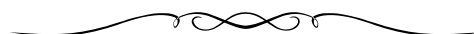




Sommario:

Sabine Weiss a Tours.....	pag. 2
Mario Cresci, Ri-creazioni - Immagini d'energia tra ...	pag. 6
Marc, il coraggio del fotografo timido	pag. 7
Poesia del reale, Fotografie di Toni Nicolini.....	pag. 9
A colloquio con Raghu Rai, il fotografo dell'India.....	pag.11
In E' morto Luciano d'Alessandro.....	pag.13
Toscani Chi si iscrive al partito Focaldemocratico?	pag.15
Jaques Henri Lartigue e l'ossessione del tempo che fugge.....	pag.17
Gli scatti imperfetti di Sarah Moon, la modella che volle farsi fotografa	pag.20
E il fotografo disse al pittore: fammi posto.....	pag.22
Le architetture di Burri e il Ghetto di Venezia raccontato da Scianna	pag.25
Di bellezza e lucida sensibilità, Georgio O' Keeffe a Vienna.....	pag.29
Louis Stettner. La poesia urbana di un maestro della fotografia	pag.32
Che cosa è fotografia in una fotografia?/2	pag.32
La fotografia di Ferdinando Scianna	pag.42
Il concettuale imperfetto. Intervista a Olivo Barbieri.....	pag.44
Patellani, il sogno di una "formula"	pag.47
Scenari mancati, storie reali. La fotografia multidisciplinare.....	pag.49
MoFoCu Cinisello Balsamo	pag.53
Herbert List, La spiaggia e la strada (Der strand und die Straße)-1930-1955..	pag.55
Fotomuzeum Budapest	pag.57
Il sapiente viaggio di Ulisse (ovvero non credete alle favole)	pag.59
W.Eugene Smith "La fotografia è una piccola voce"	pag.62
Fotografia e privacy nell'epoca dei social, ma quella del fotografo?	pag.64
Elliott Erwitt. La retrospettiva al forte di Bard	pag.66
Toni, eppure il vento soffia ancora	pag.67



Sabine Weiss a Tours

Sabine Weiss è l'ultima rappresentante della scuola umanista francese, che comprende fotografi come Robert Doisneau, Willy Ronis, Edward Boubat, Brassai o Izis.

Sempre attiva a più di 90 anni, ha accettato, per la prima volta, di aprire i suoi archivi personali e dare testimonianza della sua vita di fotografo. La mostra allo Chateau di Tours presenta alcune tappe salienti della sua lunga carriera.

Attraverso circa 130 stampe, pellicole, ma anche di molti documenti originali, gran parte inediti, ci viene così offerta una panoramica dei molteplici aspetti di questa prolifica artista, per la quali la fotografia è soprattutto una professione affascinante.



© Sabine Weiss, Autoportrait (1954)

Nata a Weber (Svizzera) nel 1924, Sabine Weiss si indirizza, già molto giovane, verso la fotografia con apprendistato presso i Boissonnas, una dinastia che pratica a Ginevra la fotografia già dalla fine del XIX ° secolo. Nel 1946, lascia Ginevra per Parigi e diventa l'assistente di Willy Maywald, fotografo tedesco con sede a Parigi, specializzato in moda e ritratto. Quando, nel 1950, contrae matrimonio con il pittore americano Hugh Weiss, inizia contemporaneamente la sua attività di fotografo indipendente. Insieme, si trasferiscono in un piccolo studio a Parigi, dove lei vive tuttora, frequentando il mondo degli artisti del dopoguerra. Questo la porterà a fotografare Georges Braque, Joan Miró, Alberto Giacometti, André Breton, Ossip Zadkine e, successivamente, molti altri musicisti, scrittori e attori.



© Sabine Weiss, Françoise Sagan chez elle, lors de la sortie de son premier roman *Bonjour tristesse*, Paris, (1954)

Verso il 1952, Sabine Weiss entra a far parte, su raccomandazione di Robert Doisneau, dell'agenzia Rapho. Il suo lavoro personale viene immediatamente riconosciuto negli Stati Uniti. Espone al Museum of Modern Art di New York, all'Art Institute di Chicago, presso il Walker Art Institute di Minneapolis e la Galleria Limelight di New York. Tre sue fotografie compaiono nella famosa mostra "The Family of Man", organizzata da Edward Steichen nel 1955, e presta quindi la sua opera quindi in maniera continuativa per importanti riviste quali *The New York Times Magazine*, *Life*, *Newsweek*, *Vogue*, *Point de vue-Images du monde*, *Paris Match*, *Esquire*, *Holiday*.



© Sabine Weiss, L'homme qui court, Paris (1953)

Da tale data e fine agli anni 2000, Sabine Weiss non ha smesso di lavorare per la stampa illustrata internazionale, ma anche per molte istituzioni e marchi, intercalando lavori di moda, pubblicità, ritratti di personaggi, e di interesse sociale. Alla fine del 1970, il suo lavoro gode di crescente notorietà grazie a festivals ed istituzioni che le fanno tornare il desiderio di dedicarsi al bianco e nero. Si sviluppa così, passata la sessantina, un nuovo lavoro personale, scandito da viaggi in Francia, Egitto, India, la Reunion, la Bulgaria e la Birmania, nella quale si percepisce una melodia più sentimentale centrata sulle solitudini e su momenti riflessivi di vita. Nel frattempo i consensi nei suoi confronti aumentano, contribuendo all'aura di una fotografa indipendente e appassionata, sensibile verso l'essere umano e la sua vita quotidiana.



© Sabine Weiss, Vitrine (1955)

La mostra, seguita da Virginie Chardin, è stata organizzata da Jeu de Paume, Parigi, in collaborazione con la città di Tours ed il contributo degli Archivi di Sabine Weiss. Si ringrazia il laboratorio Publimod - Media partners: A Nous Paris, Off The Wall.

18 Giugno - 30 Ottobre 2016 - Chateau de Tours - 25 Av.André Malraux, 37000 Tours (Francia) - Tel.: 02 47 21 61 95

Orari di apertura: da Martedì a Domenica 14.00 - 18.00 - Lunedì chiuso.

Ingresso per persona: intero: 3 Euro - Riduzioni: 1,50 Euro gratis per gruppi scolastici accompagnati, disoccupati, abbonati e gli Amici di Jeu de Paume, nonché per tutto il pubblico la prima domenica del mese, durante la notte europea dei musei e la Giornata del Patrimonio.

Visite guidate per singoli visitatori il sabato alle 15.00 - Visite guidate per gruppi di adulti, associazioni, scuole e gruppi giovanili.

Accesso gratuito per i gruppi su appuntamento: informazione e prenotazione al 02 47 70 88 46 / de@ville-tours.fr

Mario Cresci. Ri-creazioni **-Immagini d'energia tra memoria e futuro**

da <http://camera.to/mostre>

Ri-creazioni è il progetto che rilegge, ricrea e reinventa i materiali dell'Archivio Fotografico Eni attraverso lo sguardo e la sensibilità di Mario Cresci, per dare vita a un ampio percorso di approfondimento all'interno del complesso universo creativo del fotografo, tra le sue tecniche, le sue intuizioni e le sue invenzioni.

L'Archivio Fotografico Eni custodisce centinaia di migliaia di materiali, tra stampe in bianco e nero e a colori, diapositive e negativi. Si tratta di un patrimonio di alto valore storico e artistico, capace di offrire uno spaccato di tutto il XX secolo nel racconto dell'evoluzione storica, industriale e culturale Italiana.

Le fotografie dell'Archivio Eni, scattate con intento scientifico e documentaristico, diventano opere d'arte grazie all'intervento del fotografo ligure, creando un rigenerante cortocircuito creativo tra le intenzioni degli autori originali e il lavoro di Cresci.

Attraverso lo sguardo di Cresci il visitatore esplora i diversi materiali, sala dopo sala, seguendo le logiche della ri-creazione: il fotografo invita a una riflessione sugli elementi della natura portatori di vita ed energia, sulla fisica, la geometria e le percezioni che noi ne abbiamo.

La mostra si propone come l'occasione per presentare al grande pubblico non solo le risorse culturali custodite dall'Archivio, ma anche la storia dell'azienda e della sua attività con uno speciale focus sul tema dell'innovazione tecnologica che Eni promuove, offrendo allo stesso tempo la possibilità di approfondire le tecniche di lavoro sperimentale di Mario Cresci.

Le storie raccontate dalle immagini conservate prendono in questo modo nuove forme inedite e Cresci regala al visitatore un nuovo sguardo sulle cose. La mostra è promossa nell'ottica di una ricerca continua, un'indagine scientifica e artistica. È un racconto sull'infinito potenziale della materia dal punto di vista tecnico-scientifico e artistico.

Mario Cresci

Mario Cresci nasce a Chiavari nel 1942, è tra i primi autori della sua generazione ad applicare la cultura del progetto alla fotografia coniugandola alla sperimentazione del linguaggio visuale in ambito artistico.

Negli anni Settanta la sua formazione e gli studi di design condotti presso il Corso Superiore di Industrial Design di Venezia si confrontano nell'esperienza diretta con le culture etniche e antropologiche delle regioni del Mezzogiorno italiano, in particolar modo a Matera dove apre nel 1974 il primo studio di fotografia e graphic-design.

Tra i momenti più importanti della sua attività si annoverano: la partecipazione alle Biennali di Venezia 1971, 1979, 1993 con *Muri di carta, fotografia e paesaggio dopo le avanguardie* e nel 2013 con le fotografie della storica mostra *Viaggio in Italia*; nel 2004 l'antologica *Le case della fotografia. 1966-*

2003 alla GAM di Torino; dal 2010 al 2012 realizza il progetto *Forse Fotografia: attraverso l'arte; attraverso la traccia; attraverso l'umano* rispettivamente alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, alla Calcografia Nazionale di Roma e al Museo d'Arte Medioevale e Moderna della Basilicata di Matera.

Sue opere sono presenti in raccolte private d'arte e di fotografia contemporanea, nelle collezioni di diversi musei, istituti e centri di ricerca in Italia e all'estero.

Ha diretto dal 1991 al 2000 l'Accademia Carrara di Belle Arti di Bergamo e negli stessi anni ha scritto saggi e recensioni per l'inserito *Cultura* de "Il Sole 24 Ore".

Mario Cresci ha pubblicato nel 2007 una sua monografia per la collana *Photo Tools*, Federico Motta Editore. Attualmente è docente all'ISIA di Urbino e alla Fondazione Fotografia di Modena, vive e lavora a Bergamo.

Mario Cresci: Ri-creazioni

15 settembre – 16 ottobre 2016

CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia - Via delle Rosine 18, 10123 Torino

Informazioni: camera@camera.to

[Marc, il coraggio del fotografo timido](#)

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

C'è una fotografia che Marc Riboud non vide mai, neppure mentre la scattava, la prima delle trentamila di una vita da grande reporter mite e passionale chiusa martedì, a 93 anni, dopo una lunga malattia.



Marc Riboud (ansa)

Due fidanzati, in una strada della sua Lione, gli misero in mano una fotocamera per farsi fare un ritratto mentre si baciavano, e Marc, che aveva solo otto anni, scattò a occhi chiusi, ma con l'eccitante sensazione di fare una cosa che «non stava bene».

Timidezza e voglia di vedere non abbandonarono più lo stile di uno dei primi "figli" di Henri Cartier-Bresson, forse il prediletto.

Nella sua fotografia più celebre, la "ragazza col fiore", quel contrasto diventò icona. Era il 21 ottobre del 1967, Washington, marcia per la pace: vide con la coda dell'occhio una manifestante in vestitino a fiori e un crisantemo in mano avvicinarsi alle baionette dei militari.

E quei soldati nella foto tenevano gli occhi chiusi, anche loro forse con la sensazione di fare qualcosa «che non stava bene»; lei invece li guardava, ispirata, malinconica perché «li vedevo giovani e impauriti»: si chiamava Jan Rose Kasmir e aveva 17 anni, Marc la seguì con l'occhio al mirino, clic clic, il settimo scatto (l'ultimo del rullino!) fu quello giusto.

E fu l'icona del flower power, innocenza contro violenza, che continuò a suggerire ai fotografi infinite repliche (l'ultima, due mesi fa, la scattò Jonathan Bachman della Reuters alla ragazza nera di Baton Rouge statuarina di fronte all'assalto dei poliziotti). «Prometto di continuare la lotta per la pace in suo nome», così Jan Rose ha reso omaggio su Facebook all'uomo che la rese un simbolo dell'antimilitarismo.

Antiretorico creatore di icone, umanista senza ideologie, Riboud il fotografo timido scelse come motto l'opposto della prudenza da carrozza ferroviaria: «Se sei un fotografo, è consigliabile sporgersi». Ma guai a chiamarlo "testimone del tempo". «Non sono stato un testimone di nulla, ho solo girato attorno al mondo» in cerca di «sorpresa visuali calate in una buona forma».

Fu più una mattana che una vocazione a spingerlo, aveva trent'anni, a non rientrare dalle ferie al suo lavoro di ingegnere, e prendere un treno per Parigi con una Leica al collo. Era il 1953, stavano ridipingendo la Tour Eiffel, e c'era quell'imbianchino, Zazou, leggiadro e comico, un Harold Lloyd sospeso come un ballerino fra i tralicci, apparentemente appoggiato solo al suo pennello... Trovò il coraggio di far vedere quella foto a uno dei suoi miti, Robert Capa, che la girò subito a *Life*.

Per Marc fu il biglietto d'ingresso nell'olimpo del fotogiornalismo, l'agenzia Magnum, di cui anni dopo fu presidente. Capa lo spedì a Londra, «sei troppo timido, vai a imparare l'inglese e a conoscere delle ragazze».

Da lì cominciò il giro del pianeta alla rincorsa della storia, con una preferenza per i fronti più bollenti dei conflitti fra Est e Ovest, la Cina della rivoluzione culturale, Russia, Cuba, Polonia, Giappone, Africa, Iran, e il Vietnam: *maquis* nella Resistenza, «per me era naturale avere simpatia per i vietnamiti», ma nei suoi reportage di guerra c'è meno ideologia che empatia e stupore.

Lontano dal mito eroico del reporter senza paura, libero dall'ansia dello scoop, coinvolto emotivamente nel racconto del lato umano dei grandi eventi. Figlio del grande fotogiornalismo dell'istante decisivo e del racconto "vicino al soggetto", Riboud ha saputo trovare la sua strada, nello spirito francese della fotografia vicina al cuore dell'uomo, cugino spirituale dei Boubat, degli Izis, dei Doisneau.

Fu uno dei pochi fotografi a sfidare l'apostasia, ossia a lasciare Magnum: lo fece perché «non amavo la gara per la gloria», ma continuò a lavorare per testate come *Stern*, *National Geographic*, *Paris Match*.

La foto che amava di più, infatti, quella che forse gli restituiva ancora l'emozione di quella prima foto ad occhi chiusi, era una immagine quasi privata: un nudo di donna, Isabel, la figlia della sua grande amica e grande storica della fotografia ceca Anna Faróva.

Neppure di fronte al boia nazista Klaus Barbie, alla sbarra del processo, riuscì ad essere cattivo. Cornell Capa gli rimproverò dolcemente quel ritratto di un sadico torturatore che sembrava un vecchio gentiluomo «a cui affideresti i tuoi figli».

Forse per questo Riboud evitava di attribuire valore di prova storica alle sue foto, anzi si rifiutava di teorizzare la fotografia in generale: «Come si fa a commentare un procedimento che è essenzialmente una reazione a una sorpresa?».

[Una versione di questo articolo è apparsa su La Repubblica il 1 settembre 2016]

Tag: [Anna Faróva](#), [Cornell Capa](#), [Edouard Boubat](#), [Henri Cartier-Bresson](#), [Izis](#), [Jan Rose Kasmir](#), [Jonathan Bachman](#), [Klaus Barbie](#), [Magnum](#), [Marc Riboud](#), [Robert Capa](#), [Robert Doisneau](#), [Zazou](#)

Scritto in [fotogiornalismo](#), [guerra](#), [icone](#), [Il valzer degli addii](#), [Venerati maestri](#) | [Commenti](#)

[Poesia del reale. Fotografie di Toni Nicolini](#)

Comunicato Stampa CRAF



Toni Nicolini/ Archivio CRAF

Proprio nella scelta della fotografia narrativa o di "reportage" sta anche, per Toni e per altri suoi colleghi, il tentativo di piegarsi a seguire con implacabile "freddezza" la grande commedia del mondo.

Cesare Colombo

Giovedì 15 settembre si è inaugurata a **Forma Meravigli** (Milano) la mostra **Poesia del reale. Fotografie di Toni Nicolini**. L'esposizione, ora in corso a Palazzo Tadeo di Spilimbergo fino all'11 settembre, è promossa e organizzata da CRAF. Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia di Spilimbergo in collaborazione con Fondazione Forma per la Fotografia. Sarà

visitabile fino al 23 ottobre 2016. Forma Meravigli è un'iniziativa di Fondazione Forma per la Fotografia in collaborazione con la Camera di Commercio di Milano e Contrasto.

Poesia del reale è la prima grande mostra retrospettiva che presenta l'opera di **Toni Nicolini**, interprete sensibile della realtà italiana, uno dei più raffinati fotografi del nostro Paese, scomparso nel 2012. Le sue fotografie, realizzate dagli anni Sessanta ai Duemila, testimoniano uno sguardo attento e partecipe al nostro tempo e ai mutamenti della società. Il libro, e il volume che l'accompagna pubblicato da Contrasto e curato da Giovanna Calvenzi e Walter Liva, sono il frutto di un lungo lavoro sul suo archivio di immagini, realizzato da Cesare Colombo e Walter Liva. A Forma Meravigli sarà esposta una selezione ampia e accurata delle immagini che Nicolini ha realizzato in cinquanta anni di carriera. Per lunghi anni Toni Nicolini ha realizzato le campagne di fotografie per i libri del Touring Club Italiano in molte regioni italiane e in Europa. Ha condiviso con Luigi Crocenzi l'avamposto ideologico – nei primi anni Sessanta – del Centro per la Cultura della Fotografia. La sua fotografia è caratterizzata da una profonda sensibilità grazie alla quale l'impegno del racconto sociale si stempera in una narrazione poetica. Uomo del Nord, amava il Sud, marciava con Danilo Dolci per l'acqua e contro le mafie, raccontando un'inedita Sicilia senza sole e accompagnava l'amico pittore Ernesto Treccani raccontando l'epopea dell'immigrazione.

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. 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 ricomponne le asperità, alla scoperta della poesia della vita.

Giovanna Calvenzi

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). 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.

Poesia del reale. Fotografie di Toni Nicolini

Dal 15 settembre al 23 ottobre 2016

Forma Meravigli, Via Meravigli 520123 Milano, 0258118067

www.formafoto.it - Twitter @formafoto - Facebook/FondazioneFormaPerLaFotografia

Mercoledì, venerdì, sabato e domenica 11.00 – 20.00, Giovedì 12.00 – 23.00

Lunedì, martedì chiuso - Ingresso intero: 8 euro, Ridotto: 6 euro - Catalogo Contrasto

A colloquio con Raghu Rai, il fotografo dell'India

di Roberta Mediatore da <http://www.irpiniafocus.it/>



Raghu Rai

Il grande fotografo dell'agenzia Magnum Raghu Rai fa il suo ingresso nel chiostro del Convento Franciscano di Zungoli a metà tra viaggiatore e reporter. E' l'ospite d'onore, invitato ai confini d'Irpinia per ricevere il premio Werner Bischof "Flauto d'Argento", ma è anche già un po' di casa nel piccolo borgo che lo ha accolto con simpatia e calore e per questo sembra essersi meritato un grande regalo...

Maestro Rai, lei è rimasto molto colpito dalla comunità di Zungoli e ha promesso che farà una mostra è anche un libro fotografico dedicato a questo comune.

«Sì. Perché innanzitutto, come ho già detto, la natura, il panorama è così bello qui rispetto a quello che abbiamo in India, perciò ho scattato centinaia di foto andando in giro in auto e fermandoci in diversi posti. Ma anche perché questa è una piccola cittadina, c'è un'energia carica di pace e le persone sono realmente connesse le une alle altre. Diversamente, nella grande città ognuno è pieno di impegni e stressato. Qui tutti sono rilassati ed è meraviglioso e la relazione fra le persone è preziosa. Ho scattato tante fotografie perciò possiamo fare un libro, una mostra».

Durante la cerimonia di premiazione lei ha parlato di una forma di "meravigliosa pazzia", cosa intende?

«Abbiamo una parola in hindi, "divana", che indica qualcuno un po' pazzo nel senso che si fa trasportare dalle emozioni e dai sentimenti e, quando è connesso, è affettuoso, meraviglioso. Poi scompare, poi torna di nuovo. Le persone creative sono così, perciò questa sensazione per me è molto preziosa. Avere persone come Renato Fischetti che è un po' matto... Mi ha incontrato quando è venuto a prendermi alla stazione e mi ha detto "fratello!". Uno stringerebbe la mano direbbe "come sta signor Rai", e lui "fratello!". Meraviglioso!»

Tornando alla fotografia, lei ha detto che a volte capita di vedere qualcosa che ci toglie il fiato eppure c'è bellezza anche lì. Come lo spiega? Come può esserci bellezza ad esempio nelle immagini che lei ha scattato a Bophal, dove è stato il primo a testimoniare quel disastro?

«Non è bellezza, è un termine sbagliato. È l'espressione umana e l'intensità dell'espressione umana, che ti toglie il fiato. Ora guardiamo al funzionamento

della creatività, della fotografia, quando sei organizzato e pronto con la tua macchina e qualcosa ti toglie il fiato e scatti. L'emozione e il clic devono arrivare simultaneamente cosicché il respiro che perdi in quella situazione lo catturi in quella situazione. Perciò è un dare e un avere».



Raghu Rai, *Temple near Marina Beach, Chennai, India*

In India ha fondato una scuola, il Raghu Rai Center for Photography, ma ha detto che la fotografia non si può insegnare perché ognuno di noi deve trovare la sua visione...

«No, ma nella vita ci sono ogni tipo di tentazioni, perciò le giovani menti non dovrebbero cadere in tentazione: devono scegliere attentamente il loro percorso. Perciò quello che facciamo al centro di fotografia è dar loro le possibilità, che sono preziose per l'umanità, e loro scelgono tra queste possibilità quella più adatta a ciascun individuo. La capacità di metterti sul percorso giusto e poi continuare nel viaggio. È questo che facciamo».

Durante questa visita in Italia ha partecipato alla cerimonia di santificazione di madre Teresa di Calcutta, che hai incontrato e che ha fotografato. Qual è il suo ricordo di lei?

«È un ricordo meraviglioso. Lei era una madre per tutti, era amorevole, compassionevole ma molto rigida. Non credeva nell'insensatezza, nella pubblicità, nella presenza della stampa, ma solo nell'amore, nella compassione, e nell'impegno. Se la incontravi su quel terreno allora si concedeva. Perciò mi ha donato il senso dell'impegno, il senso dell'onestà. La prima cosa che mi disse fu che nel fare fotografie dovevo avere cura della dignità di ciascun essere umano. E quando dai a un'altra persona la dignità di un essere umano questo in sé stesso è quello che è prezioso. E quando lo fai con rispetto e dignità, qualsiasi cosa fotografi è onesta, precisa».



©

Raghu Rai, *Local commuters at Church Gate railway station. Mumbai, 1995*

Lei è il fotografo dell'India, ma l'India ha subito profondi cambiamenti negli anni. Qual è il Paese in cui oggi si ritrova lavorare?

«Fondamentalmente per me è la cultura antica e l'eredità che ci ha lasciato era così bella, significativa e importante da un punto di vista storico e spirituale, che è stata anche contaminata dalla globalizzazione. Ma chi sono io per fermare gli effetti della globalizzazione? Perciò, se sono un testimone, catturerò anche la contaminazione. In quanto testimone devo rispondere alle cose per come mi toccano, positivamente o negativamente o in modo diverso. È questo che siamo, giornalisti».

Stando alla sua esperienza, la globalizzazione può essere anche compassionevole, onesta?

«No, quello che guida la globalizzazione è il denaro, l'aspetto commerciale. Oggi tutti vengono in India: grandi compagnie, ma anche riviste e giornali che scrivono dell'India, non del fatto che l'India sia diventata un grande Paese, ma che sia diventata un grande mercato di consumo. Ma quel consumismo ha un suo prezzo e quindi la compassione è molto difficile perché le persone legate al business sono spietate e concentrate sul denaro, sul vendere in ogni caso. È una vera disgrazia, perché le aziende dovrebbero impegnarsi per l'umanità e contribuire con qualcosa che abbia senso, invece di fare soldi sui grandi numeri in India».

[E' morto Luciano D'Alessandro](#)

di Stella Cervasio da <http://napoli.repubblica.it/>

Muore a 83 anni il grande fotografo Napoletano Luciano D'Alessandro. Luciano D'Alessandro era la magia della fotografia. Una delle sue più belle foto, due ragazzi nudi che fanno l'amore sulle scogliere di Capri, sembrava costruita

su un set magnifico e selvaggio, voluta da qualcuno che la orchestrava, quindi testimonianza di un fatto teatrale, non accaduto veramente. "Invece era vera. Incontrarla è stato casuale, come per molte altre", spiegava lui. Ci vuole del bello e del buono, per cogliere un attimo tanto speciale.



Luciano D'Alessandro

"Ruotavo l'obiettivo a caccia di immagini - diceva lui con candore - e mi imbattei in quella tenera scena". Tenera, sì, niente di morboso, quasi un quadro "naturalista" di Diefenbach, proprio il pittore che girava nudo per Capri: due persone che diventano paesaggio roccioso, come i personaggi di Arcimboldo si fondono con la natura. Fotografia e non solo.

Luciano D'Alessandro, morto dopo una lunga malattia cardiaca nella sua casa di via Calascione - la sola cosa che abbia potuto stroncare il suo amore per la vita e per la conoscenza dell'essere umano - era molto più che un fotogiornalista, era un intellettuale. Purtroppo, dimenticato dalla sua città. Ne soffriva, pur con la dolcezza che lo caratterizzava, più simile a un rimpianto che a un atteggiamento polemico.

Luciano non era una persona brusca, non si adirava mai. Ma era dispiaciuto quando qualcuno mostrava di non ricordare le tante cose che aveva fatto, le epoche di cui era stato testimone e anche protagonista. Era stato ed era un giornalista professionista e un fotografo di grandi giornali - dall'Espresso quando era in formato "lenzuolo", al Mondo di Pannunzio, e aveva lavorato in più di una redazione, anche come interno.

I suoi scatti, anche quelli casuali, come quello della coppia a Capri, non avevano mai niente di rapido, di istantaneo inteso come immagine passeggera.

Le foto che vediamo dappertutto oggi, scattate da chiunque e con ogni mezzo, non appartenevano all'arte di Luciano, che non voleva assolutamente mai essere chiamato "artista", come invece molti fotografi ambiscono a essere definiti. Una lezione di semplicità, la sua, che dovrebbe arrivare a tutti. D'Alessandro sapeva essere semplice e profondo, con una ricetta che oggi è sconosciuta ai più.

Quella dell'amore per il suo lavoro e anche per la sua città, e del rispetto per gli

altri. Vedevo Napoli con un occhio internazionale, con lo sguardo di chi ha attraversato il mondo fermandosi solo quando era necessario per portarselo dietro e farlo conoscere a tutti nel modo giusto.

Sicuramente era un uomo "ancora" di sinistra. Il suo rispetto per il lavoro come valore, per le classi sociali oggi spesso bistrattate - che era nelle sue parole, ormai lontane dalla militanza fotografica, aggiornata anche in una grande riflessione sulla questione migranti - e anche l'idea che non debbano esistere muri di alcun genere, come quelli del manicomio di Nocera Inferiore, dove per fotografare "Gli Esclusi" che sarebbe diventato il primo vero documento sulla condizione dei malati mentali, passò molto tempo non solo a studiare i ricoverati e il modo di rappresentarli, ma anche a registrare suoni con un magnetofono per offrire un'idea come al solito a tutto tondo di una realtà difficile da comprendere.

E' strano parlare al passato di Luciano D'Alessandro. La sua contemporaneità è viva persino in una immagine che - lui che ormai usciva poco con la macchina fotografica al collo - con la generosità di sempre, offrì a *Repubblica* per illustrare un racconto su uno storico cane di quartiere di Cappella Vecchia, chiamato Eleonora come l'eroina della rivoluzione napoletana del '99.

E' strano parlare così di Luciano D'Alessandro, gran signore dell'immagine e maestro indiscusso in un paese dalla memoria friabile. Sarà sepolto nel cimitero acattolico della sua Capri.

Luciano D'Alessandro, un fotografo nel mondo: [Slideshow](#)

[Chi si iscrive al partito Focaldemocratico?](#)

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

Quanti voti ha il Partito Focaldemocratico? Quale sarà il suo programma politico? Se lo inventò un fotologo grande e troppo trascurato, Angelo Schwarz, questo *calembour*. Ironico. Eloquenti.



Michele Smargiassi, Londra, 2015. Licenza Creative Commons By-Nc-Sa

Questo aggettivo impegnativo, democratico, corteggia la fotografia da oltre un secolo. La fotografia "possiede un pregio preziosissimo, quello di essere

democratica", scrisse l'antropologo darwinista Paolo Mantegazza sul *Bullettino della Società Fotografica Italiana* nel 1889.

Una definizione che sembra ovvia. La democratizzazione del ritratto, l'arte a portata di tutti. Medium ideale di un'epoca democratica, diceva Walter Benjamin della fotografia. Quasi un luogo comune da un secolo e mezzo. Le citazioni, a volerle cercare, riempiono un libro.

"Io trovo sia fantastica, quest'arte così democratica", ecco dunque anche Oliviero Toscani, in [un'intervista](#) recente. Ma quando parla Toscani non puoi mai essere certo della temperatura delle parole.

Infatti, dal resto dell'intervista si capisce che il suo è un apprezzamento ironico: "Oggi tutti sanno scrivere e leggere, ma non sono aumentati i poeti. La fotografia è l'arte in cui tutti pensano di essere bravi, perché è più facile fotografare che parlare e scrivere, così si sentono tutti un po' artisti", ma "non è più sufficiente fare fotografie per essere un fotografo. Una matita ce l'ha in mano un analfabeta e scrive quattro crocette, ce l'ha in mano Einstein e scrive la legge della relatività".

E ci risiamo. Democratica come sinonimo di volgare. Le radici etimologiche sono vicine, *δῆμος* e *vulgus* sono parole equivalenti (significano entrambe *popolo*) in greco e in latino, ma in italiano i significati hanno preso una piega diversa.

Quando dici che la fotografia è democratica, però se sei un analfabeta la tua non vale niente, non si può neppure chiamare fotografia perché *tu* non sei un *fotografo*, allora intendi che questa democrazia non è poi così democratica, perché se non sei bravo (a giudizio di Toscani) te ne vai proprio fuori, non puoi considerarti neppure un fotografo.

Che questa democrazia non è poi una bella cosa, perché ha un lato sgradevole, volgare, fatto di foto-crocette da guardare con una smorfia di disprezzo. Che in fotografia (ma allora perché non la chiami col suo nome?) è preferibile l'aristocrazia, o se volete la meritocrazia. Che solo l'artista è un fotografo, mentre gli altri sono scrittori di crocette.

Per fortuna, miliardi di persone ogni giorno fanno marameo a questa borsa, vecchia, stanca, abusiva identificazione assoluta fra fotografia e arte, se ne fregano di diventare gli Einstein dell'obbiettivo, usano le loro crocette in modo molto soddisfacente per comunicare con gli altri, per godersi la giornata, senza la minima intenzione di concorrere a un *talent show* che abbia Toscani per giudice, e a volte ne ricavano pure immagini più fresche di quelle dei fotografi-poeti altamente alfabetizzati (che infatti, senza ammetterlo, spesso le copiano).

Lo so che molti di voi sono d'accordo con Toscani. Lo so che pensate "ha ragione, non è una questione di snobismo e di elitarismo, ma di differenza fra bello e brutto, fra fatto bene e fatto male, tra chi sa e chi non sa". Insomma una pura questione di estetica. Ok, lascio rispondere a un critico severo di tutte le fotocrazie, Allan Sekula: "L'avversione alla democraticità dei media viene espressa in termini estetici, ma si risolve quasi sempre in un odio di classe schizofrenico accompagnato da fantasie di restaurazione".

Di mio, aggiungo che la parola democrazia è stata accoppiata alla fotografia, in un'occasione molto particolare. Era il 2001 e nell'aria di Manhattan erano ancora sospese le polveri della rovina delle Twin Towers, quando in un locale poco lontano da Ground Zero prese vita una singolare caotica generosa idea, quella di accumulare e ridistribuire le migliaia di fotografie che i newyorkesi di

qualsiasi "alfabetizzazione fotografica", dai grandi reporter ai ragazzini con le compattine (i fotofonini di fatto non esistevano) prendevano in quelle ore. Stampate tutte nello stesso formato, esposte alla rinfusa, potevano essere acquistate per pochi dollari, il ricavato alle vittime. Solo dopo il pagamento scoprivi se avevi comprato una foto di Nachtwey o dello zio Bill.

Chiamarono quella cosa *A Democracy of Photographs*. Nessuno disse che alcune foto erano crocette di analfabeti (e neppure che altre erano equazioni sull'universo, se è per questo). Erano, semplicemente, fotografie.

Tag: **Allan Sekula, Angelo Schwarz, democrazia, fotografia, Groud Zero, Manhattan, Oliviero Toscani, Paolo Mantegazza, Walter Benjamin**
Scritto in **Autori, condivisione, estetica, fotografia e società | Commenti**

[Jacques Henri Lartigue e l'ossessione del tempo che fugge](#)

di Monica Cillario - L'osservatrice romana da <http://www.osservatoriodigitale.it/>

Se parlando di questa foto dicessi che è di Cartier-Bresson, io son pronta a scommettere che la stragrande maggioranza di voi ci crederebbe, almeno di primo acchito.



Zissou dans le vent de l'hélice d'Amerigo – Buc, 9 novembre 1911

Invece è di **Jacques Henri Lartigue**, che ora è considerato come uno fra i più grandi fotografi del secolo scorso, ma che ha dovuto attendere molto prima di esser riconosciuto come tale; e quando, durante un suo viaggio negli Stati Uniti, venne scoperto da John Szarkowski – all'epoca giovane conservatore del Dipartimento di Fotografia del MoMa – aveva ormai passato la sessantina e fu lui stesso il primo a sorprendersi, dato che fino a quel momento si considerava soprattutto un pittore, più che un fotografo.

Nel 1963, all'età di sessantanove anni, Lartigue espose per la prima volta alcune sue foto al pubblico e lo fece al MoMa di New York; nello stesso anno la rivista LIFE gli dedicò uno speciale in cui pubblicò il suo portfolio. Il numero annunciava la morte del Presidente Kennedy e dunque fece il giro del mondo e fu così che, dall'oggi al domani, Lartigue divenne uno dei più grandi nomi della fotografia del XX secolo.

Jacques Henri Lartigue è cioè una di quelle persone di cui il mondo si è accorto, ma non subito, ed è forse per questo che inizialmente sono stata attratta dall'esposizione presentata quest'estate al Teatro della Fotografia e dell'Immagine a Nizza: sono stata attirata da una speranza, quella che non è mai troppo tardi perché il mondo si accorga di noi.

Dunque sono entrata a vedere questa mostra mossa più che altro dalla curiosità, ma quando ne sono uscita ero davvero entusiasta di ciò che avevo visto.

Alla fine di ogni anno, fra me e me, penso alle mostre viste e stilo mentalmente una classifica: "Jacques Henri Lartigue. Un monde flottant" è sicuramente l'esposizione più bella che io abbia visto in questo 2016. L'anno ancora non è terminato, penserete voi, ed è vero, ma io son certa che, al più, potrò trovare un'altra esposizione altrettanto interessante e bella, ma non più bella e sicuramente non così emotivamente ricca come questa di cui vi sto parlando ora.



Seguendo il percorso dell'esposizione, ci si trova davanti a fotografie di una bellezza elegante, sia nel bianco e nero che nelle foto (meno numerose) a colori, ma soprattutto si fa la conoscenza di una personalità eclettica e affascinante, perché Lartigue è stato un fotografo, ma anche un pittore e, a suo modo, uno scrittore, dal momento che ha lasciato un'immensa opera diaristica.

Iniziò a fotografare quando era un bambino poiché suo padre, nel 1902, gli regalò una macchina fotografica per aiutarlo a distrarsi e a passare il tempo durante una malattia che lo aveva colpito e costretto a rimanere a lungo a letto e

poi in convalescenza. Jacques era figlio di Henri Lartigue, la cui famiglia, all'inizio del '900 era considerata come l'ottava fortuna di Francia.

Questo bambino timido e delicato aveva un'ossessione: trattenere il tempo che fugge via. La fotografia fu per lui un modo di fermare l'istante, ma non gli bastò: come era possibile dire tutto e trattenere tutto in un'immagine di qualche secondo? Probabilmente fu per questo motivo che decise di scrivere anche un diario (e continuò a farlo per tutto l'arco della sua lunga vita, lasciandoci una mole immensa di volumi che sono una testimonianza preziosa di un'epoca, quella del Novecento, che lui ha percorso dall'inizio fin quasi alla fine).

Dopo la Grande Guerra la fortuna paterna cominciò a ridursi notevolmente e Jacques iniziò a prendere in considerazione l'eventualità di guadagnarsi da vivere facendo il pittore; infatti ottenne anche diversi riconoscimenti e fece alcune importanti esposizioni, ma non smise mai di fotografare.



Siamo davanti ad un artista complesso e direi completo, questo è ciò che personalmente più mi affascina della sua personalità. Ma non solo: guardando le sue foto sono rimasta colpita dalla sua eleganza e dalla sua modernità. Eleganza e modernità sono le cifre che lo caratterizzano e che, sulla lunga distanza, lo hanno portato al successo, sia personale che mondiale.

Scrivere, dipingere, fotografare, queste cose mi consolano di tutto, scrive in uno dei suoi diari: tenere un diario, dipingere e fotografare sono stati per lui il modo di cercare di fermare i ricordi, poiché poteva essere felice solo guardandolo, un ricordo, cercando cioè di trattenerlo il più a lungo possibile.

Non è forse quello che spesso cerchiamo di fare un po' tutti noi? Ecco, Lartigue è questo: è uno di noi, è moderno, nonostante sia un uomo – e un fotografo – di un tempo che non c'è più. Non c'è più ma continua ad esistere nelle cronache dei suoi diari e nelle sue foto.

Percorrendo i corridoi dell'esposizione e guardando la mostra ci ritroviamo catapultati in un viaggio attraverso il Novecento: per una buona mezz'ora riviviamo, attraverso gli scatti di Lartigue, l'eleganza degli anni ruggenti, la

spensieratezza delle vacanze, quando ancora erano vacanze e non lavori forzati del divertimento di massa come sono invece oggi; fluttiamo in un mondo che non c'è più, che sappiamo che una volta varcata la soglia del museo non troveremo più, ma finché siamo lì, ad osservare il suo lavoro, ci sembra di sentire il rumore delle prima auto da corsa lanciate a tutta velocità o lo sciabordio delle onde mentre guardiamo i lungomare di Cap d'Antibes, o ancora, il chiacchiericcio delle bambinaie e le risate dei bambini mentre osserviamo le donne, belle ed eleganti, che Lartigue ha fotografato durante le passeggiate nei parchi di Parigi.



Guardare le sue foto significa davvero rivivere un'epoca che abbiamo solo sognato, magari leggendo i romanzi di Fitzgerald o di Jack London.

Gli anni della spensieratezza e dell'illusione che tutto fosse ancora possibile sono lì, davanti a noi e non abbiamo bisogno di chiudere gli occhi per immaginarli, ci basta guardare i bianchi e neri di Lartigue per viverli anche noi, perché una cosa è certa: il tempo, lui lo ha davvero fermato (per un breve momento, il momento della nostra visita alla sua mostra, però lo ha fermato).

E di questo dovremmo essergli grati, oltre che del fatto che ha donato tutti i suoi archivi allo Stato francese perché, attraverso la divulgazione del suo lavoro di una vita, permettesse a tutti noi di rivivere quello che è sicuramente stato uno dei secoli più ricchi di avventura di tutti i tempi: il Novecento, il mondo flottante, quello che ora non c'è più e che molti di noi (compresa la sottoscritta) rimpiangono.

[Gli scatti imperfetti di Sarah Moon, la modella che volle farsi fotografa](#)

di Letizia Cini da <http://www.quotidiano.net/>

Intervista alla prima donna che ha realizzato il calendario Pirelli: inaugura oggi a Parma "Sarah Moon. Qui e Ora. Ici et Maintenant", mostra che apre Mercateinfiera Off



Il mese di dicembre del calendario Pirelli realizzato dalla Moon nel 1972

Parma, 16 settembre 2016 - Mani, schiene, volti privi di quella scintilla vitale capace di renderli cose di questo mondo. Anche gli animali, le piante, i paesaggi e le nature morte emergono come ricordi sbiaditi, perdono la loro connotazione per lasciar spazio a una nuova percezione della realtà. Sono scatti che portano la firma di **Sarah Moon**, artista francese tra le **maggiori fotografe contemporanee**, da oggi (fino al 15 ottobre) protagonisti di "**Mercateinfiera Off**", fuorisalone della kermesse dedicata all'antiquariato in programma a **Parma dal primo al 9 ottobre**. Occasione, "**Sarah Moon. Qui e Ora - Ici et Maintenant**", mostra curata da **Carla Sozzani**, da quasi mezzo secolo amica di **Marielle Hadengue**, questo il vero nome della **modella che volle farsi fotografa**. «Ed effettivamente fotografa di moda lo sono e lo rimarrò - le parole dell'icona della moda griffata **Chanel** in Italia per la vernice - , ma oltre a questo io fotografo, senza un fine, tutto e niente, quello che voglio e che non si somiglia».

Personaggio che raramente ama parlare di sé, la Moon appare spesso nascosta dietro ad un berretto che sembra volerla proteggere la timidezza: «Sono le mie immagini a descrivermi», si schermisce lei, una carriera partita come modella e virata verso la fotografia e, dal 1985, anche la macchina da presa, con diversi film. Ma resta un primato che forse le pesa, a renderla unica: nel 1972 **Sarah Moon** è stata **la prima donna a realizzare il calendario Pirelli** (correva l'anno 1972). Con lei, dal 1964 ad oggi, solo altre tre colleghe fotografe: **Joyce Tennyson, Annie Leibovitz e Inez**.

Di famiglia ebraica, Marielle (classe 1941) in gioventù è costretta a lasciare la Francia occupata per andare in Inghilterra a studiare disegno. Allure e bellezza la conducono dritta dritta in passerella: lavorerà per i più grandi stilisti come modella a Londra e Parigi dal 1960 al 1966 ma, fra un cambio d'abito e uno shooting, ben presto mostra una spiccata predilezione per l'obiettivo, immortalando amiche colleghe. La sua fama cresce, lavora per **Chanel, Dior**,

Comme Des Garçon e Vogue. Da oltre trent'anni Sarah Moon - vincitrice di numerosi premi e riconoscimenti, tra cui il **Grand Prix National de la Photographie** nel 1995 e il **Prix Nadar nel 2008** - costruisce e arricchisce un universo personale incentrato in particolar modo su tre temi: l'evanescenza della bellezza, l'incerto e lo scorrere del tempo. Nel giorno in cui inaugura a Parma la sua personale, questa super firma della moda, professionista celebrata in tutto il mondo, accetta di parlare di sé.

Le sue foto rimandano immagini che riproducono atmosfere oniriche: forse testimonianze di momenti che andrebbero perduti?

«Credo che la fotografia riguardi proprio questo: far durare un istante. Nel momento in cui lo catturi è già diventato un souvenir».

Attraverso il suo obiettivo lei sembra voler fermare il tempo, quasi fosse uno sei principali protagonisti della sua fotografia: che importanza ha per lei?

«Come diceva Baudelaire: "Ricordati che il tempo è un giocatore avido: guadagna senza barare, ad ogni colpo! È la legge". La sola cosa che posso tentare è fermare l'ottavo di un secondo mentre il tempo scorre».

Alcuni suoi scatti sono misteriosi, carichi di tensione drammatica, senza mai scadere nel drammatico: qual è l'alfabeto segreto della sua fotografia?

«Non c'è alcun segreto, mi sembra di ricavare una rappresentazione dalla realtà; creo delle situazioni che non esistono, cercando la verità nella finzione (non a caso in un'intervista di qualche anno fa a "L'Express", rivista dove Sarah Moon aveva pubblicato le sue prime foto nel 1967, fra le risposte ammise un candido, "non sono capace di fare la reporter", ndr)».

Davanti ai suoi lavori si ha la sensazione di venir trasportati da uno spazio definito a un altro parallelo, fatto di caos e disarmonia: cadrà mai nella tentazione di fotografare la realtà?

«Tutto ciò che vedo per me è vero. Se dieci persone fotografassero lo stesso albero, ci sarebbero dieci alberi diversi. Ciascuno ha una propria realtà e una propria visione».

Molti profani dell'obiettivo si chiedono se esista lo scatto perfetto. Qual è il suo?

«Non penso che una fotografia sia una questione di perfezione, per me riguarda il senso e l'emozione».

Sarah Moon. Qui e Ora – Ici et Maintenant

Palazzetto Eucherio Sanvitale, Parco Ducale n.87/A - Parma

La mostra, ad ingresso gratuito, rimarrà aperta fino a sabato 15 ottobre, e sarà visitabile da martedì a venerdì dalle 13.00 alle 19.00, sabato e domenica dalle 10.30 alle 13.00 e dalle 15.00 alle 18.3

[E il fotografo disse al pittore: fammi posto](#)

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

L'arte concettuale si chiama così perché l'opera non è più racchiusa nell'oggetto fisico che l'artista ci propone, ma sta nel processo mentale che lo ha condotto a realizzarlo.



Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane*, 1506, Firenze, Uffizi

A volte, molto spesso, l'arte concettuale è *concettosa*: nel senso che l'artista cerca in tutti i modi di negarci le chiavi di accesso alla comprensione di quel suo processo mentale (spesso perché neppure lui le possiede).

Ma a volte il girotondo del senso, dall'opera al processo, è semplice e reso accessibile da indizi chiari e visibili. Nel caso di una delle [opere più conosciute](#) di Giulio Paolini, basta la didascalia.

Giovane che guarda Lorenzo Lotto, del 1967, è diventata infatti una specie di celebrità nel suo genere.

Il gioco è così semplice e ironico, almeno in superficie, che quasi si rovina a spiegarlo.

L'oggetto-opera di Paolini, questo invece conviene saperlo, è una tela emulsionata sulla quale l'autore ha stampato una riproduzione fotografica del *Giovanettodipinto* attorno al 1506 dal pittore veneziano.

Riflessione sul mito della referenzialità in arte, la didascalia di Paolini costituisce il cuore dell'operazione concettuale. Ribalta la direzione dell'atto iconico: per dipingere il suo modello, Lotto guardava un giovane che ricambiava il suo sguardo; ma alla fine dell'evento, quel che resta iconizzato nei secoli è solo uno dei due sguardi, quello del giovane verso il pittore, appunto.

Solo se noi ci poniamo, secoli dopo, nello spazio fisico di fronte alla tela dove Lotto si trovava mentre la pitturava, solo se noi *diventiamo Lotto*, allora quel doppio sguardo si ricompone.

Possiamo spingere avanti il gioco. Nella didascalia, Paolini usa il tempo presente: guarda. Presente storico per "guardava"? Non credo. Paolini

sostiene che quell'immagine guarda *ancora*, guarda *davvero*. Una lunga tradizione *iconologica* gli dà ragione.

Ma quel giovane non può guardare *adesso* Lotto. Il pittore è morto, ha lasciato vuoto quello spazio davanti al quadro. Adesso quel giovane, o meglio (essendo anche lui defunto) il suo avatar iconico, ancora miracolosamente capace di sguardo, guarda *noi* che siamo *al posto* di Lotto.

Naturalmente, il gioco è più complesso ancora. L'immagine che ci presenta Paolini è in monocromia. Quindi denuncia apertamente allo spettatore non solo il proprio statuto di replica non mimetica, ma soprattutto la sua transustanziazione da pittura a fotografia (fotografia di una pittura), essendo il bianco-e-nero una "forma simbolica" del fotografico.

Se non fosse o almeno non mostrasse di essere una fotografia, se Paolini avesse semplicemente ridipinto il quadro di Lotto, il gioco fallirebbe.

Perché questo cambio di sostanza è anche un cambio mediatico. Se il giovinetto dipinto da Lotto è la ricreazione manuale di una "presenza reale" del modello davanti al pittore, una volta trasformato in fotografia diventa una traccia fotografica, ben più potente nella sua relazione con il referente.

Il giovane nell'opera di Paolini diventa paradossalmente "più presente" che nel dipinto di Lotto. Anzi, la sua presenza reale davanti al pittore diventa pensabile solo quando il dipinto diventa una fotografia, perché solo la fotografia conferisce certezza di esistenza al suo referente.

Il giovinetto "facoltativamente reale" che stava davanti a Lotto diventa, certo con un salto logico (la sostituzione metonimica della persona al quadro), un giovinetto "necessariamente reale" nella fotografia di Paolini.

Sapete ovviamente da chi ho preso queste ultime due espressioni, che descrivono la differenza fra pittura e fotografia. Da Roland Barthes. Che inizia il suo *La camera chiara* proprio da un'esperienza emotiva come quella che, almeno io credo, voleva farci provare Paolini.

"Sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore", esclama il gran semiologo di fronte a una fotografia del fratello di Napoleone Bonaparte. Un magico biliardo di sguardi che brucia i "gradi di separazione" fra noi e gli uomini che vissero quando non potemmo vederli vivi, che consente l'inquietante affascinante "ritorno del morto".

Ma ora, siamo sicuri che il gioco non possa proseguire e diventare ancora più ubriacante? Se Paolini, con una performance situazionista, avesse fisicamente sostituito la sua didascalia a quella appesa sotto il vero quadro di Lotto nella relativa sala degli Uffizi, forse potremmo fermarci e godercela come una provocazione d'autore.

Ma lui l'ha messa invece sotto un'altra immagine. Un quadro-fotografia che lui ha *creato* come se quel volto non fosse la riproduzione fotografica di un dipinto, ma il ritratto fotografico di un giovane in carne ed ossa. Come se il giovane stesse posando per un fotografo e non per un pittore. Chi c'è davvero, adesso, nello spazio reale davanti all'immagine?

E allora, l'artista ci perdoni questa presunzione, la sua didascalia non è quella giusta. La didascalia giusta dovrebbe essere *Giovane che guarda Giulio Paolini prendere il posto di Lorenzo Lotto*.

Paolini insomma ha cercato di far girare all'indietro la ruota della rappresentazione, negando l'icona (il dipinto) e risalendo al referente (il giovinetto). Alla fine di uno spericolato giro di giostra, si è imposto lui stesso artista nell'arte, inglobato nell'opera.

L'arte fotografata è un meraviglioso vicolo cieco. Se lo imbocchi, non ti lascia tornare indietro.

Tag: **arte, fotografia, Giulio Paolini, Lorenzo Lotto, pittura, rappresentazione, referente, Roland Barthes**

Scritto in **arte, Autori, ritratto | Commenti »**

[Le architetture di René Burri e il Ghetto di Venezia raccontato da Ferdinando Scianna](#)

di [Francesco Bernard](http://www.artslife.com/) da <http://www.artslife.com/>



Ferdinando Scianna, Meditazione notturna in Ghetto Nuovo © Ferdinando Scianna / Magnum Photos

A Venezia, la *Casa dei Tre Oci* inaugura la nuova stagione espositiva, proponendo al pubblico non una, ma due mostre dedicate alla fotografia, dopo il successo riscontrato per l'esposizione incentrata su Helmut Newton. Sino all'8 gennaio 2017, nello spazio espositivo che guarda verso il Canale della Giudecca, sono visitabili **René Burri. Utopia**, organizzata dalla storica agenzia Magnum Photos, in collaborazione con la Casa dei Tre Oci, e **Ferdinando Scianna. Il Ghetto di Venezia 500 anni dopo**, curata da Denis Curti e realizzata su incarico di Fondazione di Venezia, in occasione del Cinquecentenario della fondazione del **Ghetto ebraico a Venezia**.



René Burri, Los Angeles, California, USA, 1984 © René Burri / Magnum Photos



René Burri, Ministry of Health, planned by architect Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro, Brazil, 1960 © René Burri / Magnum Photos

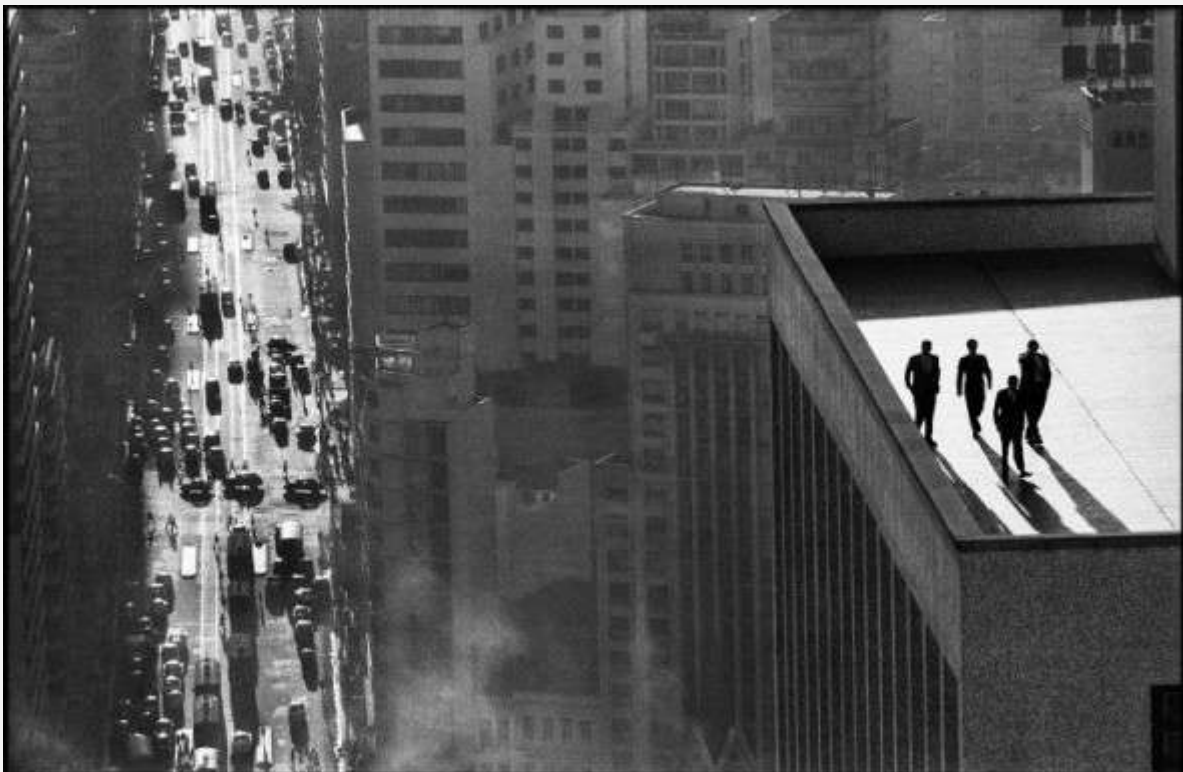
Con la curatela di Michael KoetzleII, il primo progetto espositivo presenta un corpus di **oltre 100 fotografie di architetture e architetti di fama**

internazionale, scattate dal fotografo svizzero scomparso a Zurigo nel 2014, all'età di 81 anni. Allestite tra il piano terra e il piano nobile dell'istituzione veneziana, le fotografie di Burri ritraggono edifici e volti noti dell'architettura, restituendo la capacità di questo grande autore di documentare i processi di trasformazione e i cambiamenti storici, politici e culturali del Novecento, attraverso i personaggi che ne hanno fatto parte.

In concomitanza con gli ultimi mesi della *15. Mostra Internazionale di Architettura* di Venezia, l'esposizione intreccia **storia e architettura**, conducendo i visitatori attraverso Europa, Medio Oriente, Asia e America latina, sulle tracce dei grandi architetti del XX secolo e delle loro opere: da Le Corbusier a Oscar Niemeyer, da Mario Botta a Renzo Piano, da Tadao Ando a Richard Meier.



Ferdinando Scianna, Tre pietre d'inciampo. Così vengono chiamate delle mattonelle in ottone che si incontrano davanti all'ultima residenza nota dei deportati. Nella pavimentazione del Ghetto sono incise memorie dei terribili destini



René Burri, Sao Paulo, Brazil, 1960 © René Burri / Magnum Photos

Ferdinando Scianna. Il Ghetto di Venezia 500 anni dopo occupa, invece, il secondo piano dell'edificio, con oltre 50 scatti inediti del noto fotografo italiano originario di Bagheria. La mostra è un reportage fotografico che racconta la quotidianità contemporanea del **Ghetto veneziano**, attraverso ritratti, interni di case, vedute con chiese, ristoranti, campi e gondole.



Ferdinando Scianna, Signore vestite a festa per Shabbat © Ferdinando Scianna / Magnum Photos

“**Ferdinando Scianna** – osserva il curatore Denis Curti – ha saputo costruire un racconto delicato [...]. Ha dato forma a una memoria collettiva elevando e distinguendo singole storie: se ne avverte la bellezza e la solennità. [...] Il dolore mai urlato dell’Olocausto. Le pietre d’inciampo e i segni di una vicenda destinata a restare indelebile. [...]”

Dentro queste fotografie ci si orienta. I punti cardinali si fanno abbraccio e segnano le linee di una confidenza visiva capace di entrare nei confini dell’intimità dei molti ritratti che compongono il complesso mosaico di questa esperienza: è **il linguaggio degli affetti, è la grammatica dei corpi**”.



Ferdinando Scianna, Cena di Shabbat nella sede del gruppo Chabad-Lubavitch © Ferdinando Scianna / Magnum Photos

Informazioni utili:

René Burri. Utopia - Ferdinando Scianna. Il Ghetto di Venezia 500 anni dopo
26 agosto 2016 – 8 gennaio 2017, Casa dei Tre Oci, Fondamenta Zitelle 43, Venezia.
<http://www.treoci.org>

Di bellezza e lucida sensibilità. Georgia O'Keeffe a Vienna

di [Cristina Morgese](http://www.artslife.com/) da <http://www.artslife.com/>

Una grande retrospettiva al Bank Austria Kunstforum di Vienna esplora l'importanza del lavoro dell'artista americana **Georgia O'Keeffe**. La mostra – dal 7 dicembre al 24 marzo 2017 – offrirà una visione completa e profonda della produzione dell'artista attraverso una selezione di opere e di fotografie scattate dal marito Alfred Stieglitz e altri fotografi come Ansel Adams e Paul Strand.

Punto culmine della mostra sarà il celebre **Jimson Weed , Bianco No. Fiore 1**, esempio chiave della indagine di Georgia O'Keeffe sulla natura morta, in particolare i fiori per i quali è più nota.



Georgia O' Keeffe – Jimson Weed , Bianco No. Fiore 1

“Quando si prende un fiore in mano e realmente guardi, è il tuo mondo, in quel momento. **Voglio dare quel mondo a qualcun altro** . La maggior parte delle persone nella città corrono, non hanno tempo per guardare un fiore . Voglio che lo vedono se vogliono o no.”

E' con queste parole che **Georgia O' Keeffe** confida la sua *lucida sensibilità* – sensibilità che contraddistingue tutta la sua produzione – al mondo. Un mondo non sempre attento alla **bellezza**, al quale l'artista risponde con la rappresentazione di fiori, ossa di animali, scheletri e paesaggi in grande scala come afferma lei stessa, così che *“non ne avreste potuto ignorare la bellezza”*.



Georgia O'Keeffe – MUSIC – PINK AND BLUE NO. I.

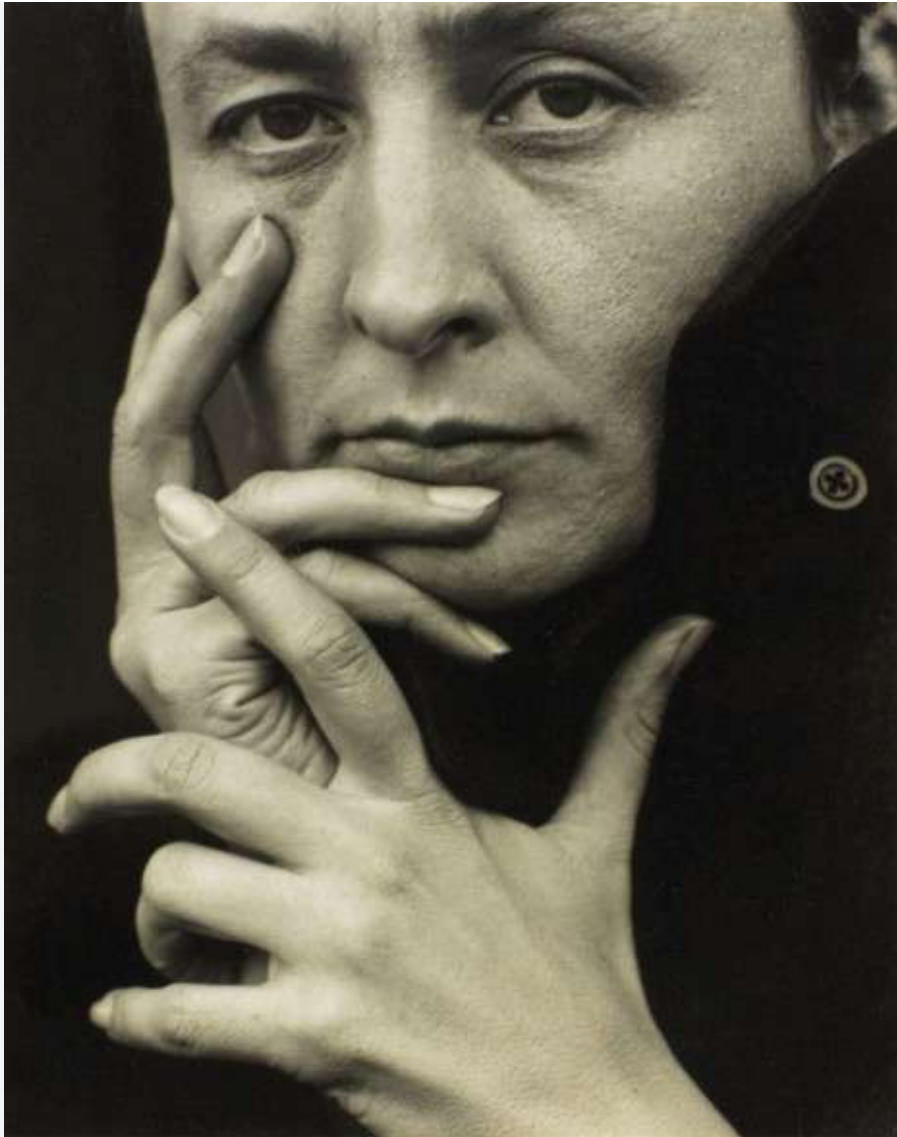


Georgia O'Keeffe- FROM THE FARAWAY, NEARBY

Composizione armoniche, uso innovativo del colore, resa del dettaglio.

Sono questi alcuni dei mezzi di cui si serviva l'artista per rendere la bellezza di una qualsiasi natura morta così com'è, nella sua geometria e perfezione. Ciò che distingue le sue opere è la **manifestazione** che reca in sé un fiore o una nuvola – che iniziò a dipingere in tarda età – vista come un *momento epifanico di emozioni*.

Dal suo mondo non ancora del tutto comprensibile, ci invita a soffermarci sulla bellezza di ogni cosa così come ci appare, con la sua intrinseca capacità di rilevarsi in ogni cuore e sapersi donare all'altro.



Alfred Stieglitz – Georgia O'Keeffe, Hands, 1918

"I know now that most people are so closely concerned with themselves that they are not aware of their own individuality, I can see myself, and it has helped me to say what I want to say in paint."

Georgia O'Keeffe

Informazioni utili :

GEORGIA O'KEEFFE - BANK AUSTRIA KUNSTFORUM - VIENNA, AUSTRIA 7 Dicembre 2016 – 24 Marzo 2017 Mostra in collaborazione con la Tate Modern di Londra e la Art Gallery of Ontario, Toronto. Per altre

informazioni: <http://www.kunstforumwien.at/en>

[Louis Stettner.](#)

[La poesia urbana di un maestro della fotografia](#)

di [Maria Cristina Serra](#) da <http://www.articolo21.org/>



Lasciata alle spalle la vita frenetica delle strade, che conducono al Centre Pompidou, con i suoi tubi colorati, illuminati dal sole, una volta entrati nel grandioso atrio si scendono le scale verso il sotterraneo, dove è allestita la bellissima retrospettiva (ingresso gratuito), dedicata al novantenne fotografo "umanista" Louis Stettner, dall'animo metà newyorkese e metà parigino. Lui, Parigi la scoprì nel dopoguerra, nel 1946, e ne fu subito conquistato: "La città si stava lentamente riprendendo, i sorrisi delle persone erano ancora timidi, qualche orchestrina riprendeva a suonare nei bistrot. La vita quotidiana mi apparve più vivace che a New York, con la sua realtà fatta più di affari che di caffè".

Iniziò così l'innamoramento e la sua vita pendolare fra la "Grande Mela" e la "Ville Lumière", dove, sul far della sera il cielo immenso si allargava sui tetti grigi di ardesia, ispirandogli la velata malinconia, evidente in gran parte nella sua opera. Se la differenza emotiva fra le due capitali della sua esistenza la si può percepire lungo il percorso cronologico della mostra, la distinzione tra la tradizione "humaniste" della fotografia francese e quella della "street photography" americana è molto labile. Le armoniose modulazioni di un rigoroso bianco-nero, a tratti maestoso, a volte più tratteggiato e sfumato, scandiscono l'itinerario attraverso le sale dell'esposizione e permettono di entrare in empatia con la visione del mondo dell'artista.

Il grande protagonista è lo spazio urbano, sempre infinito, esaltato, amplificato con linee di fuga, oltre le quali lo sguardo si perde fra le geometrie dell'abitato e lungo le strade ombreggiate dagli alberi. Spesso le persone entrano nelle inquadrature, con le loro tematiche e in simbiosi con la città. Anche quando sono ritratte in primo piano è il contesto, lo sfondo, la cura dei particolari a definire la loro presenza.

Se è Eugène Atget e la sua poetica del dettaglio, che fissa l'attimo fuggente della società francese in trasformazione fra l'800 e il '900, a fargli interiorizzare la profondità e la fragilità dell'Essere e della Storia, è la fotografia statunitense a scrivere il suo romanzo di formazione. Le contraddizioni americane gli appaiono

nitide attraverso Alfred Stieglitz, pioniere della fotografia come forma d'arte, e la sua celebre istantanea "the Steerage" (il ponte di terza classe), scattata su un transatlantico che lo portava in Europa nel 1907. "Vedevo le forme legate l'una all'altra", racconterà lui stesso, "una nuova prospettiva che mi coglieva di sorpresa: le persone semplici, l'Oceano, il cielo, i panni stesi. Un senso di liberazione dalla folla dei ricchi. Mi venne in mente Rembrandt e mi domandavo se si sarebbe sentito come mi sentivo io".

Anche la "povertà decorosa" fissata da una "Graflex" 4x5 nei sobborghi di Chicago, New York e Pittsburg, e lo sfruttamento del lavoro minorile dei primi del '900 catturati da Lewis Heine lo influenzarono e orientarono il suo percorso artistico. Erano foto impietose sulla realtà operaia e sulla grande Depression, senza mai sfociare nel melodramma, e segnarono il suo immaginario. Pur distante per stile ed epoca, Stettner ha affrontato spesso la tematica del lavoro "senza cadere nello stereotipo dell'operaio sfruttato, ma approfondendo il senso valoriale dell'attività manuale. "Io mi definisco un marxista", ha affermato in più occasioni, "ed ho la coscienza di appartenere ad una classe e le mie immagini respirano delle mie idee".

Sono forti e sensuali, come scolpiti e bruciati dal sole, i corpi dei due pescatori di Ibiza, Pepe e Tony: cinque foto di grande formato che costituiscono un documentario di grande intensità emozionale sulla vita dura degli uomini di mare. Se lì dominante è la forza muscolare e il contrasto con la leggerezza delle onde, è evidente invece il senso del ritmo e della ripetitività scadenzato nei ritratti degli operai sui cantieri e nelle fabbriche metalmeccaniche degli anni '70 in URSS e negli USA.

Ma l'America del suo immaginario è anche quella brutale della cronaca nera di Weegee, con i suoi protagonisti: prostitute, gangster, poliziotti ed emarginati. Scene di delitti e promiscuità, cinema di periferia, night club equivoci e sottofondi musicali al ritmo suadente di note jazz. "Un artista", lo definisce Stettner, "che nel silenzio della sua camera oscura ha contribuito alla comprensione del mondo circostante".

Essenziale per lui è stabilire una sorta di confidenza con l'umanità e riuscire a seguire il flusso continuo delle cose, cercando il punto di equilibrio e di osservazione. "Saper amalgamare la propria interiorità con la realtà esteriore, con disciplina. Il fotografo non deve solo decidere l'angolazione da cui scattare, ma anche cosa vuole includere od escludere nel riquadro, e tener presente la differenza fra ciò che vedono i suoi occhi e la prospettiva visuale della macchina, così da giungere ad una resa ottimale".

L'arte della composizione di Stettner è straordinaria in "Sera di Natale all'Ile Saint Louis" del 1951. Un vecchio signore seduto al tavolino di un bar, stretto nel suo cappotto, il viso coperto in parte dalle falde del cappello, imbiancato da fiocchi di neve; le sue mani sembrano muoversi tra i bicchieri; lo specchio alle sue spalle riflette gli altri avventori, regalandoci una prospettiva in più, "per comprendere chi ci sta intorno".

"Io non ho mai un'idea precisa in testa, non sono un intellettuale", dice di sé l'artista, "Vado verso chi mi tocca, mi commuove. Per avvicinarsi al vero bisogna lasciarsi guidare dalla mano, più che dal cervello. Nel gesto risiede l'intelligenza, l'intenzione". Perfetta è la geometria di "Passeggiata sul ponte di Brooklyn" del '54. Le linee orizzontali e verticali si incrociano: lo Skyliner dei grattacieli di Manhattan in lontananza, con la ringhiera di ferro in primo piano e la lunga panchina sulla quale si rilassa un uomo di spalle, con le braccia aperte "a volo d'angelo": "mi interessa la gente che si abbandona, perché allora l'anima quasi traspare".

Il ritorno a casa con la metro offre all'autore la possibilità di "contemplare gli altri, di mischiarsi fra sconosciuti, di immergersi nell'umanità". Impiegati assorti nella lettura dei quotidiani, visi indistinti che si sovrappongono e si confondono con la tecnica del flou; un bel volto di donna, messo distintamente a fuoco, il nero della sua pelle in contrasto con il bianco dei suoi guanti. Una conversazione tra una madre e il figlio rende tangibile la concretezza della scena.

Sono gli occhi del cuore a regalarci i "Due bambini con berretto ad Aubervilliers", nella Parigi del '47: sullo sfondo si allarga interminabile il lastricato della strada, definita da due file di casette modeste. E' la delicatezza del suo obiettivo a catturare la bellezza dimessa della "Cameriera della brasserie di rue Clauzel". E' lo stupore di un americano a Parigi ad immortalare le banchine della Senna, la maestosità della pietra e lo scorrere senza tempo dell'acqua. "La fotografia è quella cosa che si trova davanti a noi. Non è tanto importante il soggetto, ma la qualità dell'aria, della pioggia, della neve; tutto è vivente. Io parto da questa materia ed è lei a darmi i contenuti".

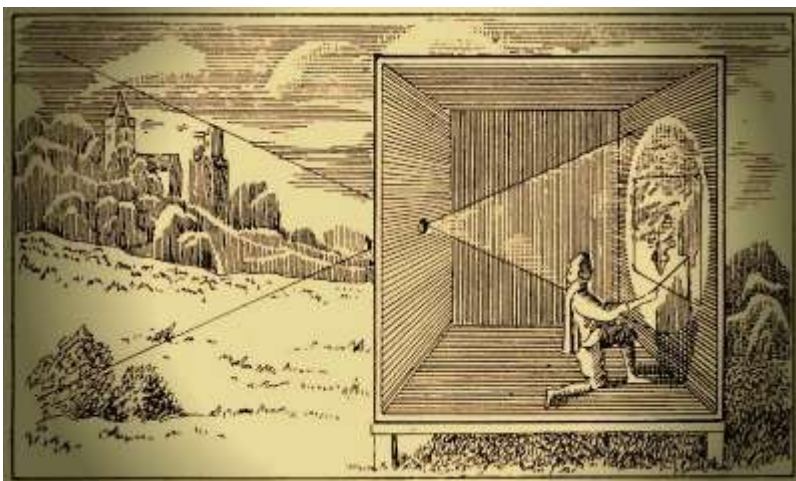
Parigi ha poi i contorni nitidi della tour Eiffel: un'angolazione audace dal basso verso l'alto, uno spicchio merlettato di ghisa da cui traspare il cielo. L'America è anche la Beatnik Generation, il Greenwich Village, il "cool", il viso enigmatico e bellissimo di Nancy, diciannovenne "dalla personalità superba, sensualmente naturale, indifferente all'obiettivo".

E infine la quiete, la felicità racchiuse nella foresta: un intrigo di rami antropomorfi, di foglie caduche ma eterne, dove il sole penetra a fatica, ma in modo folgorante. E' questa la serie dedicata al massiccio delle Alpilles, nel Sud della Francia (realizzata nel 2014, a 92 anni), che chiude la mostra e rivela "la magia di un luogo, dove la natura esprime meglio la sua fantasia. Tutto lì dentro è fotogenico: i grossi tronchi d'albero, a mostrare la forza di carattere, i rami a risuonare sotto il rumore del vento, del Mistral".

[Che cosa è fotografia in una fotografia? / 2](#)

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

Molti di voi, e ve ne ringrazio, hanno apprezzato una mia recente riflessione generale su cosa sia la fotografia, nonostante la sua lunghezza esagerata per un blog, perfino per questo blog. Bene, peggio per voi, eccovene un'altra... Prendetela come fosse il secondo capitolo di un libro che potete leggere a sbafo... O saltate direttamente al prossimo post.



Quando tu fotografi, hai un'immagine di fronte, che attraverso un forellino entra nella macchina, e tu puoi averne una copia, un estratto.

Generata, non creata, della stessa sostanza del reale...

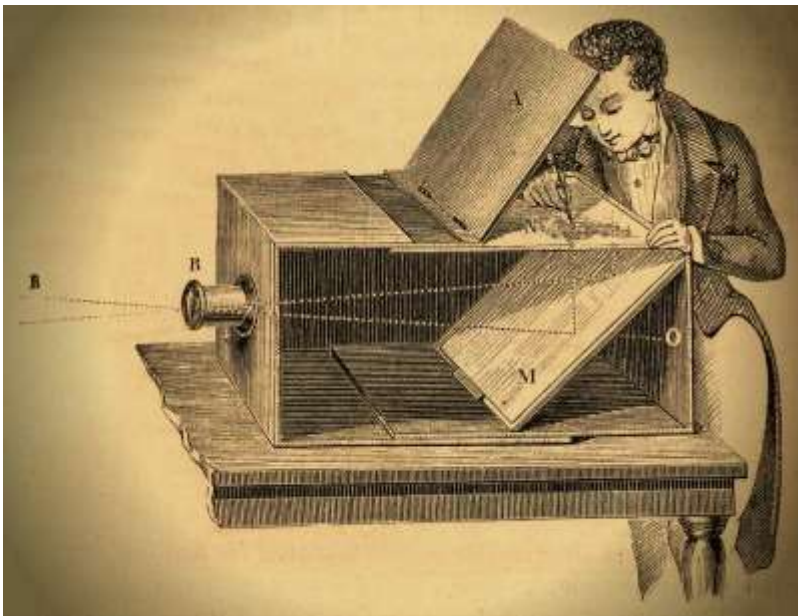
Sì, ci fu una specie di Credo di Nicea della fotografia, fu scritto e consacrato negli anni Settanta-Ottanta del Novecento da una straordinaria concentrazione di pensiero analitico (Barthes, Sontag, Krauss, Dubois, Schaeffer...), quando la fotografia era un oggetto culturale ancora largamente sconosciuto, infatti qualcuno definì quell'ondata improvvisa di riflessioni "la de-volgarizzazione intellettuale della fotografia".

Fu in quegli anni che la fotografia venne definita per la prima volta come oggetto teorico, e la sua identità di immagine speciale venne fondata sulla singolarità della sua genesi tecnica. Furono gli anni dell'*è-stato*, della furiosa riscoperta dell'indice di Peirce, dell'iscrizione della fotografia nella genealogia delle immagini-impronta.

Il primo assalto demolitore contro quell'autorevole sistema di pensiero, di sapore postmodernista ma anche neo-marxista (Tagg, Berger, Sekula), mosse guerra alle teorie dell'impronta ricollocando la fotografia, alla luce di Foucault, tra gli apparati di potere, e reinterpretandola come costruzione artificiale, strumentale e ideologicamente orientata.

Ma l'attacco più consistente alle teorie indicali trasse quasi tutta la forza dei suoi argomenti, alle soglie del millennio, dall'avvento del procedimento numerico, a cui si attribuì il salto dalla continuità fisica fra oggetti del mondo reale e fotografia alla discontinuità prodotta dall'intervento di un codice astratto ed arbitrario.

Venne così decretata la rottura del "cordone ombelicale" fra fotografia e realtà, e quell'immagine che voleva essere "naturale", anomala, imprendibile e ribelle, venne ricondotta come una pecorella smarrita nel conflittuale ma rassicurante ovile dei linguaggi non-naturali, culturali, strutturati, arbitrari, decostruibili.



Ma la fotografia, quella praticata e non teorica, sembrò piuttosto disinteressata a questa rifondazione teorica, e continuò a funzionare nell'era digitale più o meno come funzionava in quella analogica.

La vera rivoluzione della fotografia non venne dall'ontologia ma dalla fenomenologia, non dalla teoria ma dalla pratica, non dall'idea ma dalla funzione.

Fu la rivoluzione della condivisione Internet, e non la nuova “essenza teoretica” dei processi di registrazione, a inaugurare nuovi usi, funzioni mai viste prima, e quindi nuove identità concettuali per l’immagine ottica.

Ora è la volta di una terza ondata di pensiero teorico sul fotografico. Questa, dopo esordi americani (Fred Ritchin), va maturando soprattutto in Francia, nella generazione di studiosi nata attorno alla rivista *Études photographiques*, in particolare nelle ricerche del suo attuale direttore André Gunthert, i cui scritti saranno presto resi disponibili in traduzione italiana.

Preso atto della pervicace volontà della fotografia di continuare a fare la fotografia, anzi di aprire territori inediti (in particolare quelli legati ai suoi usi conversazionali, relazionali, nella condivisione online), i nuovi teorici francesi cercano di uscire da un campo di battaglia tutto ontologico-essenzialista (che cosa è di singolare la fotografia per essere fotografia?) per inaugurare un approccio fenomenologico-funzionale (che cosa *fa* di singolare la fotografia, per essere fotografia?).

È un approccio che Fotocrazia da tempo condivide e cerca di applicare. Tuttavia c’è una domanda ostinata a cui bisogna dare una risposta preventiva, perché quella risposta definirà le parole che useremo per andare oltre. Ed è: *di che cosa parliamo quando parliamo di fotografia?*

O meglio: abbiamo ancora bisogno di questa parola, una parola specifica, per indicare una categoria particolare di immagini, e quindi abbiamo ancora la necessità di circoscriverne il significato rispetto a parole più generiche (ad esempio *immagine*, con cui sempre più spesso viene rimpiazzata)?



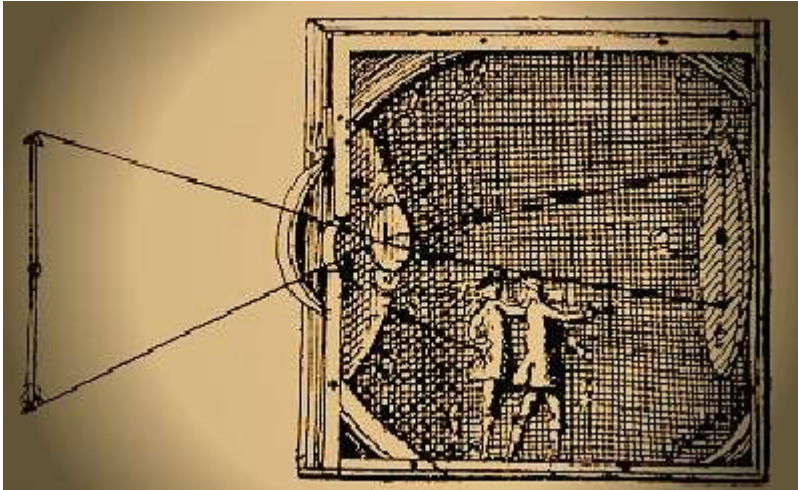
Io penso di sì, per due motivi: primo, questa parola ha una storia e descrive oggetti storici che continueranno a dover essere indagati per quello che la parola fotografia significava quando vennero prodotti; secondo, perché miliardi di persone nel mondo fanno fotografie, le chiamano ancora fotografie e pensano tutto sommato che siano immagini in qualche modo ancora diverse dai disegni, dai cartoon, dai dipinti.

Del resto, anche i nuovi studiosi continuano a utilizzare quella parola (che compare nella testata stessa della loro rivista di riferimento) per definire il proprio oggetto di studio, per quanto esso sia ormai sempre più interconnesso ad altre tipologie di immagini nell’iconosfera quotidiana.

Ed è proprio quando si tratta di delimitare il contenuto semantico della parola fotografia, cosa c’è dentro e cosa ne sta fuori, che mi sembra di avvertire un certo affanno. La preoccupazione di prendere le distanze dagli essenzialisti e dalle loro teorie di supporto porta in qualche caso a confutazioni puntigliose delle loro definizioni di fotografia più che a nuove definizioni coerenti e soddisfacenti.

Continua infatti, instancabile, un lavoro accanito di ostracismo dal campo del fotografico del concetto di impronta, in nome del rifiuto del "realismo indicale" e dell'"esaurimento del paradigma della traccia".

Personalmente, non credo di essere disposto a rinunciare del tutto a un concetto, quello di impronta appunto, che è riuscito a collegare con grande efficacia la fotografia a una genealogia delle immagini storicamente importantissima, ma ignorata e sottovalutata, riscoperta meritoriamente da un [grande libro](#) di Georges Didi-Huberman: risalire alle maschere mortuarie e ai *frottage*, e agli usi sociali a cui quelle immagini "fisicamente prelevate" servivano, mi ha fatto capire cose sulla fotografia che non avrei trovato dentro le sue mura pure e semplici.



Sono però volentieri disposto a rinunciare al concetto di impronta come *fondamento ontologico* del fotografico, questo sì. In particolare, come fondamento della pretesa di un legame "autentico" (qualunque cosa significhi) della fotografia con la realtà.

Non mi interessa poi tanto se la teoria dell'impronta in fotografia non abbia basi scientifiche. Leggo di minuziose spiegazioni su come i fotoni che cadono sul sensore non siano gli stessi che promanano dagli oggetti illuminati, di come nel corpo vitreo della lente avverrebbe una specie di carambola di biliardo, dove il fotone che esce non è quello che era entrato...

Un consulto con amici fisici mi ha convinto che il concetto di "individualità" del fotone in fisica quantistica è piuttosto controverso. Credo che sia un argomento abbastanza tattico, strumentale, per convincere gli adoratori dell'indice che la loro base scientifica è quantomeno precaria.

Penso piuttosto che effettivamente il paradigma dell'impronta *non basti* a dare conto della singolarità della fotografia (che non è una maschera di cera o un'impronta digitale, infatti) e della sua differenza dalle altre immagini prodotte dall'uomo.

Quindi, togliamo pure l'impronta dal suo trono. Ma che cosa mettiamo al suo posto?

Nulla? Rinunciare del tutto a un fondamento "materiale", anche solo in funzione procedurale, del concetto di fotografia è una legittima possibilità, e soprattutto una tentazione. In effetti, ormai è frequente sentir dire che quella cosa specifica che si chiama fotografia in realtà non è mai esistita, e quella che abbiamo considerato tale era solo una convenzione culturale che assegnava a un certo procedimento tecnico per la fabbricazione di immagini alcune proprietà e virtù (la verosimiglianza, l'aderenza al reale) che non possiede ma le sono, diciamo, attribuite per comodità e convenienza.



Sarebbe insomma solo per un tacito accordo sociale che l'immagine fotografica avrebbe un rapporto particolare e unico con la realtà: perché in un certo momento storico, diciamo grosso modo nel secolo positivista, la cultura occidentale ha avuto bisogno di un *medium* visuale che incarnasse la sua concezione del mondo come realtà immutabile, esterna alla coscienza e perfettamente conoscibile da essa.

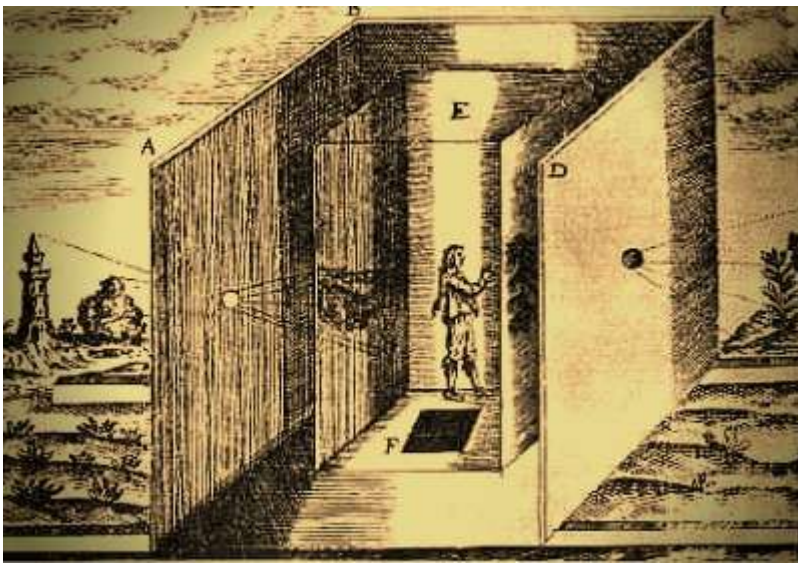
Se crediamo nella tesi convenzionalista, ovviamente, una fotografia non solo può più essere considerata *ipso facto* riproduzione o prova o prelievo del reale, ma neppure possiamo attribuirle una relazione reale con l'oggetto messo davanti all'obiettivo più stretta di quanto un disegno possieda con l'oggetto preso a modello dal disegnatore. Quella relazione speciale sarebbe semplicemente "autorizzata" dal di fuori, da una specie di tacito accordo collettivo.

Un'ipotesi che ha diverse frecce al suo arco. Come la questione, antica come la fotografia, dello "sguardo selvaggio": i popoli "primitivi" non "capiscono" le fotografie perché non sanno cosa devono vedere in una fotografia, ma non appena viene loro spiegato il meccanismo, istantaneamente "vedono" e riconoscono se stessi nelle macchie del foglio di carta.

Dunque serve un'educazione alla lettura delle fotografie, perché le fotografie non sono immagini naturali, sono immagini tecnologiche. Ma basta questo per farne degli oggetti completamente arbitrari?

Bene, se davvero per rispondere anche a questa domanda dobbiamo ripartire dagli usi e dalle funzioni, allora è evidente che, quantomeno, quella convenzione funziona splendidamente. Nel mondo vengono installate a milioni costose telecamere di sorveglianza per prelevare il volto dei malviventi: e le installiamo in quanto sappiamo bene che quell'immagine che ci mostrano non è un identikit ricostruito da un disegnatore sulla base della descrizione di un testimone, e neppure un ritratto fatto a mano "dal vivo", le cui linee passano comunque nella mente del pittore per arrivare alle sue dita; ma in qualche modo un'immagine "prelevata".

Intanto, milioni di persone si siedono di fronte a un televisore per vedere la diretta della finale di coppa dei campioni, ma non lo farebbero se il video gli proponesse quella partita sotto forma di un cartone animato sportivo della Pixar.



Davvero basterebbe un disegnatore bravissimo e ultraveloce per rendere lo stesso servizio che rende ogni giorno la fotografia a miliardi di persone? Forse sì, se la fotografia non fosse stata inventata, o dove non è autorizzata (certe aule di tribunale). Ma oggi, a fotografia ormai inventata, quelli sarebbero surrogati, utili ma incompleti come la radiocronaca della partita, che ci informa del gol ma non ce lo "fa vedere".

Si può affermare che la fotocamera è precisamente quel disegnatore velocissimo. Eppure, qualcosa dentro di noi fa ancora una differenza quando sappiamo che quel che vediamo è una foto e non un disegno.

Un disegno e una foto che ci raffigurassero in compagnia dell'amante avrebbero lo stesso effetto su nostra moglie, le susciterebbero la stessa reazione, le stesse domande? Se un poliziotto trovasse nell'appartamento di un sospetto pedofilo un cassetto pieno di disegni pedopornografici, e un altro pieno di Polaroid pedopornografiche, per lui sarebbero stesso genere di indizio?

Io continuo a pensare che l'indizio-disegno ci potrebbero indirizzare verso le possibili intenzioni del pedofilo, mentre le polaroid ci indirizzerebbero verso le sue possibili azioni.

Ma ok, posso anche arrivare ad ammettere che questa differenza dipende davvero solo dal fatto che, roussoianamente, avremmo tutti (tutta l'umanità) stipulato un tacito contratto per considerare comunemente le fotografie "più reali" dei disegni.

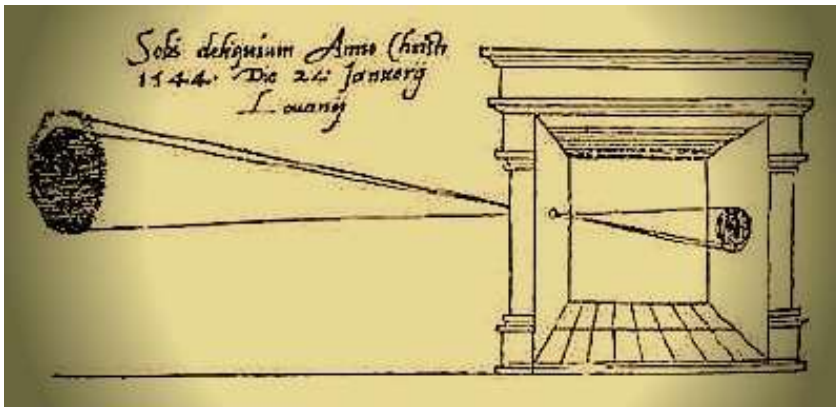
Ma perché lo avremmo fatto? E perché abbiamo scelto *proprio la fotografia* per questo ruolo, e non l'acquerello? Perché, poniamo, la xilografia non è stata investita di questo potere di veridizione? Come abbiamo scelto precisamente la fotografia, per capriccio, tirando a sorte? O piuttosto perché *qualcosa* nel processo fotografico si prestava molto meglio allo scopo?

Credo che sia difficile eludere il punto: c'è qualcosa, nel processo fotografico, che ci propone una relazione tra l'immagine e l'oggetto rappresentato di ordine diverso da qualsiasi altra restituzione grafica della visione che l'uomo abbia inventato. Quella cosa, comunque la vogliamo considerare, a qualunque condizione e limitazione la vogliamo sottoporre, ha a che fare con l'idea di prelievo più che con quella di ricostruzione mentale di un'apparenza.

Ma questo, lo capisco benissimo, odora ancora un po' troppo di "realtà" per un clima culturale che ancora non riesce a superare lo scetticismo generalizzato del post-moderno.

Leggendo il saggio di uno studioso di lungo corso, rispettato e rinomato, Philippe Dubois, nell'ultimo numero di *Études*, tutto dedicato a questi argomenti,

vedo riconfermata appunto l'idea di una post-fotografia (fatta coincidere ovviamente con l'avvento della smaterializzazione digitale) che non dà più conto, neppure imperfettamente, del mondo reale, ma propone piuttosto visioni di "mondi possibili": la fotografia insomma sarebbe oggi (ma ieri, cos'era?) uno strumento di *immaginazione* e non di *designazione*.



Con tutto il rispetto per un grande studioso, temo che il discorso non fili del tutto. La post-fotografia, scrive Dubois, sarebbe "una rappresentazione che può non corrispondere a una cosa reale, cioè che può essere stata inventata (in tutto o in parte)".

Giustissimo: ma su un può non si fonda una definizione. Da quando esiste la fotografia, quel che ci mostra può essere stato inventato (proprio contro il luogo comune che l'invenzione in fotografia sia stata introdotta dal digitale ho scritto un lungo libro). Se *può*, vuol dire che non *deve* necessariamente. E quando non lo fa, quando invece l'immagine fotografica in qualche modo *corrisponde* alla cosa reale, cos'è la fotografia?

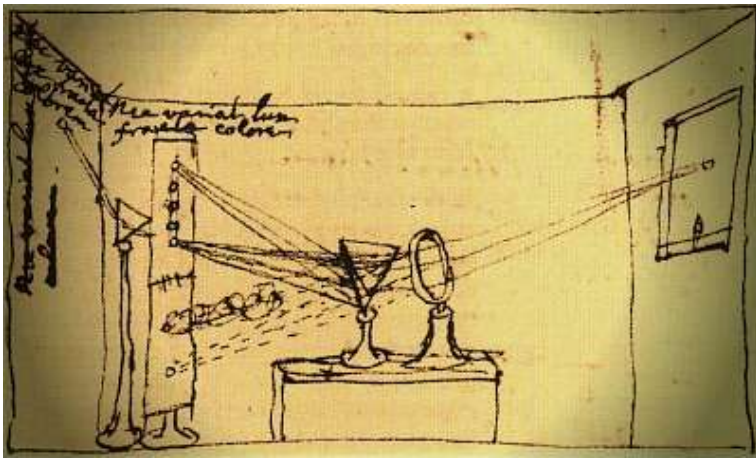
D'accordo, quando guardiamo una fotografia non possiamo stabilire con certezza se gli oggetti che vi riconosciamo raffigurati abbiano avuto davvero un'esistenza reale. Ma quando Dubois dice che una foto *può* essere stata inventata "in tutto o in parte" (corsivo mio), quella *parte* che *non* è stata inventata (e che io chiamo semplicemente fotografia, mentre l'altra parte preferisco chiamarla pittografia o chirografia), *che cos'è?*

Se non è invenzione, come la consideriamo? Come la chiamiamo, se proprio la parola impronta ci fa venire l'orticaria? E da dove viene, quella *parte non inventata*? Come è giunta sulla superficie dell'immagine? Nello stesso modo in cui ci giungono le pitture e i disegni, o in un modo tecnicamente e concettualmente diverso?

La risposta forse sta in un altro saggio del fascicolo, dove Gunthert propone un sostituto esplicativo del concetto di impronta: il concetto di *enregistrement*, registrazione. E fa l'esempio dei cd musicali, dove non verrebbe raccolta un'eco-impronta "naturale" del suono ma una trasformazione delle informazioni originali attraverso un dispositivo (un "trattamento applicato alla fonte che ne conserva alcuni dati come informazioni archiviabili").

Par di capire che in questo senso registrazione non equivale precisamente a impronta, ma non indica neppure una traduzione per imitazione umana. (Se l'autore considerasse *registrazioni* anche le chirografie, come le incisioni su rame o i disegni a sanguigna, allora la sua definizione sarebbe ridondante e inutile).

E questo allora mi basta per rassicurarmi che stiamo discutendo di un procedimento di un genere del tutto diverso dalla creazione di figure dove la mano segue istruzioni dettate da un'immagine mentale.



Non saprei dire se il concetto di registrazione elimini la "mitologia della causalità materiale". Ma trovo accettabile la distinzione per cui, mentre nell'impronta (un piede sulla sabbia) c'è un'azione diretta, fisica, una impressione materiale, nella registrazione "un fenomeno viene trasformato in *segnale*" attraverso filtri che non possono che essere progettati, e quindi culturali.

Il concetto di trasformazione è sempre stato presente nella definizione di fotografia. Neppure i più "foto-realisti" mangerebbero la perfetta fotografia di una torta alla panna.

Resta però il fatto difficilmente contestabile che la fotocamera operi attraverso un protocollo tecnico che le consente di raccogliere informazioni visive dall'apparenza del reale e di trasformarle in segnali "archiviabili": e questo si può ancora, almeno io credo, definire propriamente un "prelievo". Un concetto che dà conto di tutta la storia del fotografico, la sua parte analogica e quella digitale, cioè indipendentemente dal modo in cui è avvenuta la registrazione.

Perché se i dubbi sul prelievo fotografico valessero solo per il digitale, saremmo daccapo alla presunta rottura radicale tra immagine e realtà prodotta dall'intervento di un codice numerico. Purtroppo, a leggere Dubois, sembra precisamente questo il caso. Si torna a ripetere, come una quindicina d'anni fa, l'ormai frusta affermazione per cui "l'immagine numerica non è più, come l'immagine chimica analogica, l'emanazione del mondo, non beneficia più di un trasferimento di realtà". Intendendo che prima lo fosse.

Insomma, si ritorna di nuovo alla frattura insanabile, radicale fra fotografia analogica-impronta e fotografia digitale-codice. Ma accanirsi su un dato tecnico, ossia la modalità di registrazione, come se fosse la base epistemologica del fotografico, vuol dire ripescare proprio quelle definizioni "essenzialiste" che i nuovi teorici volevano togliere dal tavolo della discussione.

Credo proprio che non abbiamo ancora, e ci serva urgentemente, una definizione del concetto di fotografia che dia conto di quel che la rende differente dal resto delle immagini prodotte dall'uomo. Non ci soddisfa più la fondazione "indicale"? Sono d'accordo, seppelliamo pure Peirce, le sue teorie stavano già strette al fotografico.

Cerchiamo allora una nuova definizione "funzionale", che si fondi su quello che chiediamo e che ci aspettiamo da una fotografia, e che gli altri sistemi di produzione di immagini non ci danno. Il mio piccolo grano di sale l'ho dato, ma posso ributtarlo in mare se qualcuno me ne proporrà di migliori.

Tag: *Allan Sekula, André Gunthert, Charles S. Peirce, Etudes photographiques, Fred Ritchin, Georges Didi-Huberman, immagine, impronta, indice, Jean-Marie Schaeffer, John Berger, John Tagg, Michel Foucault, Philippe Dubois, Roland Barthes, Rosalind Krauss, semiologia, Susan Sontag*

Scritto in *cultura visuale, filosofia della fotografia, fotografia e società, visione* | [Commenti](#) »

[La fotografia di Ferdinando Scianna](#)

di [Giulia Saya](#) da <http://www.ultimavoce.it/>

"Le fotografie mostrano non dimostrano"

Questa breve frase racchiude il pensiero sulla fotografia di **Ferdinando Scianna**. L'intenzione di questo fotografo e della sua macchina fotografica non è quella di creare un supporto visivo a concetti e pensieri già esistenti, ma immortalare la realtà stessa. La fotografia coglie **frammenti del reale**. Queste istantanee scorrono negli occhi del fotografo che ne cattura una rappresentazione autentica, mediata soltanto dalla messa a fuoco dell'obiettivo sulla realtà visibile che lo circonda. Una fotografia rivela la tangibilità di un istante percepito, immortalandolo, regalando a questo istante **autenticità storica**.

Secondo Scianna, la fotografia è per natura fedele alla realtà e di fonte attendibile. Alla fotografia non bisogna attribuire un **significato** metaforico ma semmai **metafisico**. Questa sua visione deriva probabilmente da un percorso professionale e di vita che l'ha portato ad essere un fotoreporter che non ama essere considerato un artista della fotografia. Fu significativa una delle sue prime esperienze come fotoreporter, presso il settimanale italiano di attualità ***l'Europeo*** nel 1967. L'essere un fotoreporter non è stato l'unico incipit che ha reso la fotografia la sua **vocazione** estetica.



Fonte: Ferdinando Scianna "Autoritratto di un fotografo"

Ferdinando Scianna, originario della **Sicilia**, terra del sole perenne ricca di contrasti di luce e colore, ha vissuto la sua gioventù nella città di Bagheria. La sua vita, raccontata nella sua autobiografia, intitolata "*Autoritratto di un Fotografo*", l'ha fatto gravitare attorno a questo mezzo, così affascinante, che è la macchina fotografica. La sua prima macchina fotografica l'ha avuta in regalo all'età di quindici anni. Con il passare del tempo si accorse che quel mezzo era diventato una **passione ed ossessione**. Uno strumento con cui comunicare e creare una relazione e un confronto con il contesto sociale e culturale che lo circondava.

Le sue idee sono sempre state chiare, lui voleva diventare un **fotografo**:

*"La scena me la ricordo come se la stessi vivendo. Mio padre mi guardava attonito. Il fotografo! Continuava a ripetere: il fotografo! Ma che mestiere è? Non si capacitava. Non riusciva a capire da dove saltasse fuori questa idea che distruggeva tutte le speranze da lui riposte sul mio avvenire. Il fotografo! E fu a quel punto che pronunciò una frase straordinaria: **fotografo, uno che ammazza i vivi e resuscita i morti**".*

Con queste parole Scianna ricorda il momento in cui disse ai suoi genitori cosa voleva fare da grande. Nonostante le difficoltà e incomprensioni familiari, dovute

alle diverse aspirazioni professionali che i suoi genitori avrebbero preferito per il loro figlio, è riuscito, con **caparbietà e passione**, a diventare quello che oggi è considerato uno dei più grandi fotografi italiani.



Fonte: Ferdinando Scianna, *Leonardo Sciascia*, 1964, "Autoritratto di un fotografo"

Il primo incontro importante nella vita di Scianna fu quello con lo scrittore **Leonardo Sciascia**. L'incontro con Sciascia fu uno slancio e un incoraggiamento per la fotografia di Scianna. Lo scrittore non solo lo motivò a continuare con i soggetti che aveva scelto di rappresentare, che in quell'epoca erano le feste religiosi e popolari siciliane, ma lo spinse ad unire la sua fotografia con la scrittura. Sciascia fu la fortuna di Scianna, lo introdusse nell'ambiente **culturale** dell'epoca e lo aiutò a pubblicare il suo primo **libro**.

*"Diffido di chi utilizza una lingua urlata solo per farsi sentire più lontano, per attirare l'attenzione. Il problema, ho sempre pensato, non è quanto forte urla; è quello che ci mette dentro l'urlo, dentro la densità estetica del tuo linguaggio. Lo stile va distinto dagli stilismi. Lo **stilismo**, mi spiegò una volta Sciascia, si nutre di trovate, lo stile di **idee**".*

L'autorità del fotografo e della sua foto si affermò sempre di più, non solo in Italia ma in tutto il mondo. Fu il primo italiano a fare parte della prestigiosa **Magnum Photos** e vi entrò nel 1982, su invito del fotografo francese **Henri Cartier-Bresson**. La Magnum Photos è nata nel dopoguerra grazie all'intraprendenza e passione di un gruppo di fotografi come Robert Capa, George Rodger, William Vandivert e Henri Cartier-Bresson. La Magnum Photos è stata la prima società a introdurre il diritto d'autore nel mondo della fotografia, contribuendo così a dare più **autonomia e libertà** ai soci della Magnum. Con il tempo, questa società è diventata un riferimento per la fotografia che si rifà al reportage.



Fonte: <https://it.pinterest.com/carolinagaglion/ferdinando-scianna/>

Scianna ha anche collaborato con la moda, negli anni ottanta con **Dolce e Gabbana**, e con il cinema: l'ultima collaborazione è stata con il regista **Giuseppe Tornatore**.

In questo periodo le foto di Ferdinando Scianna sono esposte a Roma al MAXXI, all'interno della mostra "**EXTRAORDINARY VISIONS. L'ITALIA CI GUARDA**", e anche a Venezia, presso la Casa dei Tre Occi, in occasione della mostra "**RENE BURRI. FERDINANDO SCIANNA**".

La mostra a Venezia è stata organizzata in occasione del cinquecentesimo anniversario della istituzione del **Ghetto ebraico**. A Scianna è stato chiesto di creare un reportage sul ghetto di oggi. Ha creato un servizio fotografico in bianco e nero, descrivendo con **spontaneità espressiva e stilistica** i protagonisti di questo storico quartiere veneziano, dando risalto agli abitati che da secoli vivono questo spazio urbano.



[Il concettuale perfetto. Intervista a Olivo Barbieri](#)

di Arianna Testino da <http://www.artribune.com/>

Protagonista di una grande retrospettiva negli ambienti friulani di Villa Manin, il fotografo che ha fatto dello scenario urbano un soggetto d'elezione descrive il proprio lavoro in maniera essenziale e diretta. Usando il medesimo linguaggio che dà forma alle sue opere.



Olivo Barbieri, Untitled, France 1984

È una chiarezza senza fronzoli quella che emerge dalle parole di **Olivo Barbieri** (Carpi, 1954), eco di uno stile fotografico affinato con la pratica e la ricerca, oggi emblema di una scuola italiana che non ha nulla da invidiare all'estero. Dalle origini della sua passione alla scelta dei soggetti e alla tecnica messa in campo, l'artista racconta una carriera votata all'immagine.

La retrospettiva allestita a Villa Manin, che riunisce la produzione fotografica incentrata sulla luce artificiale dal 1982 al 2014, come si innesta nel suo percorso artistico e quale valore ha, oggi?

È una parte cospicua della mia ricerca. È un progetto che ho curato personalmente per il libro *ERSATZ LIGHTS*, pubblicato da Hatje Cantz. La mostra è speculare al libro. L'allestimento è stato studiato appositamente per Villa Manin. Metto in dialogo il progetto sull'illuminazione artificiale con altri aspetti della mia ricerca: *site specific_ 2003-2013*, *Images 1978-2007*, *Virtual Truths 1978-2007*, *China 1989-2014*, *Real Worlds 2008-2013*. È un progetto impossibile da replicare, la qualità dell'illuminazione delle città in oriente e in occidente è mutata e anche le possibilità tecniche di rappresentazione sono mutate. A breve avremo solo led e immagini digitali. *ERSATZ LIGHTS case study #1 east west 1982-2014* è anche il racconto di questa trasformazione.

Da dove nasce la sua passione per la fotografia?

Ho iniziato a esporre nel 1978. Mi interessava molto l'opera di Man Ray e di Andy Warhol. Volevo produrre immagini servendomi di strumenti meccanici. L'uso di immagini fotografiche mi sembrava l'arte concettuale perfetta.



Olivo Barbieri, Untitled, Italy 1985

Spesso, quando si fa riferimento ai suoi lavori, viene chiamata in causa la figura di Luigi Ghirri, di cui lei sarebbe una sorta di erede. Come vive questo concetto di "eredità"? È un rimando che considera adatto?

Non lo so, non sta a me dirlo. All'inizio degli Anni Ottanta per alcuni anni ho frequentato Luigi Ghirri, ma anche Guido Guidi e mi interessava moltissimo Franco Vimercati.

Quali ragioni hanno guidato la scelta del paesaggio come soggetto principale dei suoi lavori? E quali evoluzioni ha vissuto, nel tempo, questo tema?

Forse non mi sono mai interessato di paesaggio, in senso stretto. Ho tentato di capire in che modo si evolverà la città contemporanea. Ho tentato di capire la forma delle città e delle metropoli. Partendo dalla Cina, dal 1989 ho costruito un percorso a ritroso verso l'occidente. Cercavo di scoprire perché in Cina costruivano in quel modo. Volevo scoprire secondo quali stimoli decidevano per una forma urbanistica o architettonica piuttosto che un'altra. Ogni volta che ritornavo vedevo l'occidente in modo inedito.

Lei ricorre spesso alla serialità nel suo lavoro. Quali sono i pro e i contro di questa pratica?

Le immagini sono come le parole, a volte bastano poche righe. Non credo che il mio lavoro sia seriale, non utilizzo tipologie e tassonomie anzi, cambio direzione ossessivamente.



Olivo Barbieri, ERSATZ LIGHTS case study #1 east west, Roma 1995

Restando in tema di serie, quella intitolata *site specific* prende in prestito un termine oggi incredibilmente utilizzato nel campo delle discipline creative. Che valore ha se rapportato alla fotografia e ai soggetti che lei sceglie di rappresentare?

Guardo il mondo come fosse un'installazione temporanea, pianeti compresi. Cerco di mostrare se quanto ci circonda possa funzionare o se sia modificabile. Rileggo il costruito e la natura come fossero in fase progettuale, non definitivi.

L'acqua è un elemento ricorrente nella sua produzione: penso alla recente serie dedicata al Mare Adriatico, a *From Bunkers to Swimming Pools*, a *Capri* e a *The Waterfall Project*. Quale ruolo occupa nella sua poetica?

L'acqua sta alla terra come l'illuminazione artificiale alla luce solare.

Quali ragioni la spingono a scegliere una particolare città o un determinato contesto ambientale come protagonista di una fotografia?

Normalmente realizzo un'immagine solo se è in grado di fare chiarezza nel progetto in cui verrà inserita. O se potenzialmente può essere l'inizio di una nuova ricerca.

Concentriamoci sulla tecnica alla base dei suoi lavori. Come si è modificata nel tempo e quali sono i suoi elementi basilari (obiettivi preferiti, interventi in fase di produzione e post-produzione...)? Come è giunto alla pratica della messa a fuoco selettiva?

Mi sono sempre servito dei nuovi strumenti che la tecnica prima e la tecnologia poi ci metteva a disposizione. Sul finire degli Anni Novanta mi trovavo a disagio con il luogo comune che definisce la fotografia ritratto fedele della realtà. Come

si legge nei manuali: "rende visibile simultaneamente ogni singola foglia e l'albero intero". Volevo scoprire una modalità che permettesse di evidenziare il punto di interesse all'interno dell'immagine. Come fosse una pagina scritta, volevo indicare dove iniziare la lettura. Scoprii la tecnica del fuoco selettivo. Fu una grande sorpresa: non solo potevo indicare con precisione quale fosse il punto di interesse ma mi resi conto che tutto appariva come un modellino, un plastico in scala.



Olivo Barbieri, ERSATZ LIGHTS case study #1 east west, Noto, Siracusa 1989

Qual è il suo rapporto con lo strumento filmico?

Il cinema e le immagini fisse non hanno nulla in comune. Sono linguaggi indipendenti. Il tempo e lo spazio di un'immagine fissa non è il tempo e lo spazio di un filmato, anche se il soggetto è il medesimo. Per questo credo sia efficace costruire progetti con entrambi. Nel film *La Città Perfetta* le immagini fisse dall'elicottero sono in movimento e le immagini da terra filmate sono statiche.

Progetti futuri. In cosa la vedremo impegnato nei prossimi mesi?

Sto cercando di raccogliere in un volume tutti i progetti realizzati in Cina dal 1989. Vorrei riuscirci entro il 2019. Domani vado a Shanghai.

Codroipo // fino al 9 ottobre 2016 a VILLA MANIN, Piazza Manin 10 - 0432 821211
Olivo Barbieri - ERSATZ LIGHTS case study #1 east west - Cinematography
info@villamanin.it - www.villamanin-eventi.it
INFO: <http://www.artribune.com/dettaglio/evento/55188/olivo-barbieri-ersatz-ligh>

[Patellani, il sogno di una "formula"](#)

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

Di Robert Capa era coetaneo, cominciò a fotografare negli stessi anni e come lui s'inventò un nome d'arte: Pat Monterosso. Se c'era un solo fotografo che avesse una possibilità di agganciare al grande nascente fotogiornalismo mondiale il reportage italiano soffocato da vent'anni di fotovelocine del Luce, questo era lui, Federico Patellani.

E ci provò, con tutta la sapienza del suo occhio di pittore, la sua pervicacia di quasi-avvocato, la sua ambizione di rampollo d'una nobile famiglia milanese. Ma trovò un enorme macigno sulla sua strada, forse due.

La cultura letteraria italiana: il primato della parola asserragliato nell'idealismo logocentrico crociano. E il cinematografo, ancora "l'arma più potente" di distrazione di massa.



Federico Patellani, Erminio Macario con le ballerine della sua compagnia sul tetto del teatro Lirico, 1946. © Studio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo-Milano, g.c.

Il suo colpo di genio fu provare a giocare l'una contro l'altro. In piena guerra, nel '43, in un articolo oggi più celebrato che letto, provò a immaginare un "Giornalista nuova formula" in equilibrio come un acrobata sulla schiena di entrambi i cavalli in corsa, la scrittura e l'immagine.

L'aveva vista funzionare, la "formula", proprio nei cinegiornali: «Se piace allo spettatore che un dato avvenimento o un certo argomento vengano illustrati da una pellicola commentata dalla voce dell'annunciatore, perché non si potrebbero fare dei giornali con lo stesso criterio?».

Lo chiamò fototesto, specie di mini-documentario su carta, e per un po' sembrò davvero possibile: quando al *Tempo* di Alberto Mondadori, la cosa più vicina a *Life* che gli italiani potessero trovare nelle edicole del dopoguerra, sembrava non ci fosse più differenza fra giornalisti e fotografi.

Ma la differenza c'era, e Patellani per primo la incarnava, dal lato del fotografo. Cresciuto in un ambiente intellettuale aristocratico afascista, il suo sguardo su un'Italia-fenice, che scava fra le macerie alla ricerca di un senso di comunità, che cerca l'orgoglio di un sorriso fra stracci, periferie urbane e feste paesane, tra comizi pubblici e affetti privati, quello sguardo era contemporaneamente anti-ideologico e anti-estetizzante. «È un vizio mentale quello di pensare che la fotografia debba fare la concorrenza alla pittura».

La vera briscola che la fotografia aveva in tasca per raccontare la vita, per lui, era la velocità: «Saper cogliere l'atteggiamento momentaneo, il movimento, il sensazionale, l'essenziale di ogni cosa».

Un credo cartier-bressoniano che però, come il fondatore di Magnum, sapeva trasgredire volentieri. Sequenze, scene bloccate nell'istante decisivo: Mario Soldati scrisse che le foto di Patellani erano «cinema senza movimento», nelle sue inquadrature c'è tutto il Neorealismo, ma anche una premonizione di Antonioni.

Ma nel suo repertorio c'erano anche le icone premeditate, posate, metaforiche, come la ragazza pacificamente sdraiata sull'erba della campagna romana davanti allo scheletro bruciato di un aereo da guerra; o, ancora più clamorosamente simbolica, la sua immagine forse più famosa, la "ragazza della

Repubblica” con la testa sorridente che squarcia una prima pagina del giorno del risultato del referendum del 1946 (la vera storia della bellissima modella è stata [riscoperta di recente](#) da *Repubblica*).



Federico Patellani, Antonio De Curtis (Totò) fa l'elemosina a un suonatore di violino, 1945. © Studio Federico Patellani - Regione Lombardia / Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo-Milano, g.c.

La storia ci racconta che, alla fine, il fototesto perse la partita. Nella cultura italiana la parola restò sovrana e nei nostri giornali le fotografie si adattarono.

Patellani, che aveva molte risorse, le usò tutte: reportage sociale e di viaggio, precoci esotismi per *Epoca*, ritratti di celebrità e attrici, inchieste di costume in doppio registro, popolare e ironicamente colto, come in *La più bella sei tu*, su Miss Italia.

Quasi settecentomila scatti conservati nell'archivio del Museo della Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, da cui ora affiora una bella [mostra](#) sulla nascita della Repubblica italiana, raccontano l'impresa di un grande fotografo in un paese che non ebbe posto per un Robert Capa "nuova formula".

Tag: **Alberto Mondadori, Epoca, Federico Patellani, fotogiornalismo, Henri Cartier-Bresson, Life, Mufoco, Robert Capa, tempo**

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

[Scenari mancati, storie reali. La fotografia multidisciplinare](#)

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

*Esiste un filone della fotografia italiana non ancora storicizzata e che meriterebbe studio e attenzione. Si tratta di un terreno in continua evoluzione, in cui l'arte dello scatto si apre alla multidisciplinarietà. Ne è un esempio il progetto *Incompiuto Siciliano*, che ha visto impegnati *Alterazioni Video* e *Gabriele Basilico*. Ma l'indagine non si ferma qui.*



Gabriele Basilico per Alterazioni Video, Incompiuto Siciliano, 2009

UN PROGETTO PARADOSSALE

Nel 2007 il collettivo **Alterazioni Video** coinvolge **Gabriele Basilico** nel progetto *Incompiuto Siciliano*, chiedendo di produrre alcune vedute di un'area circoscritta del Comune di Giarre, dagli stessi artisti definita "Parco Archeologico dell'Incompiuto". Il progetto parte da un paradosso: inventariare le opere incompiute sul territorio italiano e metterle a sistema; cercando di definire in maniera quasi scientifica uno stile dell'Incompiuto, rispondendo alla domanda: quali connessioni profonde esistono – politiche, storiche, stilistiche – fra i monumenti pubblici mai finiti che costellano il territorio del nostro Paese?

Il progetto – quanto mai paradossale e provocatorio – prende a prestito il linguaggio della ricerca interdisciplinare, coinvolgendo in dibattiti e produzione di contenuti studiosi, architetti, scrittori (**Wu Ming**), fotografi di paesaggio (di cui Basilico rappresenta l'esempio più autorevole), ma il risultato finale è tutt'altro che "scientifico". Anzi, quelle pratiche di ricerca vengono quasi rese vane da azioni che sono più performative e certamente più in linea con il linguaggio e le modalità di Alterazioni Video.



*Matilde Cassani & Delfino Sisto Legnani, Countryside worship
A celebration Day - 15. Biennale di Architettura di Venezia – Monditalia 2014*

La scelta dunque di coinvolgere un autore come Basilico e di parlare il linguaggio di certa ricerca interdisciplinare che in quegli anni viveva una fortunata stagione

in Italia (anche grazie alla direzione di **Stefano Boeri** ad *Abitare*, di **Joseph Grima** a *Domus*) non sembra casuale, infatti la sua geniale ambiguità gli apre le porte di manifestazioni come la Biennale di Architettura di Venezia del 2010 (Padiglione Italia a cura di **Luca Molinari**), Manifesta 7 e riviste di settore (*Abitare*).



Antonio Ottomanelli, *The Third Island* – 15. Biennale di Architettura di Venezia – Monditalia 2014

FOTOGRAFIA INTERDISCIPLINARE

A partire dagli Anni Novanta iniziava in Italia una stagione molto interessante: le ricerche in ambito architettonico e urbanistico si aprivano a tematiche come la globalizzazione, i fenomeni migratori, le megalopoli contemporanee. Queste nuove ricerche di matrice interdisciplinare inauguravano un capitolo di interessante ricerca in ambito fotografico, che segnava un profondo scarto rispetto alle committenze pubbliche degli Anni Ottanta e Novanta (*Archivio dello spazio*, *Linea di confine*, per citare le più note), e soprattutto un affrancamento dalla tradizione vagamente nostalgica di *Viaggio in Italia*, che tanto ha condizionato i nostri fotografi di paesaggio. Questa nuova stagione permetteva dunque ai fotografi di confrontarsi su aspetti più complessi della ricerca e dell'osservazione della contemporaneità, mettendoli a confronto anche con altri linguaggi e strumenti. Un'esperienza emblematica è stata quella di *Multiplicity* che, nel primo decennio del XXI secolo, ha prodotto ricerche di respiro internazionale quali *Solid Sea* a Documenta 11 curata da **Okwui Enwezor**, *Odessa/The World* (di **Armin Linke**) in *Geography and the Politics of Mobility* a cura di **Ursula Biemann**, o *USE (Uncertain State of Europe)* ospitato all'interno del celebre *Mutations* di **Rem Koolhaas**.



Folder Studio & Delfino Sisto Legnani, *Italian Limes*
– 15. Biennale di Architettura di Venezia – Monditalia 2014

LA MANCANZA DI UN SISTEMA

Da questa stagione è nata una nuova generazione di fotografi e progettualità. Questa esperienza non sembra però essere stata sufficientemente studiata e, di conseguenza, storicizzata soprattutto dalla critica della fotografia, tantomeno in ambito istituzionale. La mostra *Monditalia* all'interno della 14. Biennale di Architettura curata da Rem Koolhaas (*Fundamentals*) è stata probabilmente una delle rare occasioni in cui alcuni di questi giovani autori e ricercatori sono stati raccolti in maniera sistematica con le loro indagini sul territorio italiano, dalle quali sono emerse riflessioni complesse dal respiro cross-disciplinare. Alcuni esempi: **Matilde Cassani/Delfino Sisto Legnani**: *Sacred Spaces*; **Stefano Graziani**: *A minor history within the momeries of a national heritage*; **Andrea Sarti/Claudia Faraone**: *L'Aquila Post-Quake Landscape*; **Space Caviar/Andrea Bosio**: *99-Dom-Ino*; **Ila Beka & Louise Lemoine**: *La Maddalena*; **Giovanna Silva**: *Nightswimming*; **Alessandro Imbriaco/ Tommaso Bonaventura**: *Immediate Surroundings*; **Armin Linke**: *Alps*; **Antonio Ottomanelli**: *The Third Island*.



Francesco Iodice, U.S.E., What We Want. Paris, T04. 2000



Giovanni Silva, Nightswimming, Space electronic, Firenze
- 15. Biennale di Architettura di Venezia - Monditalia 2014

MuFoCo Cinisello Balsamo

di Alessandro Curti da <http://www.spreadfotografia.it/>



Cinisello Balsamo è una cittadina nell' hinterland milanese, costituita da grandi palazzi abitati dai pendolari che quotidianamente viaggiano alla volta del capoluogo lombardo. Il piccolo centro storico, di origine romana, ospita Villa Ghirlanda, un edificio del Seicento edificato dalla nobiltà.

Nell' ala sud del palazzo ha sede il **Museo di Fotografia Contemporanea**, inaugurato nel 2004 e Fondazione dal maggio 2005.

Si tratta di uno spazio di grande importanza nel panorama fotografico italiano e svolge quotidianamente numerose attività, che vanno dalla catalogazione all' archivio, dalla conservazione di materiali all' organizzazione di mostre, fino ai servizi di attività didattiche per scuole e università.



Collezione

Con oltre due milioni di immagini, negativi, stampe in bianco e nero e a colori

provenienti da più di 600 autori italiani e internazionali, il MuFoCo possiede un archivio di alto interesse storico per tutto il periodo che va dal dopoguerra a oggi.

Le fotografie della collezione sono divise per aree tematiche che contengono ritratti, reportage e molto altro; buona parte degli scatti proviene da fondi importanti come quelli di Lanfranco Colombo, Federico Patellani e Grazia Neri, per citarne alcuni.

La biblioteca contiene oltre 20 mila libri, tra cui quelli pubblicati dal museo stesso che ha pubblicato oltre 40 volumi su teoria e ricerca della fotografia, oltre ai cataloghi delle mostre.



Didattica

I corsi e i servizi educativi per i visitatori sono attivi dal 2006 e sono destinati a tutti, dai bambini agli adulti. Il museo nel tempo ha costruito una serie di collaborazioni con scuole e università, rendendo lo spazio non solo un luogo di esposizioni, ma anche un laboratorio dove sia possibile entrare in confidenza con la fotografia attraverso un preciso programma di promozione e divulgazione.

Mostre

Il MuFoCo nella sua storia ha organizzato oltre trenta esposizioni, ospitando artisti di fama internazionale come Irving Penn, Robert Frank, Gabriele Basilico e molti altri.

Fino al 12 settembre sarà possibile visitare la mostra La forma delle cose di Patrick Tosani, uno tra i più importanti fotografi europei nell'ambito della ricerca artistica.

Tosani ha sviluppato una messa in scena che applica nuovi significati agli oggetti del quotidiano, con inquadrature inusuali, nuove forme e spazi sorprendenti.

Secondo il fotografo, la fotografia è un mezzo non solo descrittivo, ma anche in grado di potenziare e modificare la nostra percezione della realtà, colpendo con forza i nostri sensi.



INFO:

Indirizzo: Villa Ghirlanda, via Frova 10, Cinisello Baslamo - Tel: 02.66.05.661

Orari: mercoledì - giovedì - venerdì 15.00/19.00 / sabato - domenica 11.00/19.00

E-mail: info@mufoco.org - Web: www.mufoco.org

[Herbert List, La spiaggia e la strada](#)

[\(Der Strand und die Straße\) - Opere, 1930-1955](#)

Comunicato Stampa della Contrasto Galleria - <http://www.contrastogalleria.com>



© Herbert List, Le Couple, Mar Baltico, Germania, 1933.

"Ogni giorno viene prodotto un numero incalcolabile di fotografie, ma un'immagine che possa essere apprezzata come opera d'arte non è più frequente di una parola di poesia tra tutto quanto scritto"

Herbert List

Contrasto Galleria propone una mostra dedicata a **Herbert List**: l'open space della galleria offre un percorso che si sviluppa a partire dagli anni Trenta del secolo scorso, e ne ripercorre la bellezza tramite alcuni degli scatti più celebri ed eleganti del fotografo tedesco. La luce calda e raffinata, propria di queste opere, sfiora paesaggi tipicamente europei: a partire dalla Germania, si passa per la Grecia fino ad arrivare in Italia e Spagna, mete particolarmente amate da List durante tutta la sua vita, fatta di numerosi **viaggi nel Mediterraneo**.

List indaga oggetti d'uso comune, corpi e luoghi con uno sguardo unico: una cifra stilistica **estremamente moderna**, creata da un occhio colto, che racconta unitamente con un taglio trasversale le rovine dell'antica Grecia, i corpi di giovani uomini che si tuffano nel Mar Baltico e preziosi scorci naturali tipici delle coste del Mediterraneo. Le sue opere spaziano dalla metafisica alla poesia più romantica, sempre unite dal filo rosso dell'eleganza e del gusto raffinatissimo del bianco e nero; sono immagini di una bellezza diretta, fragile ed effimera e, proprio per questa semplicità, parlano direttamente alla contemporaneità.

Il suo stile austero e i suoi scatti in bianco e nero sono stati presi come modello nella fotografia contemporanea da molti fotografi anche nel mondo dell'alta moda, e ancora oggi celebri campagne pubblicitarie continuano senz'altro ad attingere al suo universo di immagini, di un mediterraneo preso come vero protagonista e non solo come cornice scenografica.

BIOGRAFIA

Herbert List (Amburgo, 7 ottobre 1903 – Monaco di Baviera, 4 aprile 1975) Durante gli studi di letteratura all'Università di Heidelberg inizia un apprendistato presso l'azienda familiare di caffè; viaggia molto in Brasile, Guatemala, Costa Rica ed è in questo periodo che inizia a scattare fotografie, ma inizialmente senza velleità artistiche. Nel 1930 è fondamentale l'incontro con Andreas Feininger, che lo introduce all'utilizzo della macchina fotografica Rolleiflex. Inizia così a scattare ritratti di amici e *still life*, influenzato dai suoi contemporanei, in particolare dal Bauhaus e dal movimento surrealista. Nel 1936 List inizia la sua carriera professionale lavorando a Parigi e Londra. Nasce la collaborazione con Harper's Bazaar, ma la fotografia di moda non soddisfa pienamente la sua creatività: ritorna così allo *still life* e allo stile che ha poi definito "fotografia metafisica", che riprende il sogno e l'immaginario fantastico, usando specchi e doppie esposizioni.

A Parigi scatta i ritratti di Picasso, Jean Cocteau, Joan Mirò e altri protagonisti del secolo. Dopo la Guerra fotografa le rovine di Monaco e diventa art editor della rivista Heute magazine. Nel 1951 List incontra Robert Capa che lo invita ad unirsi all'agenzia Magnum Photos; per il decennio seguente lavorerà principalmente in Italia, influenzato dal collega di Magnum Henri Cartier-Bresson e dalla corrente cinematografica del Neorealismo italiano.

Negli anni Sessanta accantonò la fotografia e morì il 4 Aprile 1975 a Monaco.

Herbert List "La spiaggia e la strada. Der Strand und die Straße. Opere, 1930-1955"

CONTRASTO GALLERIA - Via Ascanio Sforza, 29, 20136 Milano

dal 28 settembre al 30 Dicembre 2016 - martedì – sabato h: 14,30 – 18,30, Chiuso domenica e lunedì - ingresso gratuito - t. 02 89075420 - c. 339 7124519

contrastogalleria@contrasto.it - www.contrastogalleria.com

Twitter @contrastoGall - Facebook/ContrastoGalleria - Instagram/ContrastoGalleria

Fotomuzeum Budapest

di Alessandro Curti da <http://www.spreadfotografia.it/>



Viaggio nella splendida capitale ungherese che nell'ottobre 1913 ha dato i natali al maestro Robert Capa, uno dei più grandi interpreti e reporter della fotografia mondiale.

Creare un grande archivio iconografico e collezionare immagini: questo è il principale e fondante obiettivo del **Centro ungherese della fotografia**, che dal 1840 raccoglie dagherrotipi, scatti d'autore e fotografie da tutti gli angoli del mondo.

La collezione, nel corso di quasi due secoli, è arrivata a contare milioni di pezzi provenienti sia da fotografi ungheresi sia da artisti internazionali come Henri Cartier-Bresson, Mario de Biasi, Robert Mapplethorpe e ovviamente il padrone di casa Robert Capa.

Le fotografie presenti nell'archivio sono consultabili e acquistabili on-line, dove esiste un grande catalogo di immagini, libri e mostre passate.

La storia del Fotomuzeum

L'idea di raccogliere le prime fotografie in uno spazio fisico inizia aperto al pubblico a definirsi nel 1862, quando il fotografo ungherese Ferenc Veress intuisce che le testimonianze iconografiche del suo tempo possono e devono diventare una fonte storica da consultare e rileggere per le generazioni future: il

museo apre le sue porte al mondo.

Nel 1880 viene organizzata la prima mostra pubblica che offre agli amatori l'opportunità di esporre i propri scatti nel museo, ponendo le basi per la creazione di una tra le collezioni più importanti e antiche esistenti.

Nell'arco di tutto il XX secolo lo spazio cresce e si arricchisce con nuovo materiale dal grande valore storico come macchine fotografiche, cataloghi, libri e nuove immagini per la collezione, diventando in breve tempo un punto di riferimento imprescindibile per la fotografia ungherese.

Mostre e collaborazioni

Il programma espositivo del Fotomuzeum è sempre di grande interesse per il pubblico: viene fornito grande spazio e rilievo ai giovani ungheresi emergenti, che posso esporre i loro lavori in diverse occasioni durante l'anno, ma anche gli autori più famosi e i pilastri della fotografia hanno potuto incidere il loro nome sulle pareti del museo: da Eve Arnold a David Seymour, passando per Edward Steichen, ci sono proprio tutti.

Lo staff è molto sensibile e attento alla collaborazione con le piccole entità museali ed espositive che non trovano spazio sufficiente o hanno necessità di un appoggio o di un supporto: spesso le mostre esterne vengono ospitate dal museo capitolino oppure è lo stesso Fotomuzeum a organizzare eventi itineranti in altre sedi internazionali in giro per l'Europa.

Ogni anno vengono pianificate 5-6 esposizioni interne e altrettante in sedi esterne, per incrementare il numero di immagini per la collezione e per scoprire nuovi talenti da far crescere.

Il museo non possiede una scuola accademica vera e propria, ma attraverso questa modalità innovativa e intelligente di coltivare il talento dei giovani è diventato un appoggio fondamentale per chiunque in Ungheria si avvicini al mondo della fotografia.

Servizi

Il museo offre alcune attività importanti per tutti quei clienti e visitatori che possiedono fotografie o che sono interessanti all'acquisto di opere da collezione: lo staff è composto da personale attento e preparato che si occupa di conservare, ordinare e determinare il valore delle fotografie che vengono portate al Fotomuzeum, aiutando chiunque si avvicini al collezionismo a non incappare in errori di valutazione o truffe a sorpresa.

Il grande archivio di cataloghi e libri, di estremo interesse storico, è curato con estrema attenzione per poter essere conservato al meglio e consultato dai visitatori in ogni momento.

Indirizzo: Kecskemét, Katona József tér 12.- 6001 Kecskemét- tel.+36.76.48.32.21

Web: www.fotomuzeum.hu - **E-mail:** fotomuzeum@fotomuzeum.hu

Il sapiente viaggio di Ulisse (ovvero, non credete alle favole)

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

Per favore, lasciamo stare la fiaba del "contadino fotografo". Lo so, suona bene, è poetica e colpisce la fantasia, e poi sta tutta in una riga di titolo, e questo ai giornalisti come me piace tanto tanto.



Ulisse Bezzi, s.t. © Ulisse Bezzi, g.c. SiFest

Ma non fa capire molto, e per quanto benintenzionata la trovo anche un tantinino sgarbata, per dirla tutta.

Direte: però Ulisse Bezzi è fotografo, ed è contadino. Vere entrambe le cose. Ma non è fotografo *perché* contadino, e neppure *nonostante* sia contadino, insomma accostare quelle due cose, pur vere, finisce per creare una mitologia tanto naïf e romantica quanto falsa, quella del genio selvatico, come se parlassimo di una Biancaneve della fotografia scoperta un bel giorno dal principe azzurro di una grande galleria d'arte di New York...

Cioè precisamente la favola che avete forse già letto su qualche giornale, da un anno a questa parte.

Anche se, ve lo confesso, la scorsa domenica, mentre ero lì, accucciato davanti alla sedia dove Ulisse Bezzi, in mezzo alle sue foto appese alla parete, riposava i suoi novant'anni frastornati da una giornata di gloria, un lampo di pensiero selvaggio mi ha attraversato la mente.

Forse, ho pensato, non resta che interrogare il genoma. Forse bisogna riconoscere che esiste il cromosoma del fotografo.

Gli avevo appena chiesto dove avesse preso quel suo sguardo fotografico così sicuro. Quali grandi immagini gli avessero fatto da maestro. Vide qualche mostra, Ulisse, quand'era più giovane? «Ma sì», mi aveva risposto, sorridente, appoggiato al bastone, «quelle che c'erano qui, dalle parti di Ravenna, quelle dei circoli...».



Ulisse Bezzi al SiFest

La mostra che il SiFest di Savignano sul Rubicone gli ha dedicato si intitola *Ho avuto per maestri i miei occhi*. Anche i curatori si rassegnano dunque a questa idea, del genio autodidatta autogenerato.

Ma io non ci credo. Non del tutto almeno. E non ci credo perché Ulisse, posso sbagliare, non ci crede neppure lui, benché stupito e un po' inebriato da questa cosa che i fotografi lo flashano, le telecamere lo intervistano, i visitatori lo ammirano, i critici lo esaltano.

Nel suo sguardo, sbaglio?, ho visto una sottile ironia: io son sempre stato qui, voi ve ne siete accorti solo adesso. Ha ragione. Nostra colpa.

Allora riavvolgiamo il nastro e vediamo se ci siamo persi qualcosa, tra le nuvolette della favola bella. Ulisse, intanto, non lo voleva fare, il contadino. Voleva fare il maestro di scuola.

Voleva studiare. Ma il padre gli lasciò il podere di San Pietro in Vincoli e lui, come si faceva una volta, accettò il posto che la sorte gli aveva riservato, e per una vita intera dedicò le sue braccia agli alberi di pesche.

Ma non i suoi occhi. Da qualche parte, quella voglia di scoprire e di sapere trovò uno spiraglio per passare. Che sia stata la fotografia a chiamarlo è cosa che quasi non sa spiegare lui stesso, sa solo che si trovò fra le mani quella Rolleicord che non avrebbe mai potuto comprarsi da solo, ma che il fotografo del paese gli prestò (quanto gliene siamo grati) dicendogli «a me non serve, me la pagherai poi quando hai i soldi».

Forse è il caso che ve la facciate raccontare dalla sua voce, quella storia, nel delicato, accurato videoritratto-intervista che gli dedicarono dieci anni fa

Alessio Fattori e Bruno Belardi, *Il viaggio figurativo di Ulisse Bezzi*.

[Il viaggio figurativo di Ulisse Bezzi \(fotografo\)](#) from [alessio fattori](#) on [Vimeo](#).

Vi anticipo che a un certo punto lo sentirete dire cose come «io lavoro per l'estetica», oppure «sentivo un grande bisogno di esprimermi con le fotografie, se non ci riuscivo ci soffrivo, stavo male davvero», «forse le mie foto sono nate da dolori che avevo dentro di me» oppure «so benissimo quando ho fatto la foto giusta, ancora prima di vederla stampata», oppure «in camera oscura io sono molto esigente, stampo solo una su dieci, ci passo delle giornate finché non viene come voglio».

Queste non sono le espressioni di chi *non sa quel che fa*. Sono le espressioni di chi *fa quel che sa*. Queste frasi appartengono al modo di pensare di quella genia speciale di *homo photographicus* che per qualche oscuro motivo i critici e i curatori non vogliono chiamare con il suo nome, che è un bel nome e al diavolo chi se ne vergogna: il *fotoamatore*.



Ulisse Bezzi, Valeria, 1969. © Ulisse Bezzi, g.c. SiFest

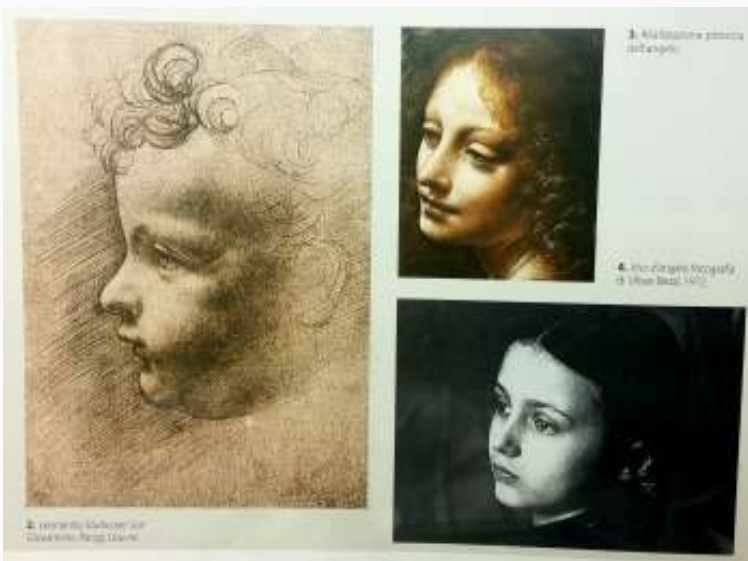
Ulisse Bezzi è stato un fotoamatore, infatti non se ne vergogna. A Savignano è venuto con la spilla dorata rossa della Fiap appuntata al bavero, anche se nessuno gli ha chiesto cosa significa. Ve lo dico io: Bezzi ha partecipato a decine, forse centinaia di concorsi, gare, premi, in quella olimpiade permanente che fu, e in parte è ancora, l'agonistica storia del fotoamatorismo italiano, fatta di schiere ben ordinate, gare, gradi quasi militari, premiazioni, medaglie.

Ulisse aveva raggiunto non so più bene quale livello di merito, in quella gerarchia, ma molto alto. Le sue fotografie girarono il mondo. Finirono anche in una mostra internazionale a San Paolo del Brasile. Avevano invitato anche lui, una settimana pagata, non ci andò, credo per via delle pesche.

Poi succede che Keith De Lellis si imbatte nel suo nome, vede una sua foto da qualche parte. De Lellis ha una nota [galleria](#) a New York. È il gallerista che, tra l'altro, "ha il neorealismo italiano" e lo vende ai collezionisti americani che ne vanno ghiotti.

In cerca di nuovi gioielli per la sua vetrina, De Lellis un anno fa scrive a casa Bezzi chiedendo se può acquistare qualche sua fotografia. Non riceve risposta. Dopo qualche mese prende un aereo e va di persona a bussare alla porta del casolare. Questa volta torna in America con trentacinque stampe *vintage*, come si dice nella lingua dell'*art business*.

Un pezzo di fotografia italiana che emigra oltre oceano. Ce ne dobbiamo dispiacere? Forse un po'. Ma per noi stessi. Qualcuno, in Italia, ha mai proposto qualcosa a Ulisse?



Mai una pubblicazione, una monografia (ma complimenti all'occhio dei redattori di un vecchio manuale scolastico di storia dell'arte che accostarono un suo ritratto di bambina a un Leonardo).

Mai una mostra che non fosse di quelle dei premi a cui partecipava, spesso spinto dagli amici che gli dicevano "dai che sei bravo".

E certo che era bravo, accidenti. Guardate voi stessi. Basterebbe la scelta di scatti che Mario Beltrambini ha accostato con sapienza nella saletta del SiFest. Ritratti, figure, persone (ma lui ha fatto tanto altro, paesaggi, reportage "etnografico", scene di vita).

[W.Eugene Smith «La fotografia è una piccola voce»](#)

di Luca Fiore da <http://www.tracce.it/>

Fino al 4 dicembre nella nuova sede del Centro culturale di Milano, sessanta stampe originali del fotogiornalista americano. Un'occasione per ricapirne la poesia e la profondità. E mettere a fuoco perché una foto, se concepita bene, «talvolta funziona»



Tamoko Uemura viene lavata dalla madre.

Quella offerta dal Centro culturale di Milano con la mostra di fotografie di **W. Eugene Smith** (1918–1978), è l'occasione per tornare a guardare l'opera di uno dei più importanti fotoreporter di sempre, ma soprattutto per rimettere a fuoco le ragioni della sua grandezza. Il titolo della mostra, "Usate la verità come pregiudizio", ripete da oltre quarant'anni quale fosse la paradossale posizione culturale di questo testimone del Novecento. Fu lui stesso, infatti, a volerlo usare per la sua prima grande retrospettiva del 1970 al Jewish Museum di New York, ripreso poi quindici anni dopo dalla Fondazione Aperture per un grande libro tradotto in Italia da Jaca Book–Punto e Virgola (se ne fece una grande mostra al Meeting di Rimini del 1986).

In quello che suona più come un verso di una poesia che come una lezione di fotografia, Smith sembra dire che se proprio non è possibile avere uno sguardo senza immagini precostituite, conviene almeno desiderare che esse vengano plasmate su quanto di vero abbiamo visto. Verità, cronaca, giornalismo, testimonianza, pregiudizio, ideologia, idealismo. Sono tutti termini che si sono intrecciati nel mai concluso dibattito sul ruolo della fotografia nell'ambito dell'informazione e del suo rapporto con l'opinione pubblica. Smith è come se attraversasse questa disputa proponendo una sua personalissima via fatta di poesia e coinvolgimento umano.

Fino al 4 dicembre, nella nuova sede del CmC in largo Corsia dei Servi, saranno esposte sessanta stampe originali (realizzate in camera oscura dallo stesso Smith) appartenenti alla collezione Collezione di HChristopher Luce di New York (la mostra è ideata da Camillo Fornasieri e curata da Enrica Viganò). Una selezione dei momenti più importanti della produzione del fotografo: le immagini della Seconda guerra mondiale, il servizio del 1948 sul "medico condotto", l'indagine sulla Spagna rurale del 1951, il reportage sulla "levatrice", l'incontro in Africa con il Dottor Schweitzer, il reportage da Pittsburgh e il grande saggio – il più famoso e commovente – sul villaggio giapponese di Minamata.

È proprio quest'ultimo episodio della sua carriera che mostra in tutta la sua forza la poetica e la profondità dell'impegno di Smith. **Tra il 1971 e il 1974 il fotografo si trasferì con la moglie in questa località di mare dove un morbo misterioso rendeva storpie centinaia di persone. La causa della malattia era attribuita all'inquinamento da mercurio della locale industria Chisso Chemical.** Nei tre anni di lavoro Smith documenta la vita dei

pescatori, le proteste, le riunioni con i responsabili dell'azienda sotto accusa. E anche la vita dei malati e delle persone che li accudivano. Tra questi c'è anche Tomoko Uemura assistita in tutto, ormai da anni, dalla madre. È lei la protagonista di uno degli scatti più intensi e commoventi di tutto il fotogiornalismo. Una luce lieve illumina la ragazzina che viene sorretta dalla madre mentre la immerge nell'acqua della vasca per il bagno. **Una fotografia passata alla storia come la "Pietà del ventesimo secolo"**.

È ricordando il lavoro a Minamata che Smith dirà, alla fine della sua carriera, parole di grande onestà circa il lavoro del fotogiornalista e che, solo apparentemente, sembrano contraddire quella vena massimalista del suo "Usate la verità come pregiudizio": «**La fotografia è una piccola voce, nel migliore dei casi.** Tuttavia qualche volta – solo qualche volta – una fotografia o una serie di fotografie possono farci prendere coscienza di un avvenimento. Molto dipende dall'osservazione; alcuni possono trarre un'emozione capace di farli pensare. Alcuni – forse molti – fra di noi possono venir provocati a usare la ragione, a riportare sulla strada giusta qualcosa che era sbagliato e possono addirittura consacrarsi alla ricerca di una cura per una malattia. Altri possono forse provocare più comprensione e più compassione per quelle vite che sono estranee alle nostre. La fotografia è una piccola voce. **È una voce importante nella mia vita, ma non l'unica.** Io credo nella fotografia. Se è ben concepita, talvolta funziona».

Fotografia e privacy nell'epoca dei social, ma quella del fotografo?

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



Si parla molto della questione legata alla **privacy**, al **diritto all'immagine**, alla **tutela della riservatezza** che – vuoi per rispettare alcune leggi, vuoi per motivi "etici e deontologici" – il fotografo sarebbe tenuto a rispettare nei confronti dei **soggetti fotografati** (pur con molte eccezioni e tutte le interpretazioni connesse). Ne ho già parlato in un post precedente (**Adieu**

liberté, quando la privacy uccide la fotografia di strada) e non torno sulla complessa, discussa e discutibile faccenda.

Questo è solo lo spunto iniziale, direi la **"provocazione"**, per buttar lì un mio tarlo che ancora di riservatezza e fotografia tratta, ma vista dall'altra parte, **la riservatezza dell'autore**.

Da fotografo sono coinvolto in prima persona e dunque non faccio la **morale a nessuno** (non posso certo io scagliare la prima pietra) ma pongo – mi pongo – questa domanda: **che fine ha fatto la riservatezza del fotografo?** Se da una parte siamo costretti ad **accettare la "rarefazione" dei soggetti umani** per questioni di privacy, dall'altra rafforziamo quasi disperatamente la presenza nostra come oggetto d'interesse diventando **"soggetti di noi stessi"**. Ma non in chiave fotografica come sarebbe lecito per chi, ad esempio, fa **ricerca di senso del sé** tramite l'**autoritratto**.

No – ahinoi – sto parlando del **fotografo "social"**, del fotografo protagonista, del **narcisismo mediatico** che ci fa apparire, affermare, disquisire (e qui, e ora, anch'io lo sto facendo...).

Henri Cartier-Bresson, si racconta tra verità e leggenda, dipinse di nero le parti cromate della sua Leica per evitare che un riflesso del sole potesse svelarne la presenza attirando attenzione.

Lui stesso, una volta divenuto famoso, rifiutava di essere fotografato per non essere riconosciuto: **un fotografo al centro dell'attenzione è un ossimoro**, tutto viceversa deve essere al centro dell'attenzione del fotografo.

Ma poi, un giorno, **arrivò la rete** e tutti c'impigliammo...

Prima il **sito**, poi i **profili social**, i **blog**, e tutti (chi più, chi meno, forse qualcuno per nulla) iniziammo a **toccare troppo quei tasti che di fotocamera non erano**.

Tempo investito per "esistere" ma sottratto alla fotografia "fotografata", altro paradosso: io, fotografo, è grazie a questa che vorrei e dovrei esistere.

E così, sembra ormai, **siamo più fotografi se parliamo di fotografia che se la pratichiamo**. Pericolosa questa china, per me, per noi, per la fotografia.

Tutto questo non venga letto come la **solita demonizzazione di Internet**, che invece considero un mondo di **opportunità** e di informazioni senza pari nella storia umana. E nemmeno candidamente ci si stupisce che un fotografo promuova la sua attività utilizzando i mezzi del suo tempo. Ci si chiede però **quale posizione in quel mondo senza polvere né odore** tende a occupare oggi un fotografo rispetto al suo essere primariamente e totalmente calato nella **vita reale**.

Qualcuno dirà – a ragione – che **"fotografi divi"** ce ne sono sempre stati (mi viene in mente **David Bailey** protagonista della "Swinging London" negli anni '60 o, per certi aspetti, lo stesso **Bob Capa** amato dall'ambiente del cinema hollywoodiano, ma l'elenco sarebbe lungo...). Sta di fatto, però, che allora **il protagonismo di questi fotografi era comunque preceduto dalle loro fotografie**, mentre ora, quando va bene, ne viene solo seguito. Qualcun altro, poi, osserverà che non si è mai fotografato tanto come ai tempi di **Instagram** e dei social, che dunque sono non un freno ma **un incentivo a scattare**; ma qui si sta parlando di fotografia non come condivisione estemporanea di appunti e parole, ma come tentativo di **"toccare la vita con gli occhi"**.

Se poi però ci rifletto ancora e ancora, mi dico che forse no, **a grattare bene non c'è narcisismo**, non c'è un "Bar Sport" della fotografia dove tutti siamo critici e maestri, non c'è **la caccia al like** come appagamento, non c'è la ruota del pavone; ma c'è piuttosto – e ne siamo perfettamente consapevoli – un grande inganno, una cupa illusione, **una bolla senza tempo** da cui tutti vorremmo fuggire per **correre all'aria aperta fotografando come pazzi e pazzi di gioia** per il solo fatto di poter liberamente e pienamente fotografare senza "strategie".

La verità, forse, è che non possiamo più permettercelo (o riteniamo di non potercelo più permettere): per esistere nella realtà – anche come fotografi – siamo ormai **costretti a esistere prima nella virtualità** dove crearci un'identità "ex ante", e se è davvero così non di scelta si tratta, ma di un triste **obbligo all'egocentrismo**.

Cercasi vernice arancio fluorescente per ridipingere la nostra Leica.

(Seguitemi su [Twitter](#) e [Facebook](#))

[Elliott Erwitt. La retrospettiva al Forte di Bard](#)

di Marco Enrico Giacomelli da <http://www.artribune.com/a>

Forte, Bard – fino al 13 novembre 2016. Arriva in Italia la retrospettiva di Elliott Erwitt. Anzi, no: parte proprio dall'Italia, perché è qui che è stata realizzata. Da non perdere, in un luogo magico.



Elliott Erwitt, Eiffel tower 100th anniversary, Paris, France, 1989 – © Elliott Erwitt – Magnum Photos

Nascere a Parigi da una famiglia di ebrei russi, trasferirsi prima in Italia, poi a New York e poi a Los Angeles. L'apertura mentale che di norma genera una tale mobilità, quella sì straordinaria, ha dato i suoi frutti in **Elliott Erwitt** (Parigi, 1928), e lo si vede chiaramente nella sua attività di fotografo, in forza all'agenzia Magnum sino a diventarne presidente alla fine degli Anni Sessanta.

D'altro canto, l'Italia ha sempre ricambiato l'amore. Anche in anni recenti: nel 2012, ad esempio, la Casa dei Tre Oci a Venezia inaugurava la sua nuova vita, in veste di Centro Internazionale di Fotografia, proprio con una mostra di Erwitt. Negli stessi mesi, all'Hôtel des États di Aosta, venivano esposte

42 *Icons* selezionate dall'artista in persona. Quegli stessi ritratti avrebbero poi continuato a girare l'Italia, arrivando anche alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di San Gimignano nel 2014 e al CAOS di Terni all'inizio di quest'anno.

Elliott Erwitt – Retrospective – exhibition view at Forte di Bard, 2016

Lo stesso destino ci auguriamo che abbia il progetto realizzato dal Forte di Bard (nella veste di Gabriele Accornero) insieme alla Magnum (rappresentata da Andrea Holzherr). Si tratta infatti di un'anteprima mondiale – già per questo da salutare con entusiasmo, a fronte delle tante mostre che l'Italia importa in maniera spesso acritica – che ha il sapore e i crismi, e non solo il titolo, di una retrospettiva. L'arco temporale è quindi quello estesissimo della produzione di Erwitt, dal 1948 al 2005, con una selezione che però non si gongola nell'abbondanza convulsa, optando al contrario per una sensata collezione di 137 scatti suddivisi in nove sezioni tematiche (*Beaches, Cities, Abstractions, Museum Watching, Dogs, Between the Sexes, Regarding Women, Kids, Personalities*) e in un certo modo riassunte e sublimite nel video finale. Che non è, nemmeno in questo caso, un prodotto di pessima divulgazione raccogliatrice, ma un'interessantissima intervista al fotografo, realizzata appositamente nel suo studio newyorchese.

L'occasione è quindi ghiotta: per scoprire (o riscoprire) un luogo magico alle porte della Val d'Aosta; per scoprire (o riscoprire) l'opera di un gigante del Novecento fotografico – e di questo primo scorcio di XXI secolo.

Bard // fino al 13 novembre 2016 - Elliott Erwitt – Retrospective a cura di Gabriele Accornero e Andrea Holzherr - FORTE DI BARD - 0125 833811

info@fortedibard.it - www.fortedibard.it

MORE INFO:

<http://www.tribune.com/dettaglio/evento/54466/elliott-erwitt-retrospective/>



[Toni, eppure il vento soffia ancora](#)

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

Toni Nicolini fotografò il vento. Ma quelli che di lui conoscessero solo quella serie dal titolo un po' troppo romantico, *Storia di un vento e di una bambina*, rischierebbero di farsi un'idea sbagliata di lui. Ecco il solito fotoamatore lirico, tecnicamente bravo ma...

No no no. Vero, anche a me, che lo conobbi poco e tardi, Toni diede un'impressione di grande leggerezza e poesia, un calvinista gentile, [scrissi](#) in questo blog quando ci lasciò, quattro anni fa; e gentile lo era davvero, dava l'impressione (lo scrisse Giancarlo Iliprandi nel saluto corale che si dispiegò in *Fotocrazia* e che vi invito a [rileggere](#)) di essere "appena uscito da un bosco pulito".



Toni Nicolini, *Sulla strada del Santuario di S.Maria delle Grazie, Mantova, 1973.* © Toni Nicolini/ Archivio CRAF, g.c.

Ma ha ragione Italo Lupi quando nel catalogo della [mostra](#) che gli viene dedicata in queste settimane ci diffida dal fare di quella gentilezza la "qualità sovrana" del suo lungo lavoro di fotografo della realtà.

Ci vuole un po' di tempo per entrare nello sguardo di Nicolini, perfino un po' di distanza (anche Giovanna Calvenzi, che fu sua collaboratrice, riconobbe di "esserci arrivata" solo molto tempo dopo).

Toni si guadagnava la vita come fotografo editoriale. Quanti volumi del Touring e di altri editori sono carichi di sue immagini, paesaggi, monumenti, città, quei volumi dove le fotografie facevano conoscere l'Italia agli italiani ma gli nascondevano accuratamente l'esistenza del fotografo (il nome in copertina? Mai!), come se fossero sguardi olimpici e disincarnati.

E non era così snob da scomunicare quel lavoro come non "suo", o minore solo perché commissionato. Era un suo modo di raccontare. Effetto di quel virus, di raccontare con la fotocamera, che aveva contratto nel 1959 nelle sale della tappa milanese di *The Family of Man*, apice della fotografia umanista.

Era un umanista, Nicolini? Sì, ma con il vento. Il vento viene da una direzione e ti spinge verso un'altra. L'umanesimo di bonaccia non gli interessava. Il suo era un umanesimo di navigazione.

Negli anni Cinquanta e poi Sessanta un vento travolgente spirava da sud a nord, spingendo masse di uomini lontano da casa. Toni, milanese, lo risalì di bolina, faticosamente, fino a Melissa, in Calabria, per poi prenderlo in piena poppa e tornare su, fino a Valenza, in Piemonte.

Fece quel viaggio assieme a un pittore, Ernesto Treccani. Quel [polittico politico](#), rarissimo esempio di dialogo alla pari fra [pittura e fotografia](#), *Da Melissa a Valenza*, è forse una delle cose più alte (e dimenticate) che abbia prodotto la coscienza di classe degli artisti in un'Italia dove ancora qualcuno, dal Nord, pensava al Sud.



Toni Nicolini, *Melissa*, 1963. © Toni Nicolini/ Archivio CRAF, g.c.

Erano anche gli anni in cui i fotografi credevano nel loro potere narrativo. Nicolini è stato grande amico di Luigi Crocenzi, il fotografo dei fototesti sul *Politecnico* di Vittorini (con cui poi si scontrò, proprio perché gli scrittori, invece *non* credevano nella potenza narrativa della fotografia).

E se leggete, dico proprio leggete, le altre storie di Nicolini, aneddotiche e drammatiche, minimali e "importanti", spero avrete come me la sensazione quasi struggente di uno strappo verso cose che non abbiamo guardato abbastanza, meditato abbastanza, dell'Italia patriarcale e cocacolonizzata delle balere di provincia e dei negozi chic, dei catini di Moplen e dei terremoti (ho visto per la prima volta che su un muro diroccato, in una sua foto del Belice, si legge la scritta "fino a quando?").



Toni Nicolini, *Marcia per la Sicilia Occidentale e per un mondo nuovo*, 1967. © Toni Nicolini/ Archivio CRAF, g.c.

Se c'era gentilezza in quelle investigazioni narrative, era la stessa di Danilo Dolci, il poeta nonviolento della Sicilia non rassegnata. Ma era facile, sì lo era, scambiare quella gentilezza per romanticismo, e scartarla come impotente.

Quel linguaggio della fotografia era destinato all'angolo. Nicolini lo sapeva e alla fine lo scrisse così, lucidissimo:

Ma come capita alle bolle di sapone di diventare sempre più belle, grandi e iridescenti, eprò anche più sottili e vulnerabili, così la cultura fotografica doveva esplodere urtando le spine dei movimenti politici, gli entusiasmi, le crisi del '68 e degli anni seguenti.

Toni non portò mai rancore a nessuno, quando arrivò un'altra fotografia più aggressiva, più immediatamente "usabile". È il vento che fa volare le bolle di sapone e poi le distrugge, e il vento, come sapeva la sua bambina, va dove vuole, però ogni tanto, a sorpresa, cambia direzione e ti riporta l'odore di un bosco pulito.

Tag: ***Belice, Danilo Dolci, Ernesto Treccani, Giancarlo Iliprandi, Giovanna Calvenzi, Italo Lupi, Melissa, Toni Nicolini, Valenza***

Scritto in: ***Da vedere, politica, reportage, Venerati maestri | Commenti »***



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