale da giustificare un investimento così oneroso come la partecipazione in grande stile alla fiera. Inoltre Photokina di**

indirizza al pubblico degli utilizzatori di smartphone, ma non vuole essere una vetrina di smartphone, essi hanno vetrine dedicate molto più efficaci, come quella di Barcellona (il Mobile World Congress - NdR)". "Stiamo trattando anche con altri nomi importanti, tra cui **Apple**. Sapete che l'azienda americana non partecipa alle fiere, ma stiamo cercando di capire se si può fare qualcosa insieme" - ha continuato Oster.

Particolare il caso di Samsung. Il colosso coreano ha praticamente dismesso il suo comparto fotografico, non mettendo più in programma la partecipazione a Photokina. "Se guardate la campagna relativa ai nuovi Galaxy S7 noterete però che è del tutto fondata sulle immagini, anche su quelle riprese dalla fotocamera dello smartphone. È totalmente una comunicazione per immagini quella fatta da Samsung. Sebbene non investa più nel comparto fotocamere" - ha dichiarato Oster - "Samsung è molto sbilanciata sull'imaging. Siamo in trattativa anche con loro per vedere di arrivare a un ripensamento e vederli di nuovo tra i nostri espositori". Il resto dei big della fotografia saranno tutti presenti, confermando gli spazi degli anni scorsi (come **Canon, Nikon, Olympus, Panasonic**) e nel caso di **Fujifilm** addirittura espandendo l'area espositiva. **Leica** ridimensionerà un po' la sua presenza, spostandosi nella Hall 2 e non prendendo da sola tutto il padiglione 1 come avvenuto nelle ultime due edizioni: si tratta di un passaggio abbastanza naturale per un produttore che dopotutto resta di nicchia. Laddove verrà a mancare o verrà ridimensionata la presenza di qualcuno dei big, Photokina punta a riempire gli spazi come tanti piccoli espositori diversi.

In conclusione, il mondo dell'immagine ricopre certamente un ruolo chiave per la nostra società attuale e trend come la realtà virtuale modificheranno per sempre il nostro rapporto con esso.

[La cultura visuale vista alla rovescia](#)

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



Fiorella Iacono, Rabbit. © Fiorella Iacono, g.c.

È la deferenza del ciambellano verso il principe che obbliga Polonio a vedere nelle nuvole quell'immagine che Amleto, perfidamente, identifica in animali sempre diversi, per la soddisfazione di mettere alla prova la propria autorità.

Le nuvole non sono immagini, sono fenomeni atmosferici. Nessuno le ha fabbricate, tantomeno come figure. Diventano immagini, e segni, quando qualcuno le interpreta come tali e le decifra, per sé e per altri. Due operazioni, identificare e decifrare, che avvengono sempre lungo la linea di qualche potere.

Solo per questo illuminante, fulmineo dialogo William Shakespeare meriterebbe di essere considerato fondatore del concetto di "cultura visuale" come disciplina che studia in quali modi il mondo diventi immagine, e come l'immagine diventi cultura. Un concetto molto caro a questo blog, che nel suo piccolo è sempre stato convinto di aggiungervi il proprio granello di sale.

Senonché poi ho letto un bel libro di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, dedicato appunto alla storia, al significato e all'estensione della disciplina recentissimamente chiamata, appunto, *Cultura visuale*, e ho finito per convincermi che è quasi impossibile iscrivermi a quel "partito" intellettuale, indefinito ai suoi margini e un po' litigioso nel suo cuore, senza trovarmi daccapo a chiedermi di cosa ci stiamo occupando davvero...

Per farsi strada (in anni recentissimi) come disciplina autonoma, la cultura visuale ha dovuto sgomitare come in un corridoio molto affollato. Facendosi largo fra colossi dalle spalle assai solide come la storia dell'arte, l'iconologia, la semiologia, la mediologia, la psicologia della Gestalt...

Quella che alla fine ha avuto la meglio è stata una sorta di "scienza generale delle immagini", con qualche pretesa di superiorità rispetto a tutte le altre concorrenti, ma indecisa sulla direzione da prendere.

Decostruzione delle immagini in quanto costruzioni simboliche complesse, all'interno dei rapporti di potere di specifici contesti politici e sociali, come nei *visual studies* anglosassoni? O studio delle immagini come genealogia di significati che attraversano la storia e le società nel lungo periodo, come nella *Bildwissenschaft* tedesca?

Scoprite voi stessi nel libro come le due scuole in realtà finiscano per contaminarsi almeno quanto si oppongono. Quel che mi sento di dire, a chiusura di libro, è che mi sembra manchi ancora qualcosa, e non è certo colpa del compendio storico-critico degli autori, che invece è molto chiaro. Anzi è merito loro se mi sono chiarito le idee.

Mi sembra che entrambe le versioni classiche della cultura visuale come disciplina di studio soffrano, in misura diversa, dello stesso difetto di quelle discipline loro antagoniste storiche, alle quali, in quel corridoio stretto, hanno mollato belle gomitate.

Ed è la presunzione, radicata nella teoria della critica d'arte, che i segni visuali siano una categoria di oggetti ben definiti concettualmente, ben identificabili singolarmente, autosufficienti nel loro significato, e per questo possano, anzi debbano essere decifrati e ricollocati nel giusto contesto da uno sguardo specializzato, in una relazione che ha di fatto una sola direzione, dall'osservatore-soggetto all'oggetto visuale.

Una presunzione che tende ad assimilare, appunto, qualsiasi oggetto visuale creato dall'uomo all'opera d'arte. Dalla quale gli oggetti visuali non artistici si distinguerebbero solo per insufficiente pregnanza estetica, insomma più

quantitativamente che qualitativamente. Mentre comune a tutti sarebbe il fatto di essere "costruiti culturalmente", in modo imperativo e pressoché univoco.

La cultura visuale, in questa versione, sarebbe una specie di storicismo critico delle immagini. Intendiamoci, questa impostazione (cioè: cercare di spiegare che *cosa è un'immagine per sé*) ha prodotto studi importanti, che però non hanno esaurito una domanda per me fondamentale: che cosa *fanno* le immagini *per noi e a noi*?

Certo, che si possa ribaltare il binocolo, ovvero che debba essere proprio lo sguardo, storicizzato, il vero oggetto di studio e di decostruzione della disciplina, è cosa che ha interessato almeno una parte dei teorici della cultura visuale, come [W.J.T Mitchell](#) o [Jonathan Crary](#).

Io vorrei un passo in più. Penso che il significato di un'immagine come oggetto culturale stia nello scarto fra la *funzione* che il creatore dà alla sua immagine (ogni immagine creata dall'uomo nasce per uno scopo) e la sua reale *fruizione* da parte del destinatario e della società in generale. E questa dello studio della differenza credo sia una strada meno praticata.

L'analisi della ricezione delle immagini, del loro potere effettivo su chi le guarda (e viceversa), è quel che rende affascinanti, a mio modesto giudizio di lettore, libri singolari come quelli di [David Freedberg](#) e di [Horst Bredekamp](#).

Nel panorama visuale sovraccitato in cui viviamo, complici i canali che ci riversano direttamente in tasca fiumi di immagini non cercate e non richieste, credo che sia questo l'approccio che ci servirebbe di più, per fare ordine nei nostri giudizi di merito.

Perché l'altro approccio, l'esegesi specialistica delle immagini alla fonte, di fronte all'aggressione di una quantità di immagini "insufficienti", spurie, apparentemente insensate, spesso cede sotto il peso dello stress e finisce per capitolare al senso comune delle esclamazioni banali come "ci sono troppe fotografie in giro" e "la cultura dell'immagine è in pieno sfacelo".

Se cominciassimo a chiederci che cosa vogliono le immagini da noi e che cosa noi (che le consumiamo, sia producendole che guardandole) vogliamo da loro, forse eviteremmo di rifugiarci nei giudizi apocalittici e nella *deprecatio temporum* e capiremmo meglio cos'è questa cosa della condivisione orizzontale delle immagini che certamente, senza alcun possibile dubbio e a dispetto di qualsiasi scomunica, è cultura visuale in azione.

Tag: **Amleto, Andrea Pinotti, Antonio Somaini, cultura visuale, David Freedberg, Fiorella Iacono, Horst Bredekamp, Jonathan Crary, Polonio, W.J.T. Mitchell, William Shakespeare**

Scritto in **cultura visuale, filosofia della fotografia, fotografia e società** | **Commenti»**

[Francesco Jodice, tra realtà e finzione](#)

di Massimo Melotti da <http://www.exibart.com/>

E' in questo crinale che l'artista si esprime al meglio laddove le pratiche della indagine sociale si intersecano con quelle dell'arte. Come dimostra l'antologica di scena a Torino.



Panorama è la prima grande rassegna dedicata all'opera di **Francesco Jodice**, artista tra i più interessanti sulla scena internazionale. Jodice, più di molti altri, rappresenta la nuova figura di artista in cui le pratiche dell'indagine sociale si intersecano con quelle dell'arte, non limitandosi all'esito antropologico, ma fondendosi con il fare artistico per dar vita ad una specificità sia di contenuto che estetica. Se si pone il discorso nei termini di alta qualità e di equilibrio espressivo, diventa superata la distinzione di merito tra le pratiche usate. Soprattutto tra arte (visiva) e fotografia. Tra fotografo e artista. Distinzione che tuttavia sopravvive anche se nell'era della globalizzazione e della rete risulta anacronistica.

Di questa posizione Francesco Jodice ne è stato anticipatore. Basti ricordare, la partecipazione con il collettivo di ricerca territoriale Multiplicity a Documenta 11 (due soli artisti italiani invitati) con un video su un tema allora non ancora compreso nella sua dimensione globale, quello delle migrazioni (*Solid Sea*, 2002, ora riproposto in mostra in un nuovo allestimento). Da allora, in vent'anni, Jodice ha realizzato una produzione che spazia, per quanto riguarda i mezzi espressivi, dalla fotografia al video, all'installazione e, per quanto riguarda i contenuti, verrebbe da dire, dall'antropologia alla poetica visiva. Ma più ancora - e qui sta il dato saliente - innescava un unico processo creativo utilizzando i diversi mezzi espressivi (foto, cinema, video, installazione) e, da un punto di vista teorico, apriva il campo alle pratiche di indagine e relazionali. L'esito è un'opera che, nel momento in cui si palesa e coinvolge il pubblico nel processo di documentazione e di indagine, ha la capacità di elevarsi a prodotto artistico.



Francesco Jodice, *What We Want, Tokyo*, T03, 1999

Tutto ciò viene sottolineato dal percorso della mostra - presentata a Camera, Centro Italiano per la fotografia (Torino, fino al 14 agosto) - che il curatore Francesco Zanot, con una scelta basilare, ha incentrato su sei luoghi-installazioni emblematici della produzione di Jodice, dagli esordi a oggi. Una lunga struttura modulare di oltre 40 metri, posta nel corridoio, collega le varie sale espositive e al contempo permette, grazie ai materiali esposti (libri, foto, progetti, materiali di backstage, ecc.), di conoscere gli spunti, le motivazioni e le riflessioni che hanno dato vita alle pratiche da cui ogni opera prende avvio. Non si tratta di un procedere lineare ma volutamente di "rete", dove l'opera come esito finale svela nuove relazioni, invita a scoprire nuovi sistemi e nuovi mondi. Si instaura così una logica espositiva combinatoria dove il visitatore crea un suo percorso, dove la fotografia scolastica di fine anno (*Ritratti di classe*, 2005-2009) svela trasformazioni sociali e culturali per poi rimandarci a scenari globali e geopolitici.



Francesco Jodice, *What We Want*, Phi Phi Ley, R18, 2003

Le 150 metropoli di *What We Want*, 1995-2016, vanno a formare un atlante fotografico, iniziato nel 1996. Composto da paesaggi urbani che mutano assumendo le caratteristiche della comunità che li vive. Paesaggi sempre più globalizzati che non possono essere interpretati tramite un unico punto di vista così come non possono essere resi con un metodo tradizionale. Lo sguardo dell'artista diviene relazionale nella considerazione dell'altro, utilizzando un approccio multidisciplinare che spazia dalla topografia, alla fotografia umanistica, all'arte concettuale, al montaggio e alla scrittura.

Lavoro in progress sui mutamenti di paesaggi urbani che allo stesso tempo si dichiara, già nella sua sostanza, come progetto senza un termine nel mutare continuo del paesaggio e del tessuto sociale. Allo stesso modo le immagini che ritraggono cittadini pedinati di nascosto nel progetto *The Secret Traces* (1997-2007) ci fanno percepire il loro essere parte di un contesto urbano dalle specifiche caratteristiche, ma ancor più svelano la precarietà di un'identità giocata quotidianamente in un ambiente urbano e sociale sempre più fluidificante, mutante, non più metropoli moderna, ma non ancora centro futuribile tra reale e virtuale.



Francesco Jodice, *Ritratti di classe, Torino, #002, 2005*

Nel fissare i loro percorsi, Jodice compie un'azione di svelamento, delle persone e dei luoghi ma soprattutto ci apre un'inquietante riflessione sulla condizione umana. Riflessione che viene ripresa, passando dall'individuale al collettivo, con *The Room* (2009-2016), installazione costituita da una stanza le cui pareti sono coperte da pagine di quotidiani cancellate da uno strato di vernice nera. Nell'ambiente buio sono leggibili solo poche parole. L'artista, con una modalità tanto elementare quanto efficace, oscura il flusso invasivo della comunicazione quotidiana che ci avvolge e, lasciando pochi spazi di comunicazione, innesca un dispositivo tramite il quale dalla moltitudine dei messaggi ormai senza senso si evoca la forza del significato. Ma è in *Citytellers* (2006-2010), film dedicati a tre casi emblematici di aberrazioni geopolitiche globali che l'artista raggiunge una compiutezza in cui la ricerca antropologico/documentaristica si sublima in opera d'arte visiva.



Francesco Jodice, *Yasuaki, Hikikomori, 2004*

In São Paulo la narrazione indaga sulle forme di autogestione nella megalopoli

brasiliana. In Aral, il lago distrutto dall'umana stupidità diviene emblema del suicidio ecologico in atto. Dubai, vera e propria cattedrale nel deserto del lusso e della ricchezza sorta su uno sfruttamento che ricorda la schiavitù, ci invita a riflettere sulle dinamiche della globalizzazione tra falsi miti e dignità umana. Ma tutti i film, a ben vedere, traggono forza e ci affasciano per la capacità dell'artista di passare dal piano documentaristico a quello artistico senza perdere gli elementi costitutivi e specifici. In tutti compare, con accenti a volte più marcati, quel momento di "brillatura" – mutuando la definizione da Slavoj Žižek – in cui si ha uno scollamento tra realtà e finzione. Il passaggio avviene con minime variazioni come quando la narrazione filmica indugia su un frame fisso facendolo divenire emblematico. "La brillatura" lo esalta favorendo il passaggio dal discorso antropologico a quello della potenzialità artistica.

Un viaggio nel poliedrico mondo di William Klein

di Simonetta M. Rodinò da <http://www.affaritaliani.it>

A Milano l'antologica "William Klein: il mondo a modo suo", da oggi a Palazzo della Ragione Fotografia



Nina, piazza di Spagna, Roma

Tutto cominciò a Milano. Era il 1952. Il regista Giorgio Strehler lo invitò a dipingere al Piccolo Teatro una serie di pitture murali astratte per alcuni architetti. Poi realizzò una personale nella storica Galleria Il Milione: grandi tele campite di tratti monocromi. Iniziò così per il giovane Klein il rapporto con Mangiarotti, Zanuso, Gio Ponti per i quali creava dipinti geometrici in stile hard-edge su grandi sipari girevoli.

Proprio con le prime opere concettuali si apre l'antologica "William Klein: il mondo a modo suo", da oggi a Palazzo della Ragione Fotografia del capoluogo lombardo.

La mostra, 150 opere originali, alcune delle quali di grande formato, tutte provenienti dall'archivio personale del fotografo, è un interessante viaggio che tocca le città da lui fotografate durante la sua carriera nelle diverse forme espressive: dalla grafica alla pittura, alla fotografia, al cinema, alla scrittura.

L'esposizione, prodotta dal Comune, Palazzo della Ragione, Civita, Contrasto e GAm Giunti, è un mix coerente d'immagini d'epoca e di lavori più recenti diviso

in sezioni. Da New York a Roma, da Tokyo a Mosca, per poi arrivare al racconto di Parigi, città in cui Klein vive da diversi anni. Segue la parte dedicata alla Moda, ai Contatti dipinti, commistione di pittura e fotografia, e infine ai film: in una saletta sono proiettati 30 minuti delle principali pellicole da lui dirette. Tra queste, "Muhammad Alì the Greatest", del 1974, con un suggestivo, nonché surreale incontro di box con i Beatles.

C'è forse un segmento della mostra in cui Klein si ritrova maggiormente ?

"Non c'è una sezione che senta più di un'altra, perché gli piace lavorare in mezzo alla gente, ovunque egli si trovi. Ciò che lo caratterizza sono la sua continua curiosità e il costante interesse verso le persone", risponde la curatrice Alessandra Mauro.

Nel '54 compose un diario fotografico di New York, dove nacque nel 1928. "E' la città che conosceva e s'intromise nei percorsi di tante vite - prosegue -, ma quando andò a Roma (*ndr*: invitato da Fellini come assistente alla regia di "Le notti di Cabiria") fu fotografo in una città che non conosceva e che voleva conoscere".

Come senza compromessi, quasi irriguardosi, sono i reportage verso le metropoli, così senza cliché sono gli scatti di moda, verso il cui mondo ebbe un atteggiamento ironico: utilizzò grandangoli e teleobiettivi singolari, con effetti di luce e di flash insoliti e con immagini in movimento volutamente sfocate. Lavorò per Vogue fino al 1966, ma non era la moda la sua vera vocazione.

"Cosa è stata la fotografia per me? Venendo da una pittura geometrica in cui il mondo esteriore era escluso, rappresentava una finestra aperta sulla vita", parole dell'88enne poliedrico artista americano.

"William Klein: il mondo a modo suo"

Palazzo della Ragione Fotografia - Piazza Mercanti, 1 - Milano

17 giugno - 11 settembre 2016 - Orari: martedì, mercoledì, venerdì e domenica 9.30 - 20.30; giovedì e sabato 9.30 - 22.30. Chiuso lunedì - Ingressi: intero € 12,00 - ridotto € 10,00 - Catalogo: Contrasto - GAmM Giunti -
www.palazzodellaragionefotografia.it - Infoline: 02/43353535

Toni Nicolini. Poesia del reale

Comunicato Stampa CRAF

Divenuto professionista nel 1963, **Toni Nicolini (Milano, 1935 - 2012)** si fece subito notare per il reportage di taglio sociologico sulle lotte contadine a Melissa in Calabria,

Grazie all'amicizia con il pittore Ernesto Treccani e con intellettuali di varia estrazione, quali Luigi Crocenzi, con cui collaborò nella realizzazione nelle sceneggiature per Telescuola e Danilo Dolci (Marcia per una Sicilia nuova, 1967): la sua fotografia si caratterizzò per una particolare sensibilità dove l'impegno del racconto sociale risultava temperato dalla narrazione poetica.

Fu membro del Comitato Scientifico della Fondazione Corrente stessa per oltre trent'anni, animatore culturale e curatore delle mostre di fotografia della Fondazione, oltre che curatore dell'archivio fotografico Ernesto Treccani.

Negli anni successivi sviluppò anche una fotografia d'ambiente e di architettura collaborando dal 1970 con le collane visive del *Touring Club Italiano*. Dal 1974 al 1981 collaborò per la collana "Attraverso l'Europa", in quella successiva "Attraverso l'Italia",

pubblicata nel 1990 fino alla sua ultima collaborazione col Touring del 1994, con il volume "Architetture nel Milanese, 1860-1990".

L'archivio Nicolini è conservato dal CRAF per volontà della famiglia.

La mostra e il catalogo, curati da Giovanna Calvenzi e Walter Liva, sono editi da *Contrasto*, che dopo Spilimbergo, trasferirà la mostra a *Forma Meravigli* a Milano.



Testo di **Giovanna Calvenzi** :

Nel 2012, nei giorni in cui Toni Nicolini ci lasciava, avevo scritto il piccolo ricordo per il blog "Fotocrazia" di Michele Smargiassi, che qui riporto. "Ho cominciato a lavorare nello studio di Cesare Colombo e Toni Nicolini, in via Vigevano, a Milano, all'inizio degli anni Settanta, al secondo anno di università. Lavoravo mezza giornata.

Cesare e Toni condividevano lo studio, le mie mediocri prestazioni e il lavoro in camera oscura di Paolo Rizzotti. Cesare era un fervore di idee, di progetti, di incontri: dettava, discuteva, criticava, insegnava. Toni entrava silenzioso che non ti accorgevi che era arrivato, non aveva mai bisogno di niente, usava la sala posa con discrezione e perfino i suoi flash erano silenziosi. Si appoggiava allo stipite della porta e aspettava: non voleva disturbare, non voleva interrompere non solo le conversazioni ma anche i pensieri degli altri. In silenzio insegnava il rispetto, la gentilezza, la capacità di ascoltare, con elegante intelligenza e con un'ironia che non era da subito percepibile. La sua fotografia è come lui, senza ostentazioni, di grande eleganza e di sottile ironia. Nonostante gli volessi molto bene, ho 'visto' le sue foto solo dopo aver lasciato lo studio. Ho scoperto la profondità del suo lavoro frequentandolo come amico e non come 'datore di lavoro'. Nella mia insipienza giovanile non ero stata in grado di riconoscere l'importanza di molte sue storie, la raffinatezza con la quale si dedicava al paesaggio, lo sguardo acuto e ridente che dedicava ai ballerini di Mortara, ai frequentatori del Centro Fly o alle paperette che attraversavano una strada di campagna. Spero sappia che ci sono

arrivata". Era un ricordo personale ma anche e soprattutto un modo per misurarmi con l'importanza che la fotografia di Toni Nicolini aveva avuto per me in anni recenti. Nella selezione di immagini che Cesare Colombo e soprattutto Walter Liva hanno preparato per questo libro e per la mostra che lo accompagna, l'elegante potenza della fotografia di Toni Nicolini si manifesta con tutta la sua forza. Toni, per sua ammissione, si avvicina alla fotografia grazie all'edizione milanese della mostra "The Family of Man" (1959), scopre anzi che grazie alla fotografia può coniugare la cultura umanistica e quella scientifica, trovando quindi una soluzione pratica per risolvere la sofferta dualità che da tempo lo travagliava. Cita, sempre nella sua "nota autobiografica" pubblicata nelle pagine precedenti, autori come Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Robert Frank, Dorothea Lange, diversi fra di loro ma accomunati dalla profondità di visione e dalla sapienza narrativa. Non lo afferma esplicitamente, ma in qualche modo i grandi autori della mostra curata da Edward Steichen diventeranno i suoi maestri, gli autori sui quali formerà il proprio modo di guardare e di raccontare il mondo.

Nel 1960 inizia quindi a lavorare professionalmente con la fotografia, ma sente la necessità di dichiarare di essere entrato in contatto con il mondo dell'arte attraverso l'amicizia con i pittori Piero Leddi ed Ernesto Treccani, di amare i libri di Testori e di Gadda e il mondo cantato da Georges Brassens ed Enzo Jannacci. Con le sue prime immagini "personali" Toni affronta con pari eleganza un comizio di Pietro Nenni o un mattino d'inverno a Milano. Ed "eleganza" è un sostantivo che accompagnerà per sempre il suo lavoro. Luoghi, eventi quotidiani e persone si incrociano nella sua narrazione, da subito, fin dagli inizi. Nicolini è attento a quanto e a quanti lo circondano, ma usa la fotografia ignorando gli echi delle derive neorealiste, seguendo una propria visione che ricomponete le asperità, alla scoperta della poesia della vita. Da Doisneau ha mutuato

l'allegria delle sorprese quotidiane e la capacità di sorridere, da Cartier-Bresson le inquadrature impeccabili, da Robert Frank l'attenzione a cose e persone che l'attenzione non richiamano, da Dorothea Lange l'empatia rigorosa nel ritrarre le persone. Poi l'avvicinarsi all'impegno civile e politico lo portano in Calabria, a Melissa, quindi in Sicilia a documentare un mondo che sta scomparendo, il mondo contadino del Sud Italia, e a essere testimone di quanto accade nel Sessantotto a Milano.

Nella sua fotografia lavoro personale e professionale continuano a mescolarsi indissolubilmente: la grammatica visiva che impiega per raccontare la vita sul Naviglio, a Milano, o i paesaggi attorno a Varese trovano eco nelle immagini che realizza per il Touring Club e le sue fotografie in Belgio, in Olanda, in Portogallo, a Venezia, realizzate per incarichi professionali, rimangono fedeli con coerenza alla sua visione. La sua è una fotografia silenziosa, che invita all'osservazione, che non giudica e non critica. Testimonia ma soprattutto interpreta: con partecipazione, quando assiste all'Arena di Milano a una manifestazione operaia; con ironia, quando

assiste a un ballo a Mortara o frequenta una serata mondana a Milano; con allegria, quando incontra le scolaresche in visita nei musei; con poesia, quando fotografa il paesaggio o costruisce piccole storie di venti e bambine o di foglie che galleggiano sull'acqua. Una dopo l'altra, nella lunga sequenza di queste pagine, le immagini di Toni Nicolini ricostruiscono il mondo che i suoi occhi hanno visto e riletto, come scrive Cesare Colombo, con "mitezza e ironia, apparente leggerezza dentro una vera profondità della visione.



Palazzo Tadea, Spilimbergo a cura di Giovanna Calvenzi e Walter Liva dal 16 luglio all'11 settembre 2016 / orario: mercoledì, giovedì e venerdì: 16.00-20.00; sabato e domenica: 10.30-20.00 / 16.00-20.00

Forma Meravigli, Milano dal 15 settembre al 24 ottobre 2016

Cosa chiediamo a una fotografia?

da <https://robertocotroneo.me/>



Cosa chiediamo a una fotografia? Cosa vogliamo da un'immagine? Deve interessarci, deve emozionarci? Deve raccontarci delle cose? Deve stupirci? Non lo sappiamo più. Si potrebbe rispondere in modo affermativo a tutte queste domande assieme. Ma quello che è vero forse si può sintetizzare semplicemente in questo modo: ci sono troppe fotografie in giro. Sono arrivate tutte assieme, all'incirca negli ultimi otto anni. Ci sono troppe fotografie nei nostri smartphone e

nei nostri profili social, nei nostri computer e nelle schede delle nostra macchine fotografiche. Sono un numero sterminato. Finiscono dappertutto, negli interstizi di Whatsapp, in quelli dei messaggi. Dentro le mail. Ovunque. Siamo oltre la saturazione del possibile. E i social di fotografia servono a questo: a ripetere immagini viste altrove, a tradurre vite di non fotografi in immagini che sembrano avere una loro forza. Ma quanto serve? E soprattutto cosa ci resterà di tutto questo? Le scatole delle vecchie foto rimangono in qualche solaio, dimenticate, persino nascoste. Nessuno ha voglia di scannerizzarle e archivarle. Si tratta di verità grezze, di scatti che hanno poco da mostrare se non dei paesaggi, delle facce, ambienti che non sono stati ancora travolti dalla modernità.

Guardiamo quei vecchi scatti con un sorriso compiacente, affettuoso, ma restano lì. E poi non facciamo altro che scattare noi le foto, quelle nuove, e antichizzarle, dar loro effetti che le mostrano come venissero dal passato. Il passato della fotografia è qualcosa che non arriva fino a oggi semplicemente perché l'iperfotografia non ha a che fare con il tempo, con quello che è stato. Ma è un altro linguaggio. Oggi una foto non mostra quello che è stato. Mostra quello che scorre. Anche se sono ferme restano in movimento. Una dopo l'altra disegnano la giornata, la vita di ognuno e di quelli che ci stanno attorno.

Quanti dei miei lettori hanno ricevuto da un parente, da un vecchio amico, una busta che conteneva foto in cui si apparivano persone care e in cui si potevano rileggere storie conosciute? Non molte forse, ma accadeva. Accadeva che la fotografia segnasse la distanza dal tempo, il senso del passato, alle volte come un cicatrice, anche semagari a forma di sorriso. Quando parliamo di fotografie private è proprio la distanza temporale tra una fotografia è un'altra fare la differenza: questa è sicuramente dei primi anni Settanta... ah no questa ne sono sicuro, era il 1976...

Oggi è diverso. Non c'è giorno in cui non si possa scattare, non c'è momento che non sia adatto. Non c'è luogo che non sia fotografabile. Non c'è oggetto, anche quotidiano, anche banale, che non meriti uno scatto ravvicinato. Su Instagram ho trovato una volta un account che fotografa soltanto tappi di spumante. Con ogni tipo di luce, con ogni tipo di effetto. A cosa serve? Serve come il fotografare ogni giorno i nostri figli, quando sono bimbi, quando giocano nelle loro stanze. E se hai cento foto in tre mesi del bimbo, il giorno che gli spunta il dentino sarà la foto numero 101, sarà una foto qualunque. Non puoi indagare i visi, non puoi indagare i luoghi. La foto è tornata a essere la radiografia, o se preferite la stenografia della realtà. Il gesto di fotografare era una scelta, una volontà, era un modo di sedere al tavolo delle identità portando con se un oggetto perfetto per capire: la macchina, con tutta la sua capacità di scrutare. Il soggetto fotografato lo sapeva, prendeva coscienza che il gioco era iniziato, ed entrava nella parte.

Quel mondo oggi è introvabile, è perso nella bulimia delle immagini. Se io ti ho fatto un ritratto tre anni fa, lo stampo e te lo mostro, tu lo guardi come si guarda un codice perduto. Com'ero allora? Cosa pensavo in quel momento, e come sono oggi. Ma soprattutto cosa è accaduto dopo, in tutto quel tempo, magari un intero anno senza essere fotografato ancora. Magari la foto di un anno dopo la conservo, e le guardo entrambe e le interrogo. E oggi non puoi. Oggi ingrandisci con le dita e restringi. Me la mandi questa foto che mi hai fatto? E quando la ricevi per mail, per messaggio, per chat, la metti in un album che non è un album, che non ha uno spazio, che non invecchia ma che non è mai nuovo, perché non può esistere un nuovo nella continuità, nel sovrapporsi di novità, una dietro l'altra. Si scatta troppo, si scatta di continuo, si conserva tutto. Si cancella

la possibilità di sapere a quali foto affidiamo davvero il nostro passato, il nostro modo di tenere vivi gli affetti, di chi non c'è più.

I miei genitori non avevano quasi fotografie dei loro genitori. Erano di una generazione antica. E ancora oggi quando voglio vedere cosa è stata la mia famiglia di origine ho una fotografia soltanto. Erano le nozze d'oro dei miei nonni, nati attorno al 1887. Con tutti i figli, i nipoti, i generi, le nuore, attorno. Tutti in posa, con quella espressione che ho ripassato mille volte. Di tutti i miei zii e zie, di tutti i miei cugini chissà perché resta quel momento come il fulcro di un tempo che slitta e si trascina, accelera veloce e quasi si ferma. È una fotografia dove ognuno dice qualcosa, e mi racconta quello che era e quello che sarebbe diventato ancor meglio di un futuro che poi ho potuto verificare. Perché quelle persone le ho viste invecchiare, attraversare la vita per tutti gli anni successivi a quella foto. Con le disgrazie e le felicità che sono di tutte le famiglie.

Come farò a lasciare ai miei figli le mille foto che ho fatto loro da bambini senza che io gli dica: sono queste le vere foto, queste dieci. E non perché la luce era quella più giusta, oppure le ho rielaborate come fossero scattate da un fotografo professionista. Ma perché so cosa c'era mentre le scattavo e so cosa c'era stato prima. Conosco gli anni degli alberi che amo, dei paesaggi che conosco da sempre e delle persone a cui voglio davvero bene. Non si tratta di mostrare il lato migliore, di tenere una posa accattivante, non si tratta di sedurre il fotografo con uno sguardo che perlomeno merita quella foto. Si tratta di capire che una fotografia non è una radiografia, ma è una realtà, prima di essere una verità misteriosa, che si rivela soltanto nell'immagine.

Qualche anno fa, a una cena tra amici, ho chiesto a ognuno dei miei commensali di scegliere nella loro mente la sola foto che vorrebbero portare con sé sulla solita isola deserta. Una foto scattata da loro, una foto celebre di qualche fotografo, una foto che li ritrae o ritrae qualcuno di caro. Spesso si chiede quale libro ognuno di noi porterebbe sull'isola deserta, e quale film, quale opera d'arte, quale oggetto della propria vita, persino quale persona. Ma nessuno chiede mai quale fotografia. Tutti sono rimasti molto sorpresi. Gli appariva una domanda veramente difficile. Erano tutte persone con una buona cultura letteraria e artistica. Conoscevano e ammiravano il lavoro di molti fotografi, eppure nessuno ha saputo rispondere.

Eppure ognuno ha una foto da portarsi con sé. Ma dobbiamo imparare a riconoscerla, a trovarla, a capirla. Scrollando di dosso selfie e narcisismi, e i troppi scatti figli della facilità del fotografare. Senza i filtri e senza i manierismi che ormai imperano nella fotografia.

Dobbiamo saperci tenere a distanza dalle immagini pensate prima di scattare: quelle che ti fanno dire: questa è la foto giusta, con l'equilibrio che cercavo. E spesso è solo giusta perché ripete qualcosa che già si è visto, che già si sa. Io ho sempre in mente una mia fotografia. Avevo dieci anni e una maglietta gialla, con un piccolo timone all'altezza del cuore, lo sguardo intimidito, che obbediva alle parole del fotografo che mi avrà detto di stare fermo, e magari mi avrà detto di sorridere, e io non ho sorriso.

Mi sono chiesto per anni perché non ho sorriso. Perché non ero un bambino sorridente? Perché mi vergognavo? Perché non pensavo fosse giusto sorridere a comando? Oggi che ho più di 50 anni guardo me, quel me che ero allora, davanti alla Kodak Instamatic del fotografo che si chiamava Rabachin. So che forse è quella foto che mi porterei sull'isola deserta. Perché la mia infanzia è tutta lì. In quel tempo fermato in quello scatto. Dentro quella foto non c'è nulla se non lo sguardo di quello che avrei potuto essere. Ho rivisto in ogni dettaglio quello che

avrei scritto, quello che avrei pensato nel mio futuro. Interrogando quella foto forse sono riuscito a capire che il mio destino poteva essere tutto già lì. E se anche fosse una mia fantasia e quella foto non dicesse niente di più di quello che dice. Se raccontasse soltanto un bimbo biondo che guarda un obiettivo, importa poco. Forse ero turbato, forse era l'unica volta che mio padre mi aveva portato di persona a comprarmi il regalo di compleanno, forse pensavo che il compiere quel giorno i 10 anni significasse diventare proprio grande.

Forse non lo so. Fu la mia prima macchina fotografica, il mio primo scatto di un fotografo vero, il mio primo mostrarmi pensieroso e assorto. Una foto qualunque, semplice e persino banale. Ma le isole deserte sono quelle che sono, e le foto più care non si guardano troppo, si ricordano perfettamente e sono importanti perché raccontano il passato trasformandolo in futuro. Ogni volta che riguardo quella foto leggo il futuro nei miei occhi di allora. Un futuro che conosco. Un futuro intatto, lungo come un passato, come una fantasia, come una vita fermata soltanto per ricordarmi che quello sguardo non è mai cambiato. E non sono cambiati i miei pensieri, dopotutto, e se non ci fosse quella foto, se non fosse rimasta dentro una scatola di cose diverse, di ricordi dimenticati, oggi non saprei veramente chi sono.



Roberto Cotroneo, *Lo sguardo rovesciato. Come la fotografia sta cambiando le nostre vite*, Utet, 2015, pagg.151-159.

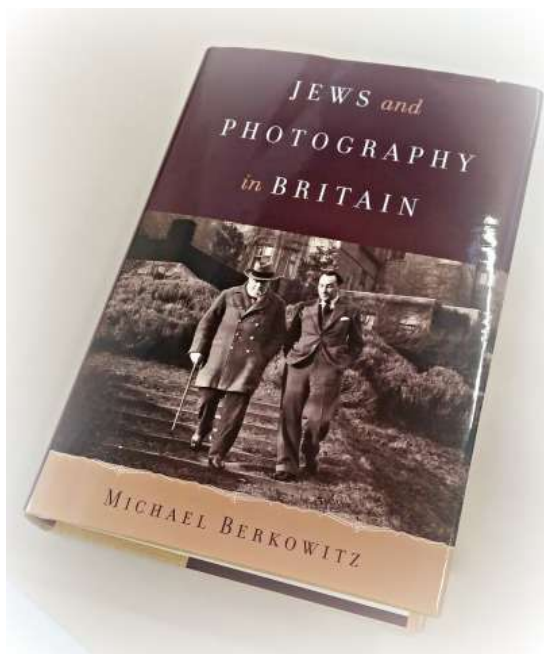
© 2015 Roberto Cotroneo Published by arrangement with Roberto Santachiara Literary Agency. Per la fotografia del testo: © 2016 Roberto Cotroneo, Through the Genius, *Turista a Santa Maria Antiqua*, Roma.

[Il ritorno del fotografo errante](#)

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

Lo ammetto, leggere una lista di "fotografi ebrei" mi dà qualche brivido lungo la schiena. Del tutto ingiustificato, perché la lista che ho sotto gli occhi fu compilata, molti anni dopo la fine della guerra, da uno storico della fotografia di origine ebraica, nonché pioniere della cultura fotografica: Helmut Gernsheim.

Ed è una lista, dovrete riconoscerlo, impressionante. Spigolando appena: Stieglitz Newton Munkaksi Arbus Avedon Hine Capa Davidson Seymour Siskind Man Ray Shahn Weegee Frank Friedlander Freed Levitt Eisenstaedt Strand Freund Meyerowitz Halsmann Heartfield Izis Kasebier Witkin Kertesz Klein Krull Liebling Lyon Model Moholy-Nagy Newman Ronis Kane Rosenblum Salomon Brassai Sieff Stern Vishniac Leibovitz ... Vi bastano?



Naturalmente, se compilassimo liste di fotografi americani, francesi, inglesi, otterremmo forse liste altrettanto lunghe e nobili (che includerebbero peraltro molti dei nomi di cui sopra).

Perché dunque una lista di fotografi ebrei sorprende? Perché quella qualifica etno-religiosa non ha lo stesso significato di una classificazione per nazionalità. Non dice proprio la stessa cosa.

Anche quando la classificazione per provenienza geografica può sorprendere per consistenza (per esempio, la lista dei grandi fotografi ungheresi è lunghissima e altisonante), il suo comun denominatore rimanda sempre a una cultura d'origine ben collocata nella geografia e nella storia.

Brassaï, Capa, Kertész, Moholy-Nagy, Munkácsi hanno sicuramente qualcosa in comune come profughi ungheresi in cerca di fortuna come fotografi fuori dal loro paese a metà del Novecento: ma hanno che cosa hanno in comune in quanto fotografi ebrei?

La domanda diventa allora precisamente questa: esiste un "modo ebraico" di fotografare, che scavalchi le biografie, i passaporti, le epoche? Esiste una fotografia ebraica riconoscibile come tale, un sottoinsieme fotografico della diaspora millenaria del popolo di Dio?

Si direbbe di sì, visto che è stato possibile parlare di una letteratura ebraica, di un umorismo ebraico, transnazionali e transepocali. Ma quanto alla fotografia, in cosa consiste? Quali sono i suoi tratti comuni?

Ho cercato questa risposta in un [libro recente](#) di Michael Berkowitz, docente di storia ebraica all'università texana di Austin, *Jews and Photography in Britain*, un saggio ponderoso, che deborda dai confini geografici del suo titolo, documentatissimo benché un po' sbilanciato (quasi la metà del libro è dedicata a un solo "eroe", Gernsheim per l'appunto: che peraltro cedette la sua preziosissima collezione fotografica proprio all'università di Austin...).

Se devo essere sincero, quella risposta non l'ho trovata, almeno non come me l'aspettavo. L'autore stesso sembra rinunciare in partenza a definire cosa sia e come si riconosca la fotografia ebraica, e alla fine dei conti fa benissimo, perché quella definizione sì, potrebbe prestarsi a rischiosi equivoci. Prima di deportarne gli autori, i nazisti già timbravano con una stella di Davide le fotografie prodotte da fotografi ebrei.

Non aleggia sul lavoro dei fotografi ebrei alcuno spirito biblico ultramillenario. Del resto, Berkowitz lo sottolinea spesso, i fotografi di cui narra la storia furono quasi tutti assai poco *ewish*, raramente praticanti religiosi, spesso lontani dalle loro comunità, molti anche riluttanti ad ammettere la propria genealogia.

È la storia, non l'etnia o la fede, che tiene assieme i percorsi dei fotografi di origine ebraica a metà del Novecento. In particolare la necessità, per molti di loro, di emigrare per fuggire l'ombra dello sterminio imminente, di rifarsi una vita difficile in altri paesi che tendevano a considerarli "stranieri ostili" (triste la storia di Stefan Lorant, sfuggito alle carceri di Hitler, geniale inventore del *Picture Post*, a cui fu negata la naturalizzazione britannica, costretto ad abbandonare la sua creatura e a riparare oltreoceano).

Emarginati e sospetti, in difficoltà con la lingua, il mestiere del fotografo fu per molti rifugiati ebrei, secondo Berkowitz, l'approdo più agevole: mestiere poco ricercato perché dequalificato, a basso reddito e bassa considerazione sociale, mestiere da praticanti senza istruzione e titoli da esibire.

Insomma, anziché essere una storia speciale, particolare, anziché essere una "differenza" interna alla storia della fotografia, quella dei fotografi ebrei è forse il contrario: la risorgenza di un carattere fondamentale, nativo, originario della fotografia.

Che agli albori fu praticata da quei "magnifici randagi", ambulanti da fiera, vagabondi con il treppiede, che come clerici vagantes diffusero il verbo di Talbot e Daguerre in tutta l'Europa e in tutto il mondo, trattati da barboni, raminghi e disprezzati.

Di loro nelle storie della fotografia si parla poco. Solo uno storico rese loro giustizia dipingendoli come gli eroi mitologici, i padri pellegrini del fotografico: Ando Gilardi. Che era, non per nulla, ebreo.

Tag: [Aaron Siskind](#), [Alfred Eisenstaedt](#), [Alfred Stieglitz](#), [Ando Gilardi](#), [André Kertész](#), [Andreas Feininger](#), [Annie Leibovitz](#), [Arnold Newman](#), [Art Kane](#), [Ben Shahn](#), [Bert Stern](#), [Brassaï](#), [Bruce Davidson](#), [Danny Lyon](#), [David "Chim" Seymour](#), [David Seymour](#), [Diane Arbus](#), [ebrei](#), [Erich Salomon](#), [Germaine Krull](#), [Gerome Liebling](#), [Gertrude Kasebier](#), [Gertrude Kasebier](#), [Gisèle Freund](#), [Helen Levitt](#), [Helmut Gernsheim](#), [Helmut Newton](#), [Izis](#), [Jeanloup Sieff](#), [Jerome Liebling](#), [Joel Meyerowitz](#), [Joel-Peter Witkin](#), [John Heartfield](#), [Laszlo Moholy-Nagy](#), [Lee Friedlander](#), [Leonard Freed](#), [Lewis Hine](#), [Lisette Model](#), [Man Ray](#), [Martin Munkàcsi](#), [Martin Munkàcsi](#), [Michael Berkowitz](#), [Paul Strand](#), [Philippe Halsman](#), [Philippe Halsmann](#), [Richard Avedon](#), [Robert Capa](#), [Robert Frank](#), [Roman Vishniac](#), [Roman Vishniac](#), [Stefan Lorant](#), [Walter Rosenblum](#), [Weegee](#), [William Klein](#), [Willy Ronis](#)

Scritto in [Autori](#), [libri](#), [storia](#), [Storie](#) | [Commenti](#) »

[Henri Cartier-Bresson: la fotografia e l'arte](#)

di Alessandra Albanese da <http://magazinepragma.com/>

Palazzo delle Arti di Napoli (Pan): una mostra dedicata al maestro della fotografia Henri Cartier-Bresson.

La mostra è stata promossa dal comune del capoluogo campano e proposta e finanziata dall'associazione **ACM** Arte Cultura Mostre in collaborazione con la **Fondazione Henri Cartier-Bresson** e **Magnum**, sostenuta dal Pastificio dei Campi. Resterà al Pan dal 28 aprile al 28 luglio 2016.

È un incontro speciale quello con **Cartier-Bresson**, che necessita di tempo, di rallentamenti, al contrario di come si fa normalmente nella *routine* di ogni giorno. Spesso si trovano delle panche davanti alle opere d'arte; per guardare e osservare, prima il generale e poi il particolare. Insieme, se ci si riesce, a vedere

le opere di questo grandissimo "occhio" del secolo scorso.



Henri Cartier Bresson ha trascorso una lunghissima vita (nato nel 1908 è morto a 96 anni nel 2004) dietro una macchina fotografica. Un cimelio la sua prima **Leica 1**, che lo avrebbe seguito in moltissimi reportages nei primi anni della carriera, dopo che aveva deciso di abbandonare la pittura, suo primo amore. Attraversa tutto il '900, e si affaccia nel nuovo millennio dopo aver ritratto i più grandi di sempre, da **Ghandi** a **Marilyn Monroe**, da Truman Capote a Coco Chanel, da Marcel Duchamp a Martin Luther King, e la lista potrebbe essere ancora lunghissima.

Dopo essere sopravvissuto alla II guerra mondiale (lo avevano persino dato per morto, e gli avevano anche dedicato una mostra postuma al , di New York!) fonda, con altri quattro maestri della fotografia (Robert Capa, George Rodger, David Seymour, e William Vandivert), la **Magnum Photos**, che diventerà la più importante agenzia fotografica. Cartier-Bresson diventa, così, il testimone del suo tempo, inventa il foto-giornalismo, viaggia nei 5 continenti. Le sue foto finiranno sulle pagine di riviste famosissime come **Vogue**, Life, Queen e molti ancora.

È il primo fotografo ammesso in Unione Sovietica nel 1954 all'inizio della Guerra Fredda.

La mostra al Pan si intitola "**The Mind's Eye**", l'occhio della mente e racchiude 54 fotografie. Molte sono le immagini carpite dal maestro nei suoi viaggi in tutti i continenti: dalle donne brasiliane alle danzatrici balinesi, dai landscape metropolitani fino alla foto riprodotta nel flyer della mostra. Scatti rubati, forse, tra i tanti scatti pensati e provati chissà quante volte. Tra gli scatti di Cartier-Bresson a personaggi famosi, in mostra a Napoli i ritratti del pittore **Henri Matisse**, dei Coniugi Curie, del filosofo Jean Paul Sartre e dello scultore Alberto Giacometti, opere che, sebbene in minima parte, rendono l'idea dell'opera del maestro, precursore del foto giornalismo.

Unica nota dolente: la politica adottata dagli organizzatori della mostra (un'associazione privata), in virtù della quale si prevede ingresso a pagamento a 5 euro, e nessuna gratuità per disabili, né per studenti, né per bambini (se non un quanto mai esiguo sconto di 1€).

Edward Weston. Il corpo e la linea

Comunicato via e-mail di **CAMERA Centro Italiano per la Fotografia**



© Edward Weston, Fay Fuqua, 1933

La mostra presenta una selezione di opere provenienti dalla Collezione di Philip e Rosella Rolla, nata dalla passione per l'arte contemporanea dell'imprenditore svizzero Philip Rolla e della moglie Rosella. La collezione, che ha preso avvio negli anni '90 con l'acquisto di opere d'arte concettuale e minimaliste, si è arricchita sempre più di materiale fotografico con l'aumentare dell'interesse dei coniugi Rolla per questo linguaggio espressivo.

Le immagini selezionate per l'esposizione *Edward Weston. Il corpo e la linea. Ritratti di Edward Weston e disegni dei Minimalisti americani* costituiscono quindi una selezione che riflette il carattere della Collezione Philip e Rosella Rolla, presentando un estratto esemplificativo dell'intera raccolta.

L'esposizione accosta le fotografie di Edward Weston ai disegni di alcuni fra i maggiori esponenti del Minimalismo americano, tra cui Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt, Fred Sandback e Richard Serra, evidenziando forti affinità metodologiche e stilistiche: se Weston cerca il rigore geometrico nel mondo dei volti e dei corpi, i Minimalisti traducono il mondo stesso in geometria.

Apparentemente distanti, questi due gruppi di opere hanno invece numerose caratteristiche in comune e scaturiscono da interessi e sensibilità simili, evidenziati all'interno di un percorso teso a mostrare entrambi sotto una nuova luce attraverso un dialogo tanto inedito quanto serrato.

Tra i principali protagonisti della storia della fotografia mondiale, Edward Weston inizia la sua carriera in California all'inizio del Novecento, a Tropic, un piccolo paese a pochi passi da Los Angeles, dove apre uno studio ed esegue i primi ritratti. Lo stile è molto diverso da quello che lo renderà celebre in futuro e si rifà ai canoni del pittorialismo classico: atmosfere sognanti, contorni sfocati, filtri flou, carte spesse e ambrate.

Da queste rare immagini di tono familiare ha inizio la mostra, che indaga l'attività di ritrattista di Weston attraverso una serie di campioni. Ci sono le fotografie del periodo del 'Gruppo f/64', che fonda con Ansel Adams nel 1932 e apoteosi di essenzialità e rigore, fino ai nudi e ai personaggi famosi: lo scrittore Leon Wilson, la pittrice Dorothy Brett e il compositore Igor Stravinskij.

Insieme, le immagini selezionate per la mostra danno il senso dell'incessante interesse di Edward Weston per la figura umana e svelano le peculiarità con cui vi si confronta, studiandola in ogni particolare con l'attenzione di un miniaturista, centimetro per centimetro.

Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt, Fred Sandback e Richard Serra sono i grandi autori delle opere con cui le fotografie di Weston sono messe a confronto. Anch'esse appartengono a una particolare tipologia di produzione: sono disegni, che con il loro carattere discreto si accostano delicatamente ai ritratti d'epoca, innescando nuove letture ed evidenziando alcune caratteristiche comuni.

Come gli artisti della Minimal Art, anche Weston fa della ripetizione uno dei cardini della sua poetica. Anche quando si cimenta con il ritratto segue alcune regole ricorrenti, come la neutralità dell'espressione, l'assenza di frontalità e il taglio ravvicinato. In particolare riprende ogni soggetto più volte, a ripetizione, stampando infine diverse immagini – in questa rara occasione presentate contemporaneamente – senza la necessità di sceglierne una soltanto. Weston insiste, come i Minimalisti.

E come loro il suo immaginario è fondato sui concetti di disciplina, geometria, esattezza e scientifica armonia. Il suo modulo è lo spazio neutro dell'inquadratura: spazio che nelle opere qui presentate spesso si confonde con quello dello studio del ritrattista.

Una mostra di grandi artisti statunitensi, per guardare l'altro lato dell'Atlantico da una nuova angolazione.

Mostra: Edward Weston. Il corpo e la linea. Ritratti di Edward Weston e disegni dei Minimalisti americani (a cura di Francesco Zanot). Dalla collezione di Philip e Rosella Rolla / Date: 11 maggio – 14 agosto 2016 / Dove: CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia (Torino, Via delle Rosine 18)

Informazioni: camera@camera.to

[La fotografia di Karl Lagerfeld conquista Palazzo Pitti. Che punta tutto sulla moda](#)

di **Valentina Silvestrini** da <http://www.artribune.com>

Tutte le immagini della mostra che sancisce l'inizio della collaborazione tra Pitti Immagine Discovery e Gallerie degli Uffizi. Annunciate due nuove mostre di moda per il 2017 e il 2018



Karl Lagerfeld – Visions of Fashion, veduta della mostra, Palazzo Pitti, 2016

Prende avvio con la donazione del gigantesco "triplo selfie-portrait" di **Karl Lagerfeld** dagli Uffizi il triennio dell'alleanza, sottoscritta nei giorni scorsi dal Direttore **Eike Schmidt**, tra una delle principali istituzioni museali del Paese e Pitti Immagine Discovery. Prima di entrare in modo permanente nella collezione dei ritratti delle Gallerie degli Uffizi, la grande opera-manifesto che ritrae il poliedrico stilista, fotografo, editore, designer e regista, fino al 26 ottobre risalterà nella Sala di Giove di Palazzo Pitti, fissandosi nella memoria di chi visiterà la mostra *Karl Lagerfeld – Visions of Fashion*.



Karl Lagerfeld – Visions of Fashion, veduta della mostra, Palazzo Pitti, 2016

200 FOTO NELLA GALLERIA PALATINA

Molte delle 200 foto selezionate per l'appuntamento fiorentino – un corpus che riunisce scatti e servizi di moda pubblicati sui più importanti fashion magazine internazionali e che permette di sondare l'impiego di tecniche diverse, tra cui dagherrotipia, platinotipia, Polaroid transfer, resinotipia, serigrafia e stampa digitale – sono infatti collocate nei sontuosi ambienti della Galleria Palatina, tra i capolavori di Raffaello Sanzio e di altri maestri dell'arte italiana, su speciale schermi o supporti.

"Karl è un genio e ha cercato un'integrazione tra le sue immagini di moda e la Galleria" ha raccontato il co-curatore **Gerhard Steidl**, storico collaboratore di

Lagerfeld – coadiuvato in questo progetto da **Eric Pfrunder** – che ha presenziato alla preview insieme a **Isabella Brancolini**, project advisor dell'operazione, al Direttore **Eike Schmidt** e al Direttore eventi e comunicazione di Pitti Immagine **Lapo Cianchi**.



Karl Lagerfeld – Visions of Fashion, veduta della mostra, Palazzo Pitti, 2016

ARTE, CINEMA E MITOLOGIA: IL MONDO DI KARL

Oltre a testimoniare la costante spinta verso l'innovazione da parte di Lagerfeld e l'attrazione verso le arti visive come fonte di ispirazione ed elaborazione formale – da **Hopper** a **Magritte**, da **Florine Stettheimer** e **Maxfield Parrish**, fino ai film di **Marcel Carné** e **Fritz Lang** – due delle serie fotografiche presenti, entrambe datate 2013, attingono dalla mitologia.

È il caso di *Voyage d'Ulysse*, con protagonista la top model **Bianca Balti** e di *Daphnis and Chloe*, esposta negli Appartamenti degli Arazzi. A restare nella memoria – oltre agli "innesti" nella collezione permanente che da subito hanno sollecitato la curiosità dei visitatori della Reggia fiorentina – è certamente l'allestimento messo a punto per la – leggendaria – Sala Bianca. Nello spazio in cui "nel 1951 è nata la moda italiana", Karl Lagerfeld ha scelto di inserirsi con una successione di candidi velari appesi dall'alto, sui quali sono riprodotte – in grande formato – alcune delle fotografie realizzate per le maison Fendi e Chanel: esclusivamente scatti in bianco/nero o con misurati inserti di colore, capaci di riconnettersi alla palette cromatica della Sala stessa. Con un risultato capace di originare un accattivante gioco prospettico di riflessi attraverso gli specchi: un'ispirazione per il nuovo layout *destinato a trasformare l'attuale Galleria del Costume di Palazzo Pitti in Museo della Moda?*

Come la fotografia può indagare su una guerra

di Rosy Santella da <http://www.internazionale.it/Flash>, blog di fotografia

"Che aspetto ha una città bombardata?", chiese Pablo Picasso. "Quello di una cristalleria in cui si è mosso un elefante", rispose il poeta Juan Larrea. Era il 1937 e Larrea aveva chiesto al pittore spagnolo di dedicare un'opera a Guernica, la città appena rasa al suolo dai bombardamenti dei nazisti che sostenevano la dittatura di Francisco Franco. L'opera sarebbe andata in mostra all'esposizione internazionale di Parigi.

Guernica aveva 5.630 abitanti. La sua distruzione doveva avvenire il 20 aprile del 1937, come regalo per il compleanno di Adolf Hitler, ma per problemi logistici fu rimandata di una settimana. Il numero delle vittime è ancora oggi oggetto di discussione: mentre il governo basco ne dichiara 1.654, recenti studi parlano di duecento o trecento vittime.



I tunnel, a Rafah, distrutti dall'esercito israeliano dopo che il sergente Hadar Goldin era stato catturato dai militanti di Hamas, il 1 agosto 2014. La foto è stata scattata a settembre del 2014. (Kent Klich)

La notte tra il 31 luglio e il 1 agosto del 2014 a Rafah, nel sud della Striscia di Gaza, era in corso l'operazione Margine protettivo lanciata da Israele l'8 luglio. Quella notte nei combattimenti con Hamas rimasero uccisi due soldati israeliani, e un terzo, il sergente Hadar Goldin, fu catturato dai palestinesi. Sebbene l'esercito israeliano non sapesse con esattezza dove fosse tenuto prigioniero Goldin, cominciò a bombardare i tunnel costruiti da Hamas lungo la città di Rafah, al confine tra l'Egitto e Israele.

Ciò che è accaduto dopo è stato uno degli episodi più drammatici della guerra nella Striscia di Gaza: per quattro giorni l'esercito israeliano ha ucciso e ferito decine di civili (i resoconti variano tra i 135 e i 200 morti) e distrutto centinaia di case e altri edifici. Seguendo il protocollo Hannibal – che prevede l'uso massiccio di armi da fuoco per salvare un soldato catturato, anche a rischio della sua vita – l'esercito israeliano ha lanciato su Rafah oltre duemila bombe, missili e granate. In seguito, sono state trovate numerose prove del fatto che quegli attacchi hanno violato il diritto internazionale e la convenzione di Ginevra.

Il progetto *Black friday* di Kent Klich

Pochi giorni dopo il cessate il fuoco a Rafah, la sede di Amnesty international a Gaza ha ricevuto la chiamata del fotografo svedese Kent Klich. "Vorrei dare il mio contributo per raccontare quello che è successo. Vorrei realizzare la mia Guernica", ha spiegato Klich a Fathy Khalil, responsabile di Amnesty international a Gaza.

Nasce così il lavoro *Black friday*, il nome attribuito a quel venerdì a cavallo tra luglio e agosto. Il lavoro di Klich, che è poi diventato un libro, è composto da tre

parti: una con le immagini dei tunnel di Hamas bombardati, dove i soldati israeliani credevano fosse tenuto prigioniero il sergente Goldin; una con le foto, scattate dall'alto, delle strade in cui sono state trovate molte delle persone morte in quegli attacchi; e l'ultima parte con le foto delle vittime, che Klich ha chiesto alle famiglie.



A sinistra, Sadia Rejek Abu Taha, 40 anni; a destra, Hasim Ahmed Abdallah Sheik El Eid, 24 anni. (Kent Klich)

Black friday fa parte di un progetto sulle condizioni di vita nella Striscia di Gaza che Klich ha cominciato più di dieci anni fa. Nel 2009 il suo lavoro *Gaza photo album*, sulle stanze bombardate durante l'operazione Piombo fuso, ha vinto il World press photo, il più prestigioso premio di fotogiornalismo. In *Killing time*, del 2011, ha usato le immagini di alcuni video girati dagli abitanti di Gaza nelle strade e nelle loro case. "Il *killing time* è il tempo in cui si vive costantemente con la consapevolezza che da un momento all'altro potrebbe succedere qualcosa: essere arrestati, morire sotto un bombardamento.

Perché la violenza a Gaza non interrompe semplicemente la vita quotidiana, ma pervade il senso del tempo e dello spazio", ha scritto nella prefazione del libro omonimo la filosofa Judith Butler.

Black friday è diverso dagli altri due progetti di Klich, ma è anche diverso dai reportage di guerra più tradizionali. Non ci sono foto cruente, che mostrano sangue o cadaveri. Non si vedono le famiglie delle vittime o gli edifici distrutti. Non ci sono donne che piangono o bambini che corrono tra le macerie. Non c'è una composizione da ammirare, non ci sono luci naturali usate a favore dei soggetti fotografati, non ci sono ritratti ambientati. La fotografia, in questo lavoro, è puro strumento messo a disposizione delle indagini, in maniera quasi scientifica.



Mashroo Amer Salah El Din, Rafah: il punto dove un tank israeliano il 1 agosto 2014 ha ucciso Aseel Saleh Hussein Abu Mohsen, di 17 anni. (*Kent Klich*)

Klich ha lavorato con due organizzazioni, Amnesty international e il gruppo di ricerca Forensic architecture di Londra. Quando il cessate il fuoco è diventato effettivo, tutti insieme hanno cominciato a indagare per ricostruire cos'era successo a Rafah in quei quattro giorni.

I risultati delle indagini sono stati ottenuti incrociando diverse fonti: testimonianze di vittime, medici, organizzazioni e associazioni locali; notizie tratte dai mezzi d'informazione, dichiarazioni ufficiali, video e immagini raccolte tra la popolazione, i giornalisti e i fotografi.

Forensic architecture ha ottenuto settemila documenti tra video e foto fatti dai civili e ha potuto ricostruire in 3d la devastazione della città. Grazie allo studio delle ombre sui tetti di alcuni palazzi, per esempio, è stato possibile stabilire gli orari esatti dei bombardamenti. Oppure, studiando le forme del fumo provocato dalle bombe, si è risaliti al numero di esplosioni in corso nello stesso momento.

Come sta cambiando il reportage di guerra

Siamo molto lontani dallo stile del reportage di guerra nato con Robert Capa durante la guerra civile spagnola del 1936: lo stile immediato, spesso cruento, a volte scomodo e spesso esplicito nel racconto della morte.

Un approccio che si è diffuso ancora di più durante la guerra del Vietnam, considerata la guerra fotografica per eccellenza, durante la quale, tra le altre, è stata scattata una delle immagini più emblematiche della storia della fotografia: quella della bambina che corre nuda al centro della strada dopo essere stata colpita dai bombardamenti al napalm lanciati dall'esercito statunitense.



Trang Bang, Vietnam del Sud, 8 giugno 1972. (Nick Ut, Ap/Ansa)

Fino ad arrivare a Don McCullin, il fotografo britannico che ha seguito gran parte dei conflitti del secondo novecento, tra cui quello in Congo nel 1964 e quello in Iraq del 1991. "Le sue immagini di guerra sono così vicine che lo spettatore può sentirsi dentro al campo di battaglia", ha scritto Anthony Feinstein sul *Globe and Mail*. Henri Cartier-Bresson lo aveva definito il Goya con la macchina fotografica, per la sua capacità di raccontare gli orrori della guerra senza eroismo. E McCullin stesso, nella sua autobiografia *Un comportamento irragionevole* ha scritto: "Sono stato criticato per aver messo immagini orribili sotto gli occhi delle persone felici. In più di un'occasione le mie foto sono state giudicate troppo pesanti per una forma artistica".

Ancora oggi, i quotidiani e le riviste di tutto il mondo pubblicano immagini di fotoreporter che lavorano nelle zone di conflitto: dalla Siria alla Nigeria, dalla Libia allo Yemen. Alcuni scelgono di non mostrare ai lettori quelle più cruente per non urtarne la sensibilità o per il timore di allontanarli dalla lettura dell'articolo. Altri credono che l'esposizione costante a immagini violente possa far perdere la capacità di valutare ciò che si guarda. Altri ancora sostengono sia necessario mostrarle per suscitare una reazione nell'opinione pubblica.

Secondo il giornalista e scrittore statunitense David Shields, molte di queste immagini rischiano di catturare il nostro sguardo più per la loro bellezza che per il loro significato documentario. Nel suo libro, *War is beautiful*, Shields ha scelto 64 foto tra le migliaia pubblicate sulle prime pagine del *New York Times* tra il 2002 e il 2013, per dimostrare come negli anni il giornale abbia proposto una visione estetizzante della guerra.

Quest'anno il presidente della giuria del World press photo ha spiegato sul suo blog che per la scelta dell'immagine vincitrice – quella scattata dall'australiano Warren Richardson a Röske, in Ungheria, in cui c'è un uomo che fa passare un bambino attraverso il filo spinato – la discussione con gli altri giurati ha

riguardato non solo aspetti tecnici e giornalistici, ma anche estetici. Ed è stato preso in considerazione non solo il valore editoriale della foto, ma anche il suo impatto emotivo.



Hope for a new life. Röszke, tra Ungheria e Serbia, il 28 agosto 2015. Questa è la foto dell'anno per il World press photo. (Warren Richardson)

In *Black friday* Kent Klich ha scelto di non mostrare in maniera esplicita la strage di Rafah. Non potendo andare sul campo durante i bombardamenti, ha usato quello che aveva a disposizione e il suo lavoro è il risultato di un insieme di elementi: non solo la voce dei sopravvissuti, ma anche il loro contributo diretto. I video e le foto raccolte da Forensic architecture e Amnesty international sono stati materiali fondamentali per ricostruire quanto era accaduto e ritrovare i luoghi in cui quella strage è avvenuta.

Non è la prima volta che eventi recenti sono raccontati anche attraverso foto e video di persone che si trovavano sul posto, che non erano professionisti: dall'attacco alle torri gemelle dell'11 settembre 2001 allo tsunami del 2004 nell'oceano Indiano, dalla rivoluzione di piazza Tahrir in Egitto del 2011 fino all'incidente alla centrale nucleare di Fukushima nello stesso anno. Sono state le immagini scattate dai cosiddetti *citizen journalist* il più prezioso contributo alla ricostruzione degli eventi.

Non esistono regole da seguire per raccontare fotograficamente gli orrori delle guerre. Le immagini, comprese quelle amatoriali, permettono di vedere realtà che altrimenti non si potrebbero conoscere. E la fotografia digitale rende tutto questo più veloce, efficace e spesso essenziale. Come afferma lo scrittore e critico britannico John Berger: "Pensiamo alle fotografie come a opere d'arte, come prova di una particolare verità, come simulacri, come nuovi oggetti. Di fatto ogni fotografia è un mezzo per verificare, confermare e costruire una visione totale della realtà".

Il progetto Black friday di Kent Klich è in mostra al festival Fotografia europea di Reggio Emilia fino al 10 luglio 2016.

La fotografia di Olivier Roller che indaga sui potenti

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



"Immagine di Potere", la prima retrospettiva in Italia del fotografo francese Olivier Roller © ANSA

Delle statue sa rintracciare l'aspetto umano. Sa coglierne l'espressione, il movimento, i gesti. Una ricerca durata dieci anni ha portato il fotografo francese Olivier Roller a esplorare i volti del potere, sotto diversi punti di vista, e giunge al Museo Nazionale Romano in Palazzo Altemps, a Roma, in una mostra allestita fino al 17 luglio nell'ambito della stagione artistica dell'Institut français "La Francia in scena". La modella Claudia Schiffer e l'imperatore Giulio Cesare, l'attrice Jeanne Moreau e il re Luigi XIV sono solo alcuni dei ritratti esposti in "Immagine e Potere": 18 opere del fotografo francese ritraggono i potenti del mondo di oggi, protagonisti della politica, dei media e della finanza internazionale, e statue romane della scultura classica in un'esposizione "site specific", che mette in relazione gli scatti di Roller con le sculture di divinità e imperatori romani della collezione di Palazzo Altemps. Invitato dal Louvre a fotografare le sculture più significative della Roma antica, ha creato un modo nuovo di rivelarne l'importanza. La sua ricerca gli ha aperto le porte dei più importanti musei del mondo, come il Louvre, i Musei Capitolini, il British Museum, e lo ha consacrato nell'olimpo dei grandi protagonisti della fotografia mondiale, tanto che la Maison Européenne de la Photographie ha recentemente acquisito 17 sue opere. "Roller non è interessato alla bellezza: - ha commentato Paulo Pérez Mouriz, curatore della mostra insieme con Guillaume Maitre - l'idea è indagare oltre la superficie, rintracciare l'aspetto psicologico di questi personaggi". Il fotografo racconta, infatti, come l'attrice Jeanne Moreau "fosse spiazzata dalla mancata richiesta di sorrisi forzati da copertina". "Fare un ritratto - ha spiegato poi l'artista - è come dare l'assedio a una fortezza e infine conquistarla". Nel caso di personaggi odierni, Roller sceglie una prospettiva che parla allo spettatore prima ancora del soggetto ritratto: emblematico è il caso del capo dei servizi segreti francesi che, fotografato di spalle, rappresenta il potere non visibile, il potere che c'è ma è nascosto. L'artista si impossessa dell'anima dei soggetti che ritrae per mostrarne i dettagli che tutti possono vedere ma che sfuggono all'occhio comune. Utilizza un gioco di luce e ombra in cui emergono tratti, espressioni, rughe impercettibili a una visione complessiva. "Non cerco una luce che illumini ma che veda, - ha detto - come se uscisse dalla pelle della

persona piuttosto che posarsi su di lei".

[David McEnery Slapstick Comedy](#)

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



David McEnery

©

Il Museo Nazionale della Fotografia – CineFoto Club di Brescia ospiterà la prima grande retrospettiva italiana dedicata al britannico David McEnery (1936-2002), con scatti fotografici provenienti dall'Archivio gmebooks (www.gmebooks.com) di Saint Maden (Francia) in collaborazione con l'Associazione Culturale Ponti x l'Arte (www.pontixlarte.eu) di Milano.

Nei suoi trascorsi professionali, McEnery ha lavorato per varie testate giornalistiche internazionali fra cui la prestigiosa rivista Life, catturando gli aspetti più insoliti e divertenti della quotidianità. Il suo sguardo, improntato sulla leggerezza e l'ironia, garantisce uno stile unico e assai ricercato. Da autentico purista, non ha mai utilizzato il flash. La moglie Pat (anche lei fotografa e spesso sua modella) racconta che per eseguire un solo scatto David pazientava tutta la giornata pur di ottenere la luce che voleva. La sua personalità, traboccante d'umorismo, gli ha consentito di creare situazioni fotografiche inventando curiosi accessori e oggetti di scena (una custodia per serpenti, una motocicletta per ranocchi...) da lui stesso costruiti che interagiscono coi personaggi umani. Peter Galassi, ex direttore del Department of Photography del MoMA di New York, ha commentato: «Scattare foto divertenti è molto difficile: richiede tatto e delicatezza. David McEnery possiede queste doti, oltre a un innato "sense of humour"».



David McEnery

L'allestimento della mostra, curato dal critico d'arte Stefano Bianchi in collaborazione con la direttrice del Museo Dott.ssa Luisa Bondoni, metterà in risalto l'arte fotografica attraverso l'efficacia delle immagini di McEnery, irresistibile mix di Slapstick Comedy (la gag da film muto che sfrutta il linguaggio del corpo) e umorismo tipicamente britannico. Rimbalzando da un mondo all'altro, questo reporter dell'ironia declina l'essere, il non essere, l'apparire di quell'imprevedibile commedia umana che si chiama vita.

In mostra il libro fotografico "David McEnery – Smile!" (edizioni gmebooks, 64 pagine) al prezzo speciale di € 15.

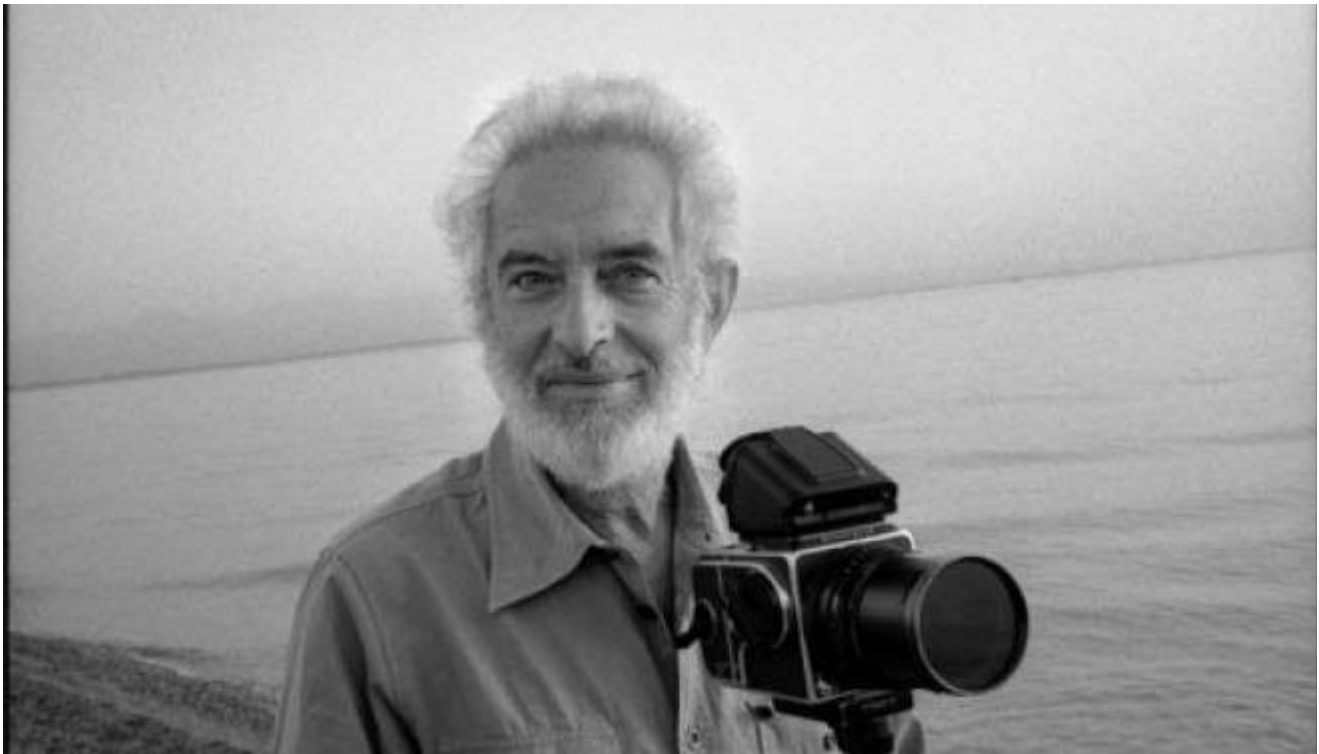
In mostra dal 3 al 30 Settembre 2016
Inaugurazione: sabato 3 Settembre alle 18.30

Museo Nazionale della Fotografia – CineFoto Club, via San Faustino 11/d, Brescia
tel. 030 49137, www.museobrescia.net

Orari: martedì, mercoledì e giovedì dalle 9.00 alle 12.00; sabato, domenica e festivi dalle 16.00 alle 19.00; lunedì e venerdì chiuso. Ingresso gratuito.

[Attesa, la mostra di Mimmo Jodice al Madre](#)

di Claudia Annunziata da <http://www.diariopartenopeo.it/>



Sarà ospitata al **Madre** l'ampia mostra retrospettiva del maestro della fotografia **Mimmo Jodice. Attesa 1960-2016** è il nome dell'esposizione che raccoglie oltre 100 scatti dell'autore disseminati nei principali spazi del museo. Il mondo antico, la natura morta, la dimensione urbana, il rapporto con la storia dell'arte sono i soggetti delle foto scattate nel corso degli ultimi cinquant'anni dall'artista napoletano.

Lo stesso **Jodice** ha affermato che la mostra, in esposizione al Madre dal 23 giugno, sarà il suo lascito. Nelle sue opere il tempo sembra essere sospeso in un'eterna attesa, appunto. Immagini in bianco e nero restituite allo sguardo dell'obiettivo che le interpreta secondo la volontà dell'artista.

Nato a Napoli nel 1394, Mimmo Jodice è considerato uno dei più grandi artisti della fotografia italiana. Raggiunge la svolta della sua carriera nel 1980 quando pubblica Vedute di Napoli che cambia radicalmente la visione del paesaggio e dell'architettura urbana. Nel 2003 l'Accademia dei Lincei gli ha conferito il prestigioso premio 'Antonio Feltrinelli' per la prima volta dato alla Fotografia. Sempre nel 2003 il suo nome è stato inserito nell'Enciclopedia Treccani. Nel 2006 l'Università degli Studi Federico II di Napoli gli conferisce la

Laurea Honoris Causa in Architettura.

La mostra, curata da Andrea Villani, rimarrà aperta fino al 24 ottobre. Dal lunedì al sabato dalle 10.00 alle 19.30 e la domenica dalle 10.00 alle 20.00. Martedì chiuso.

Oltre l'immagine: scoprire la relazione tra inconscio e fotografia

di Nicolò Occhipinti da <http://www.rimlight.it/>



Narragansett, Rhode Island, 1973 ©Arno Rafael Minkinen

Perché fotografiamo? Quali meccanismi psicologici scatena la fotografia sia in chi la crea, sia in chi la osserva? Nel libro "Oltre l'immagine", 15 artisti sono intervistati non da critici o curatori, ma da psicoterapeute, e le loro immagini commentate alla luce delle teorie psicoanalitiche per conoscere in quali meandri della loro mente hanno origine. Rimlight ne ha parlato con le autrici del volume, Sara Guerrini e Gabriella Gilli.

"Tu non fai una fotografia solo con la macchina fotografica. Tu metti nella fotografia tutte le immagini che hai visto, i libri che hai letto, la musica che hai sentito e le persone che hai amato", affermava il celeberrimo fotografo Ansel Adams. Le fotografie che scattiamo, insomma, parlano di noi, delle nostre emozioni, delle nostre esperienze, trasmettono talvolta inconsciamente messaggi profondi sulla nostra esistenza e sui nostri valori. Anche un "selfie", o più in generale un autoritratto, non è da considerarsi un semplice modo di soddisfare necessità esibizionistiche, ma nasconde percorsi profondi di conoscenza e di ascolto dei propri bisogni comunicativi.

È dal desiderio di approfondire questi argomenti che nasce il libro "Oltre l'immagine: inconscio e fotografia", di **Sara Guerrini** e **Gabriella Gilli**, edito da Postcart. L'indagine è realizzata attraverso una serie di interviste, effettuate da psicoterapeute, ad alcuni artisti su temi cruciali delle vicissitudini umane: i legami d'amore, la morte, il corpo, l'identità e i luoghi sono infatti i vertici di osservazione, scelti dalle autrici, per parlare delle fotografie.

Nel loro libro si parla soprattutto di fotografia introspettiva e intimista. Abbiamo notato anche noi di Rimlight, intervistando diversi fotografi per la nostra rivista,

un crescente interesse per questo genere sia da parte degli artisti, sia dei lettori. "Sì, è certamente innegabile una tendenza crescente a volgere il nostro sguardo all'interno, in quel luogo immaginario tra la nostra pancia e i nostri pensieri", ci conferma **Sara Guerrini**, docente presso lo IED di Milano e con esperienza di photo editor per testate quali Geo, Newsweek e D di Repubblica. "La fotografia esce da un'era dominata dal reportage, dalla moda e dalla pubblicità. Ora le immagini sono dominio di tutti e non solo del mondo della comunicazione che detta le sue regole. I nostri album di famiglia sono Instagram, Facebook, Snapchat e sono condivisi senza troppe sovrastrutture dalla maggior parte di noi. L'osservazione del mondo esterno – sia esso un paesaggio, una guerra, una nuova tendenza – che era richiesto nel mondo della fotografia professionale è stato contaminato da una moltitudine di linguaggi, molto più spontanei e autodidatta, che partendo dal singolo individuo hanno probabilmente trovato una naturale tendenza nel racconto del proprio mondo, degli elementi più vicini a noi e quindi quella della sfera privata e intima. Tutto questo avviene in un momento storico dove il mettersi in gioco ed esporre gli aspetti più fragili della propria personalità è sicuramente all'ordine del giorno."

Quali criteri avete adottato per selezionare gli artisti presentati nel volume, quali caratteristiche vi hanno colpito?

Siamo partite confrontandoci su alcuni autori amati (o anche odiati) che avremmo potuto tenere in considerazione per un percorso-intervista di questo tipo. Il primo autore confermato è stato Arno Rafael Minkkinen, artista con cui Francesca Belgiojoso – l'autrice della categoria "autoritratto" – aveva già lavorato diversi anni. Siamo partite con un fotografo per categoria e mentre le psicoterapeute lavoravano alle loro interviste e susseguentemente ai testi, io ho proseguito la mia ricerca circoscrivendo lo sguardo e il pensiero alle nostre categorie: Identità e Corpo, Autoritratto, Relazioni, Morte e Luoghi. L'ambizione era di essere il più eterogenei possibile, mantenendo coerenza tra i gruppi in modo da far interagire i lavori per opposizione o vicinanza di intenti. Abbiamo scelto dalle nuove leve ai veterani. Le "quote rosa" erano una prerogativa, ma in fotografia non manca certo l'offerta di autrici eccezionali e quindi non è stato difficile scegliere. Una delle cose che mi ha colpito di più durante la fase iniziale del libro è stato scoprire che la nostra intuizione rispetto al potenziale di ricchezza e di sensibilità degli intervistati si è solo confermata se non addirittura in alcuni casi, ribaltata in piacevoli scoperte.

Qual è il tema più ricorrente che avete individuato tra i progetti degli artisti intervistati?

Il racconto dell'intimità. In forma di documentazione o messo in scena, e come ci tengo a ribadire, spesso involontario ma semplicemente necessario in uno specifico momento del percorso artistico degli autori.

La narrazione di percorsi personali dei singoli individui attraverso i social media o il tanto citato "storytelling", per quello che riguarda le aziende e la comunicazione più in generale, riflettono un bisogno diffuso di individualizzazione del linguaggio, una forma di comunicazione che parla al singolo in modo più diretto. Molti dei nostri autori raccontano dell'enorme riscontro di pubblico suscitato dai loro lavori e la cosa certo non stupisce, visto il processo di identificazione che riescono a instaurare, spesso proprio in un fruitore che cerca la rilettura delle proprie fragilità attraverso la rappresentazione di quelle degli altri.

Molti artisti amano fotografare se stessi. In alcuni casi l'autoritratto è considerato solo espressione di narcisismo ed esibizionismo, ma cosa significa in realtà per l'artista?

L'autoritratto è narcisismo quando è semplicemente utilizzato per guardarsi,

apprezzarsi e mettere in luce alcuni aspetti fisici. E' esibizionismo quando è condiviso, quando racconta le nostre vite, quello che facciamo e dove siamo.

Per un'artista l'autoritratto è uno strumento per osservare se stesso in modo diverso, per entrare in contatto con emozioni differenti, è un'esperienza. Lo sguardo da un punto di vista esterno e in un certo senso oggettivo, aiuta a prendere coscienza di se stessi. Questo vale per tutti, ma per l'artista è un percorso di approfondimento molto più intenso, perchè cosciente dell'atto.

Alcuni artisti contravvengono alle classiche regole di composizione, o sembrano non preoccuparsi di illuminare correttamente i propri soggetti. Alcuni non si dichiarano neanche fotografi, ma usano la fotografia come strumento per i propri fini espressivi. Nella fotografia introspettiva, la narrazione sembra essere più importante dell'estetica dell'immagine. Perché?

Direi che in generale le regole di composizione e di illuminazione appartengono ormai alla "Prima Repubblica" della fotografia. Oggi possiamo forse più parlare di stili e forme, dove l'errore ha la meglio e lo snapshot è dominante. Anche la comunicazione visiva dei media cerca di rincorrere queste forme di rappresentazione per essere più vicina al linguaggio della fotografia parlato dai singoli individui con i loro smartphone.

Tra i nostri 15 autori ritroviamo però un'ampia palette di "tecniche": lo sfuocato nebuloso di Antoine D'Agata, le messe in scena di Elinor Carucci, il bianco e nero iperestetizzante di Arno Rafael Minkinnen, la fotografia che interagisce con la pittura nelle tavole di Liu Bolin, le immagini ritrovate di Moira Ricci, il lento grande formato di Guido Guidi, ecc. I risultati sono spesso molto ricercati e con pochissimo spazio all'improvvisazione. Ad ogni modo la cosiddetta fotografia introspettiva persegue certamente una ricerca di libertà anche nei suoi modi di espressione, del resto: sto raccontando me stesso, chi può decidere come devo raccontare la mia storia?

Un tema affascinante di cui si parla nel libro è quello della morte, affrontato dagli artisti da diversi punti di vista e con diversi scopi espressivi. Ne abbiamo discusso con **Gabriella Gilli**, professore associato di Psicologia e direttore dell'Unità di Ricerca di Psicologia dell'Arte presso l'Università Cattolica di Milano.

Da cosa nasce il bisogno di affrontare questo argomento mediante la fotografia?

La morte è un tema molto poco affrontato a livello culturale e societario. Esiste, nei confronti della morte, una sorta di rimozione, di allontanamento dalla mente e dalla condivisione con gli altri. In altri termini l'individuo non ha una sufficiente rete sociale e culturale che lo aiuti a tollerare sia il pensiero della morte sia l'evento-morte stesso. Ma tutti ne siamo a contatto: perché muoiono le persone da noi amate, o anche solo conosciute, perché abbiamo, seppur nascosto, il pensiero della nostra stessa morte. Tra l'altro, la morte è frequentemente relegata negli ospedali, lontano dagli occhi dei parenti e amici. La morte non si vede, non si deve vedere se non forse anestetizzata e serializzata nei report di guerre e nella cronaca nera dei giornali e telegiornali. Ma il peso del pensare alla morte ricade su ciascuno di noi che si trova per lo più solo a sopportarne lo sconvolgimento, la paura, lo sconforto. Credo che la fotografia d'arte intercetti questa esigenza di rompere il tabù della morte. Ne mette in luce sia la potenza che ammutolisce sia quanto di vitale esiste comunque nel poterne vedere/parlare/sentir: la parte vitale è allora la nostalgia dolente e tenace del lavoro di Moira Ricci, o l'onestà nel dichiarare l'attrazione non tanto per la guerra quanto per le persone in guerra in Van Agtmael, o la lenta consapevolezza, per Philip Toledano, che la vita sia in realtà una costante elaborazione di piccole separazioni che alla nostra mente appaiono come morti. Infine, è la dimensione

artistica delle fotografie che abbiamo considerato che è capace di restituire alla morte quella grandiosità e quella terribilità che ne sono l'essenza, togliendole la banalità, lo squallore, la morbosità che la accompagnano in altri contesti.

La fotografia consente di superare barriere psicologiche e sociali. La nudità, ad esempio, considerata indecente se mostrata in pubblico nella vita quotidiana, diventa espressione artistica, se opportunamente rappresentata, in fotografia. Cosa rappresenta il nudo per l'artista e per il soggetto ritratto?

Credo rappresenti la ricerca di una dimensione interiore, o più autentica, non coperta dalle consuetudini e dagli "abiti/abitudini" convenzionalmente vestiti. In alcuni può anche significare una provocazione contro modalità sociali ritenute perbeniste e più o meno ipocrite.

Perché una fotografia può piacere più di un'altra? Quali sono cioè le fonti di piacere che si celano dietro a una fotografia, sia per l'artista sia per l'osservatore?

Il tema del giudizio estetico o di gradevolezza (quanto piace un'opera) è molto complesso e non riducibile a pochi elementi. Comunque, uno dei fattori che contribuiscono a rendere apprezzabile una fotografia è l'interesse che artista o osservatore hanno per il contenuto che viene rappresentato: tendiamo ad apprezzare e a mostrare più attenzione a ciò che riteniamo importante e di valore per noi. E ciò che è importante per noi è ciò che entra in "risonanza" con i nostri desideri o i nostri timori. Cioè con ciò che ci interroga circa i nostri interessi profondi. È evidente che qui entrano in gioco la cultura e la sensibilità individuale (nel senso anche di capacità di empatia): più sono elevate, più l'individuo sarà in grado di "reagire" all'immagine elaborando temi emozioni pensieri che ne arricchiranno la fruizione e renderanno preziosa e gradita la fotografia.

Altro fattore è il riconoscimento della "maestria" con cui è realizzata la fotografia. Ovviamente gli esperti sono più attenti a questa dimensione tecnica. Esiste infatti una differenza nel giudizio estetico tra esperti e non-esperti: i primi valutano e apprezzano sia il contenuto sia la composizione dell'immagine e la sua riuscita tecnica, mentre i secondi valutano e apprezzano maggiormente gli aspetti di contenuto (se piace o meno il soggetto rappresentato) che pertengono alla propria soggettività, cioè gradiranno le immagini che raffigurano soggetti a loro graditi; pertanto il giudizio estetico dei non esperti è più soggettivo e più circoscritto rispetto a quello degli esperti.

Molti artisti dichiarano che la fotografia, in particolare quella intimistica, è per loro terapeutica. In che termini può generare benessere?

L'attività fotografica, o artistica in generale, non è psicoterapeutica in sé. L'azione terapeutica prevede una relazione effettiva con un altro esperto, uno psicoterapeuta o uno psicoanalista. Tuttavia, può essere benefica e apportare benessere poiché consente di avviare e di sostenere un processo di elaborazione dei temi che altrimenti insistono e "resistono" magari come sintomi, o dolori non comunicabili. Nella produzione artistica si attua una sorta di sdoppiamento dell'io: mentre l'artista crea un lavoro sperimenta in qualche modo un proprio 'doppio' creativo, come se si "vedesse" mentre crea e dà forma a contenuti propri. La possibilità di esprimersi è benefica in sé, ma quando lo è entro una dimensione artistica lo è a maggior ragione. Inoltre, qualsiasi opera d'arte è un atto di comunicazione: prevede, anche quando l'artista non ne sia consapevole, un osservatore, uno spettatore, un altro (che come detto sopra può essere anche il proprio "doppio") che accolga l'opera e ne rielabori il messaggio. In questo senso è almeno potenzialmente un "dialogo" che crea relazioni di senso e benessere.

Freud aveva spiegato la potenza dell'arte come "coscienza dell'illusività": l'artista e il fruitore sono consapevoli del fatto che l'arte non sia la realtà, che rappresentare la morte, o il dolore, o il male, o anche la felicità in una fotografia non coincida con la realtà di quel contenuto, ma che proprio tale finzione consenta loro di vivere appieno ed emotivamente in modo intenso quel contenuto. È la stessa dinamica che fa sì che io possa commuovermi "davvero" alle scene commoventi al cinema o accettare con piacere di vedere scene di omicidi o parricidi nel teatro per es di Shakespeare; così nelle fotografie degli autori che abbiamo scelto possiamo avvicinarci a temi dolorosi o sconcertanti che altrimenti non potremmo trattare. E qualsiasi elaborazione mentale è un passo verso un maggior benessere: riuscire a pensare e a provare emozioni genera benessere di per sé.

Può la fotografia, in alcuni casi, diventare essa stessa ossessione anziché terapia, e addirittura generare dipendenza, creando disagio in sua assenza?

Non attribuirei la "colpa" alla fotografia di generare dipendenza o ossessività. Al massimo può diventare, come peraltro qualsiasi altra attività, sintomo di un disagio, correndo il rischio di venir assoggettata a riti ripetitivi e disfunzionali, ma non ne è certo la causa.

Ghirri dietro il sipario

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

Sipario!, si dice quando si avvicina (o si invoca) una fine. Ma il sipario è anche la promessa di un nuovo inizio: i sipari calano, ma poi si alzano.



da "Luigi Ghirri Spazio Siderale", © 2016 I Teatri Reggio Emilia, g.c.

Che fosse un sipario vero, teatrale, l'oggetto del libro che Luigi Ghirri lasciò a metà, quando per lui calò troppo presto il sipario della vita, non è solo una metafora solenne del caso.

Era il 1991 e il Teatro Comunale Romolo Valli di Reggio Emilia commissionò un sipario dipinto, il terzo della sua nobile storia, a un grande artista contemporaneo: Omar Galliani, allora già famoso nel mondo.

Ma volle che fosse un altro grande artista reggiano a documentarne, o forse meglio dire narrarne, la genesi: Ghirri, appunto, il fotografo che aveva da pochi anni rivoluzionato l'idea stessa di fotografia, di veduta, di paesaggio, in Italia e non solo.

Con discrezione, quasi in punta di piedi, Ghirri seguì passo per passo, giorno per giorno, la trasformazione di quella distesa bianca di tela stesa tra le quinte nella visione notturna di un cielo stellato in cui danza una diafana ballerina celeste.

Sidera fu il titolo dell'opera. *Spazio siderale* è oggi il titolo del libro che ora raccoglie quel meta-racconto d'artista.

Nessuno sa se proprio quello sarebbe stato il titolo del libro: il 14 febbraio dell'anno successivo Ghirri morì, lasciando nel cassetto solo una prima *maquette* del volume.



da "Luigi Ghirri Spazio Siderale", © 2016 I Teatri Reggio Emilia, g.c.

Che oggi va in stampa, pubblicato dall'editore Corsiero, rispettosamente in quella forma provvisoria, promessa di un libro, con le annotazioni manoscritte di Ghirri, mentre una mostra a cura di [Vicolo Folletto](#) Art Factories, a Reggio Emilia, propone gli originali.

La fotografia di artisti al lavoro ha una tradizione nobile, anche in Italia, primo fra tutti ovviamente Ugo Mulas.

Ma Ghirri sceglie la sua strada, che è quella di uno spettatore partecipe ma non invadente, che si aggira sui bordi del grande spazio pittorico in divenire, osservando il miracolo della creazione.

Studiando la relazione mobile fra il corpo dell'artista e l'opera in inquadrature spesso immobili, come sequenze cinematografiche a camera fissa, interrotte da improvvise incursioni sui dettagli, i pennelli, i secchi di colore, gli stracci maculati.

C'è la luce tenue e diffusa che è la firma stilistica di Ghirri, ma c'è di più: il sipario non è un oggetto indifferente, per il fotografo che leggeva il paesaggio umano come se fosse un palinsesto indistinguibile di realtà e di finzione, di oggetti reali e di immagini ingannevoli.

Il sipario è per l'appunto quello schermo osmotico che separa l'osservatore dalla scena osservata, ma a sua volta è scena e immagine.

Il sipario è forse l'oggetto ghirriano per eccellenza, ma lo vediamo solo oggi, come del resto accade sempre coi sipari, che entrano in scena quando gli attori ne escono.

[Una versione di questo articolo è apparsa su Il Venerdì di Repubblica il 17 giugno 2016]

Tag: **Corsiero editore, I Teatri, Luigi Ghirri, Omar Galliani, Reggio Emilia, Teatro Comunale Romolo Valli, Vicolo Folletto Art Factoris**

Scritto in **da leggere, Da vedere, Venerati maestri | Nessun Commento »**

Le prossime mostre al CRAF

Comunicato Stampa



Dopo le mostre di inizio anno L'immediatezza del presente (Patella, Foschi e Di Donato) a San Vito al Tagliamento, Ilo Battigelli a San Daniele del Friuli; la consegna dell'International Award of Photography 2016 a Steve McCurry e la partecipazione al progetto sul Quarantennale del terremoto in Friuli a Udine, Tarcento, Gemona, Venzona, Lestans e presso la sede del Consiglio Regionale a Trieste, il CRAF ufficializza il programma della rassegna Friuli Venezia Giulia Fotografia 2016 comprensiva di mostre, incontri, workshop e convegni a Lignano Sabbiadoro, Maniago, Spilimbergo, Tramonti di Sotto, Cavasso Nuovo e San Vito al Tagliamento, ma le mostre del centro spilimberghese verranno anche presentate a Milano, La Chatre, Strasburgo e Praga.

Oggi è già visibile lungo il viale pedonale di Lignano Sabbiadoro, fino al 31 agosto, la Passeggiata tra i campioni nelle fotografie di Aldo Martinuzzi. 120 ritratti di campioni e di eventi sportivi.

Aldo Martinuzzi, nato a Udine è stato fotografo della nazionale di sci, dell'Inter e nel corso della lunga carriera ha documentato praticamente tutti i principali sport e i più importanti campioni delle varie discipline.

A Palazzo Tadea, Spilimbergo dal 16 luglio all' 11 settembre l'antologica Toni Nicolini. Poesia del reale. Nicolini è stato tra i fotografi più importanti della seconda metà del Novecento, amico e collaboratore di Ernesto Treccani e collaboratore del Touring Club Italiano. La mostra è curata da Giovanna Calvenzi che sarà presente all' inaugurazione e nell'occasione le verrà assegnato il Premio FVG Fotografia per il suo intenso impegno come direttore artistico di eventi dai Rencontres di Arles nel 1998, al Mois de la Photo di Parigi nel 2014. E' stata poi photo editor di periodici italiani e da ultimo del Gruppo Editoriale San Paolo.

Per il progetto dedicato a Toni Nicolini, editore del catalogo sarà Contrasto che si farà carico di trasferire la mostra nello spazio espositivo Forma d'intesa con il Comune di Milano.

Il Premio FVG Fotografia 2016 per un autore della Regione viene assegnato al tarvisiano Carlo Spaliviero che presenterà a Palazzo Conti Polcenigo-Fanna, di Cavasso Nuovo la mostra Next. Lo sguardo della libertà curata dal giornalista Maurizio Bait (dal 24 luglio al 2 ottobre).

L'inaugurazione sarà preceduta, sempre a Palazzo Polcenigo-Fanna di Cavasso, dalle 15.30 alle 18.00 dalla tavola rotonda Diritto e Fotografia nel web, in collaborazione con la FIAF

Moderatore sarà l'Avv. Paolo Bortolussi, con partecipanti l'Avv. Massimo Stefanutti (Presidente del Circolo La Gondola di Venezia) e Dario Righetto, Global Marketing Manager alla Graphistudio SpA.

Alla Casa della Conoscenza di Tramonti di Sotto (17 luglio – 28 agosto), esporrà la serie fotografica Brick Kilns Workers (Il lavoro nelle fornaci di mattoni) il fotografo indiano Rajesh Singh collaboratore della prestigiosa Shiv Nadar University di New Delhi con la quale il CRAF ha già collaborato.

La rassegna 2016, accanto alle proposte di nuovi linguaggi visivi (Rajesh Singh e Carlo Spaliviero, ma anche Patella, Foschi e Di Donato) vede a completamento del panorama di mostre, presentate le opere di grandi fotografi come Toni Nicolini e Ilo Battigelli e anche di maestri come Franco Fontana, Mario De Biasi e Gianni Berengo Gardin dei quali il CRAF conserva molte opere.

Franco Fontana, nell'occasione dell'inaugurazione alla Biblioteca Civica Sandro Pertini a Lignano Sabbiadoro della mostra Grand Tour Italia (30 luglio – 16 settembre) incontrerà il pubblico in un incontro che si prevede entusiasmante. Anche questa è una mostra prodotta dal CRAF che nel 2015 è stata presentata a Spalato, Fiume, Cittanova, Zagabria e Vukovar e prima a Strasburgo, città dove nel settembre di quest'anno il CRAF presenterà il più importante reportage che realizzò Mario De Biasi nel corso della sua carriera di fotogiornalista: Budapest 1956.

Per la rivista Epoca, fu l'unico fotografo occidentale presente a documentare la rivolta degli ungheresi.

Dopo Strasburgo, la mostra verrà trasferita direttamente a Maniago al Museo dell'Arte Fabbile e delle Coltellerie (dal 15 ottobre al 20 novembre) per l'occasione del 60° anniversario della rivolta degli ungheresi.

La conclusione dell'annata verrà poi dedicata a un'altro dei grandi autori italiani, Gianni Berengo Gardin (dal 15 ottobre al 20 novembre, Chiesa di San Lorenzo, San Vito al Tagliamento) con la mostra in collaborazione con il Circolo La Gondola di Venezia.

Berengo Gardin frequentava attivamente il Gruppo Friulano di Spilimbergo negli anni '50 e poi nel corso del tempo ha sempre dedicato uno spazio al Friuli, sia negli anni '50 e '60 che negli anni '90 quando realizzò diversi progetti per il CRAF.

In sedi espositive estere anche Robert Doisneau. La Fotografia Umanista (4 giugno – 30 ottobre, Hotel de Villaines, La Chatre in Francia) e Guido Guidi. Guardando a Est presso la prestigiosa Cappella Barocca all' Istituto Italiano di Cultura di Praga dall' 11 novembre al 4 dicembre.

Oltre alla Tavola rotonda e agli incontri ricordati con Giovanna Calvenzi e Franco Fontana, il 14 ottobre alle 20.30 a Palazzo Tadea a Spilimbergo, Michele Smargiassi discuterà con il pubblico su Il vero e il falso in fotografia. Si tratta indubbiamente di un tema avvincente e di estrema attualità con uno dei nomi più ridondanti del giornalismo italiano. Smargiassi cura per Repubblica, il blog Fotocrazia.

Il giovane veneziano Nicola Bustreo, competente in storia della fotografia, attiverà una serie di incontri con i Circoli Fotografici del Friuli Venezia Giulia (a Spilimbergo e San Vito al Tagliamento) e del Veneto.

Roberto Salbitani proporrà una serie di workshop tra il 2 e il 24 luglio a Villa Ciani di Lestans mentre a Maniago presso la Biblioteca del Comune, 23-24 settembre, 30-01 ottobre e 4-15 ottobre, Gianantonio Battistella, Marco Zanta fotografi e collaboratori dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e con la collaborazione di Samantha Banetta, affronteranno le tematiche di progetto e fotografia: contributo all'uso consapevole dell'immagine fotografica nella prassi professionale. Corso che avrà il riconoscimento di crediti formativi da parte dell'Ordine degli Architetti.

[La mostra fotografica "Retrospective" dedicata a Elliott Erwitt](#)

da <http://libreriamo.it/fotografia>



Dall'11 giugno al 13 novembre un incredibile omaggio a **Elliott Erwitt** al **Forte di Bard**, il principale polo culturale della Valle d'Aosta. La mostra realizzata in collaborazione con Magnum Photos Paris è dedicata a uno dei più importanti fotografi del nostro tempo, nato a Parigi nel 1928, cresciuto in Italia e vissuto negli Stati Uniti. Ben 137 foto sono state selezionate fra le più significative e iconiche della sua immensa produzione e coprono un arco temporale che va dal 1948 al 2005.

LA MOSTRA – L'esposizione presenta in anteprima mondiale un nuovo progetto di retrospettiva dell'immensa opera di Elliott Erwitt, uno dei grandi protagonisti della fotografia del nostro tempo. Le immagini sono state selezionate fra le più significative e iconiche della sua immensa produzione e coprono un arco temporale che va dal 1948 al 2005. La mostra è a cura di Andrea Holzherr, Global Exhibitions Director, Magnum Photos International, Paris e di Gabriele Accornero, Ceo dell'Associazione Forte di Bard. Nelle sale delle Cantine sono esposte **137 fotografie** comprese in un arco temporale che va dal 1948, anno della foto Veduta di New York, USA sino al 2005. Nove le sezioni, tra scatti in bianco e nero e colori: **Beaches, Cities, Abstractions, Museum Watching, Dogs, Between the Sexes, Regarding Women, Kids, Personalities.** In mostra anche un video con un'intervista al fotografo registrata in esclusiva per il Forte di Bard nel suo studio di New York.

LE FOTO – Le immagini sono state selezionate fra le più significative e iconiche

della sua immensa produzione e coprono un arco temporale che va dal 1948 al 2005. La mostra è a cura di Andrea Holzherr, Global Exhibitions Director, Magnum Photos International, Paris e di Gabriele Accornero, CEO dell'Associazione Forte di Bard. Nelle sale delle Cantine saranno esposte 137 fotografie comprese in un arco temporale che va dal 1948, anno della foto *Veduta di New York, USA* sino al 2005. Nove le sezioni in cui è divisa la mostra, tra scatti in bianco e nero e colori: Beaches, Cities, Abstractions, Museum Watching, Dogs, Between the Sexes, Regarding Women, Kids, Personalities.

In mostra anche un video con un'intervista al fotografo registrata in esclusiva per il Forte di Bard nel suo studio di New York.

PAROLA DI ERWITT - **"Quando è ben fatta, la fotografia è interessante.** *Quando è fatta molto bene, diventa irrazionale e persino magica. Non ha nulla a che vedere con la volontà o il desiderio cosciente del fotografo. Quando la fotografia accade, succede senza sforzo, come un dono che non va interrogato né analizzato*". Così il celebre fotografo francese Elliott Erwitt descrive l'arte che, attraverso il linguaggio dell'immagine, gli ha permesso di raccontare con piglio giornalistico gli ultimi sessant'anni di storia e della civiltà contemporanea, cogliendo in una serie di scatti in bianco e nero gli aspetti più tragici e quelli più divertenti della vita che è passata di fronte al suo obiettivo.

Charles Harbutt – il fotografo "dell'attimo banale"

di Enrico Fuochi da <http://www.trentoblog.it/>

" Non sono io che cerco la foto, ma è lei che cerca me: una volta ogni tanto ci incontriamo".



Il viso di un uomo, cliente di un bistrò parigino con in mano una rivista che però lui sembra non leggere perché i suoi occhi sono rivolti altrove (ad una signora

riflessa nello specchio che sta anche lei leggendo, oppure al braccio mosso della cameriera che sta portando un piatto, o rivolti chissà a cos'altro?); uno scorcio di un incrocio di una strada di Liverpool con una persona, piccola piccola, che sta svoltando l'angolo correndo per andare chissà dove; oppure una piccola figura di persona con cappello e cravatta che appare come un dettaglio tra le imponenti geometrie del paesaggio urbano dei grattacieli di New York ma che, anche lei come nella precedente foto, non è un dettaglio ma bensì l'anima dell'immagine: il "*punctum*", per dirla con Roland Barthes.

Queste fotografie, che ho citato come esempio, pare non mostrino nulla di eccezionale e potrebbero sembrare addirittura banali, scattate, diremmo oggi, con quel dispositivo surrogato della macchina fotografica chiamato Iphone. Eppure queste immagini sono state scattate da un certo Charles Harbutt, presidente per due mandati della mitica Agenzia Magnum, docente della Persons School of Design di New York e universalmente riconosciuto come uno dei più grandi fotografi della storia della fotografia. Ecco che allora una riflessione è d'obbligo e queste immagini, come gran parte di quelle del vasto repertorio di Harbutt, non vanno archiviate nella nostra mente come ordinari frammenti di realtà in cui tutto sembra chiaro. L'esame più attento ci induce a considerare che queste realtà ci raccontano delle storie parallele che trasformano il quotidiano catturando immagini effimere e fugaci che però aprono la mente ad altre realtà: al fruitore dell'immagine il compito di creare la propria realtà. E' banale e fugace quella rappresentata, ma apre nuove strade: l'elaborazione non solo del presente, ma anche del passato e del futuro. Perché quest'uomo con occhiali e rivista in mano è entrato nel bistrò? Solo per mangiare o per cercare o controllare qualcuno? Il suo sguardo è tutto. Ma cosa starà guardando? Cosa farà quando la cameriera sarà andata via? Da dove viene l'uomo di Liverpool che sta svoltando l'angolo della via? Perché corre? Cosa farà dopo? Siamo a Liverpool nel 1971, l'era dei Beatles. Ma quell'uomo non assomiglia a George Harrison? E se fosse lui? E l'uomo newyorkese, con cappello e cravatta, sarà un agente di borsa di Wall Street o solo una persona di passaggio? Sarà contento di vivere a New York o, come l'immagine sembra far credere, si sente oppresso dai grattacieli e dal caos della metropoli?

La realtà rappresentata da Charles Harbutt potrebbe sembrare di marca bressoniana, ma accostare la sua fotografia a quella di Cartier Bresson sarebbe un errore di superficialità. Il maestro Bresson, come ho già avuto modo di spiegare in uno dei nostri primi incontri, coglieva sempre "*l'attimo fuggente*", mentre la banale realtà di Harbutt è una continua evoluzione che lascia piena libertà di interpretazione. Lui fu uno di quei fotografi che nel panorama della fotografia americana del dopo guerra, e in particolare sul finire degli anni cinquanta, contribuì a spostare le tematiche della fotografia statunitense di alto livello dal reportage sociale ad una visione "*dell'attimo banale*", privato, intimo. Questa tendenza della fotografia americana dal 1960 in poi ad abbandonare la tematica sociale e politica è stata generata probabilmente anche dal cambiamento generazionale degli anni sessanta e Charles Harbutt ne è stato uno degli artefici. Agli inizi della sua carriera era convinto che cambiare il mondo fosse il primo obiettivo etico del fotografo. Negli anni cinquanta ha infatti affrontato i temi dei diritti civili, dei problemi razziali, dei contadini e della povertà, per poi ravvedersi negli anni sessanta abbandonando il reportage a matrice socio-politico per una fotografia più concettuale. Nelle interviste rilasciate in quel periodo, a chi chiedeva spiegazioni su questo suo cambio di rotta, Harbutt rispondeva: "*Non è affare del fotografo cambiare il mondo*".

Charles Harbutt si è spento a ottant'anni nel giugno dello scorso anno.

La coincidenza dello sguardo, ovvero un'estetica collettiva tra fotografia e film familiari

di [Maurizio G. De Bonis](http://www.huffingtonpost.it) da <http://www.huffingtonpost.it>

Nell'ambito delle arti visive tecnologiche (fotografia, cinema, videoarte), le vere e inoppugnabili innovazioni linguistiche ed espressive possono, a mio avviso, contarsi sulle dita di due mani. Non di più. Si tratta di fenomeni creativi che hanno contribuito a modificare il modo di guardare, di raccontare il mondo (vedi ad esempio il neorealismo e la nouvelle vague per quel che concerne il cinema), e che possono essere considerati a tutti gli effetti dei "mutamenti straordinari" che hanno lasciato un segno inequivocabile.

In sostanza, la storia di queste forme di espressione (ma potremmo allargare il discorso a tutte le arti in generale) è una storia di (ri)elaborazioni, di cicli e ricicli, di riferimenti e clonazioni, di spinte in avanti e improvvisi ritorni indietro. Quasi nessun artista innova (e ha mai innovato) veramente, quasi nessun autore crea dal nulla (sarebbe impossibile, per altro), quasi nessun fotografo o cineasta è totalmente avulso da un contesto culturale, geografico e sociale molto preciso in grado di influenzarlo fortemente.

Queste riflessioni, che personalmente porto avanti da molti anni, si sono riaccese in me grazie alla lettura di un piccolo prezioso "libretto" in cui mi sono recentemente imbattuto: **La coincidenza dello sguardo** di [Giuseppe De Mattia](#) e [Home Movies](#) (Danilo Montanari Editore).



Senza luogo, 1970 ca, (autore del film: Tassetto Tarquinio Super8, num. inv. HMRE TORREGGIANI 03), Giuseppe De Mattia /Home Movies, Bologna, 2015

Questo agile volumetto presenta "solo" dodici immagini, accompagnate da brevi testi di Giuseppe De Mattia, Ilaria Ferretti, Paolo Simoni, Luca Panaro e Danilo Montanari.

Un viale alberato della Vienna del 1969, un bambino ripreso di spalle a Canazei (1969), una donna seduta nella terrazza di un ristorante a Capri nel 1970, un'altra figura femminile inquadrata di spalle dietro una porta-finestra, una ragazza (probabilmente dentro la postazione di una cabinovia) che guarda il panorama valdostano (1967), due corpi femminili in biancheria intima (Rimini, 1968).



Val d'Aosta, 1967 (autore del film: Adriano Fornaciari 8mm, num. inv. HMRE FORNACIARI 09), Giuseppe De Mattia /Home Movies, Bologna, 2015

Si tratta di fotogrammi estratti da filmati amatoriali in super 8 realizzati da cineasti del tutto sconosciuti a cavallo tra gli anni sessanta e gli anni settanta. Tali "registi" giravano questi "documenti privati" nello stesso periodo in cui il noto fotografo Luigi Ghirri strutturava il suo stile visivo, poi trasmigrato (purtroppo) nelle opere di innumerevoli "modesti allievi", i quali hanno invaso la fotografia italiana fino ai giorni nostri.

L'aspetto fondamentale che emerge riguarda l'assoluta vicinanza estetica tra i fotogrammi isolati dai "filmini" selezionati e il linguaggio di Ghirri, a testimonianza che lo stesso importante autore emiliano si manifestava all'epoca non come caso isolato (e semplicemente geniale), in grado di creare autonomamente uno stile, quanto piuttosto come sublime e acuto strumento creativo di un sentimento estetico collettivo che scaturiva da un luogo, da un ambiente e da un periodo storico-sociale. Ma c'è qualcosa di più. **La coincidenza dello sguardo** è una brillante operazione concettuale legata alla questione della memoria. Grazie all'isolamento di questi fotogrammi, alla loro "riutilizzazione", è stato attuato il principio filosofico dell'attualizzazione del passato, dell'emersione di questo "presunto passato" nel presente grazie alla negazione della fattispecie del tempo "chronos".



Noli, 1968, (autore del film: Franco Frignani 8mm, num. inv. HMRE BIGI 03, Giuseppe De Mattia /Home Movies, Bologna, 2015

Giuseppe De Mattia e Home Movies, inoltre, hanno scelto di creare delle vere e proprie fotografie da tali fotogrammi, facendole poi realizzare dallo stesso stampatore di Luigi Ghirri (con relativi interventi sulla parte cromatica).

È venuto fuori una sorta di piccolo mosaico di elementi di stile e di linguaggio che non può essere casuale. Non può essere considerato, a mio avviso, solo una "coincidenza".

Questa intelligente operazione espressiva ha, infatti, una sua valenza teorica. Non vuole essere solo una tesi precisa di tipo critico, intende configurarsi come un territorio di studio, un'esperienza intellettuale che spinge la mente di chi guarda verso riflessioni di fondamentale importanza che possono essere riassunte in alcune domande.



Rimini, 1968, (autore del film: Oreste Baldi 8mm, num. inv. HM BALDI 22), Giuseppe De Mattia /Home Movies, Bologna, 2015

Qual è il legame vero tra cinema e fotografia? Quale la connessione con il concetto di tempo che accomuna queste due discipline sorelle? Esiste una reale separazione tra estetica creativa amatoriale ed estetica creativa artistico/professionale? Quale funzione ha veramente l'autore nelle arti visive tecnologiche? Cosa significa guardare il mondo e cosa significa cercare di riprodurlo? Esiste un sentimento estetico unico che associa autori che operano nella medesima area geografica e nel medesimo periodo storico? Ovviamente, per rispondere a tali domande (che devono servire da stimolo sia per l'appassionato che per l'addetto ai lavori) non può bastare lo spazio di un post. Tornerò, dunque, su questi aspetti in altri futuri articoli.

[Le fotografie di W.Eugene Smith inaugurano la nuova sede del Centro Culturale di Milano.](#)

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

L'esposizione, in programma dal 22 settembre al 4 dicembre 2016, proporrà nella sede di Largo Corsia dei Servi, 60 original print in grado di ripercorrere la carriera del fotografo americano, attraverso i suoi cicli più famosi.



Dal 22 settembre al 4 dicembre 2016, il Centro Culturale di Milano inaugura la sua nuova sede nel cuore della città, in Largo Corsia dei Servi 4, con una mostra dedicata a W. Eugene Smith (1918-1978), uno dei più grandi maestri della fotografia di reportage.

L'esposizione, ideata da Camillo Fornasieri, direttore del CMC, curata da Enrica Viganò, con il patrocinio della Regione Lombardia e del Comune di Milano, presenta 60 original print in grado di ripercorrere la carriera del fotografo americano, attraverso i suoi cicli più famosi, realizzati tra il 1945 e il 1978, provenienti dalla collezione privata di H. Christopher Luce di New York.

La rassegna documenta i "saggi fotografici" di Eugene Smith, ovvero i suoi reportage di racconto sociale o di denuncia, nei quali ha abbracciato i periodi della depressione, della guerra, della ricchezza del dopoguerra e quello della disillusione, dalle fotografie scattate sui teatri della seconda guerra mondiale, dalle battaglie nel Pacifico fino a Okinawa, dove venne gravemente ferito, alla serie del Country Doctor (1948), commissionatagli dalla rivista Life, che racconta la vita quotidiana del dottor Ernest Ceriani, un medico di campagna nella cittadina di Kremmling a ovest di Denver.

Il percorso continua con le serie Nurse Midwife (La levatrice) del 1951, in cui segue le vicende di Maude Callen, una levatrice di colore, per testimoniare le difficoltà nell'esercitare il suo lavoro nel profondo sud degli Stati Uniti e, al contempo, per approfondire temi connessi alla discriminazione razziale.

Nel 1951, Life pubblica il suo reportage condotto in Spagna, a Deleitosa, un piccolo centro contadino di non più di 2.300 abitanti, sull'altipiano occidentale dell'Estremadura. "Cercherò di conoscere a fondo un villaggio spagnolo – aveva dichiarato Eugene Smith – per descrivere la povertà e la paura provocate dal regime di Franco. Spero di realizzare il migliore reportage della mia carriera". Quello che risultò fu un quadro di una società rurale arcaica, in preda a gravi difficoltà economiche dovute al pesante regime franchista.

Non mancheranno le fotografie di A Man of Mercy (Un uomo di carità) dedicate

al lavoro e alla comunità di Albert Schweitzer nell’Africa Equatoriale Francese, o il ritratto panoramico e singolare della città di Pittsburgh del 1955-58.

Chiudono idealmente la rassegna, gli scatti su Minamata (1972-75), la città giapponese devastata dall’inquinamento di mercurio che la Chisso Corporation versava nelle acque dei pescatori e che portava gli abitanti a soffrire di una terribile malattia nervosa – Minamata illness – che prese il nome proprio da quello della città. In mostra si troverà la fotografia più famosa di questo ciclo, definita la Pietà del Ventesimo Secolo, che raffigura la bambina Tomoko mentre fa il bagno tra le braccia della madre.

I visitatori potranno cogliere la freschezza delle original print di Smith, da lui stampate, di cui molte firmate e unite ai passe-partout, originali anch’essi e annotati con commenti dall’autore e, al tempo stesso, comprendere l’arte e la ricerca iconografica del “metodo di Smith”, vero mago della camera oscura.

I temi dei suoi reportage, lo stile della la sua vita, i suoi appunti sul campo, saranno al centro di una serie di incontri con fotoreporter e giornalisti quali **Mario Calabresi, Massimo Bernardini, Franco Pagetti, Paolo Pellegrin**, che s’interrogheranno sulla funzione dell’immagine e dell’informazione, della libertà e della verità dell’arte e sul linguaggio dei media oggi. Previste visite guidate per le scuole a cura di Opera d’Arte.

Accompagna la mostra un catalogo (Admira edizione), nono volume della collana I Quaderni del CMC.

Il nuovo spazio di cultura e teatro del CMC – Centro Culturale di Milano ridona alla città, grazie alla collaborazione di Fondazione Cariplo, il palazzo firmato dallo Studio Caccia Dominioni in Largo Corsia dei Servi, a fianco della chiesa di San Vito al Pasquirolo. Il nuovo spazio, insieme alla riqualificazione urbana della piazza voluta dal Comune di Milano, farà da volano alla rinascita di un’area degradata nel cuore della città a pochi passi dal Duomo e di un edificio storico, abbandonato da tempo.

Per questa nuova apertura CBA Designing brands with heart, importante realtà internazionale con sede a Milano e 11 uffici distribuiti in tutto il mondo, ha ideato una nuova immagine e identity brand per lo storico Centro Culturale di Milano che festeggia così i 35 anni di attività.

W. EUGENE SMITH. Catturare l’essenza

CMC – Centro Culturale di Milano (Largo Corsia dei Servi, 4; MM1 San Babila, MM3 Duomo)
22 settembre – 4 dicembre 2016 - Inaugurazione: mercoledì 21 settembre 2016, ore 18.30 - **Orari:** da martedì a venerdì 10.30 – 18.30, sabato e domenica 16 – 20 lunedì chiuso - Ingresso gratuito, Donazione suggerita € 5
Informazioni e prenotazioni: www.centroculturaledimilano.it - 02 86455162
segreteria@cmc.milano.it - **Catalogo:** I Quaderni del CMC, vol. 9, Admira Edizioni



Rassegna Stampa del Gruppo Fotografico Antenore

www.fotoantenore.org

info@fotoantenore.org

a cura di **Gustavo Millozzi**

www.gustavomillozzi.it

gm@gustavomillozzi.it