



RASSEGNA STAMPA
Anno 10° n.3, Marzo 2017

Sommario:

Tutto il mondo della fotografia. A Torino	pag. 2
Settant'anni di fotografia per i reporter Magnum	pag. 3
Né liberi né eguali. Lange, Adams e gli alieni	pag. 4
In mostra gli scatti di Vivian Maier, la nanny invisibile che rubava la vita	pag. 7
Tra le pieghe della fotografia visuale della fotografia	pag. 8
Basilico prima di Basilico. In mostra a Torino	pag.11
Nascono gli Stati Generali della Fotografia.....	pag.14
Berenice Abbott, ovvero l'allieva perfetta	pag.15
La storia di Magnum tra le pagine di Life. A Cremona	pag.18
La fotografia nella dittatura del rumore social	pag.21
Partire è un po' tornare: le foto nel trolley di Matteo.....	pag.23
Duchamp, fotografia materia grigia	pag.27
Henry Cartier-Bresson, professione fotografo	pag.29
Quando la fotografia fu eletta tra le arti, un volume ne racconta la storia	pag.33
Il fotografo del Delta di una volta.....	pag.35
Assedio a Madrid.....	pag.38
Che fare delle immagini che ci mettono paura... ..	pag.41
The Radical Eye: la fotografia modernista alla Tate Modern di Londra	pag.44
Dalla caricatura alla fotografia	pag.46
I colori di Vivian, bambinaia della visione	pag.48
L'Italia di Magnum, da Cartier Bresson a Paolo Pellegrin.....	pag.50
Da Kennedy a John Lennon.Grazia Neri racconta il mondo della fotografia.....	pag.54
Mario Giacomelli: immagini come poesia	pag.58
Paolo Ventura: Early Works and Rare Prints	pag.59
Paolo Delprato: "Metallo vivo" a Milano	pag.61

Tutto il mondo della fotografia. A Torino

da <http://arte.sky.it>



© Phillip Lorca di Corcia, TOKIO

Che cos'è la fotografia, in che modo rappresenta e ci aiuta a comprendere il mondo che ci circonda? Sono i quesiti filosofici cui intende rispondere la mostra 'Life World', in corso fino al termine di aprile presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino.

Attraverso una selezione di scatti provenienti dalla Collezione di Isabel e Agustin Coppel, la mostra *Life World* a cura di Tanya Barson, in corso fino al 30 aprile presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, intende muovere i primi passi verso una "filosofia della fotografia".

Innegabile, infatti, che ormai l'immagine fotografica sia uno strumento di conoscenza e coscienza primario, nella società contemporanea: la sua circolazione ci permette di cogliere la "mondità del mondo", per dirla con le parole di Heidegger, ovvero ci mette in contatto con tutti i fenomeni dell'esperienza quotidiana anche quando alcuni di questi eventi si svolgono in luoghi – geografici e culturali – a noi inaccessibili fisicamente.

Che immagine dà del mondo, la fotografia contemporanea? In che modo riesce a coniugare il valore di testimonianza di una realtà concreta e la smaterializzazione dell'immagine stessa, complice l'avvento della fotografia digitale?

La mostra risponde indagando tre diversi "mondi", sempre riprendendo una classificazione cara alla filosofia fenomenologica: il mondo sociale, l'ambiente o mondo-intorno e quello interiore. Organizzata in questi tre principali gruppi di immagini – firmati da autori che spaziano da Diane Arbus a Vito Acconti, da Henri Cartier-Bresson a Edward Weston – la mostra prende in esame il ruolo che la fotografia ha svolto nel comunicare che cosa significa esistere, come noi esistiamo insieme agli altri, e come sviluppiamo un'esistenza indipendente e il senso di una nostra identità; in ciascuna categoria, la fotografia è un mezzo per riflettere sulla sfida di essere nel mondo.

[Settant'anni di fotografia per i reporter Magnum](#)

di Amedeo Pettenati da <http://it.blastingnews.com>



Una location della mostra di Torino

Nel mondo di **Instagram** tornano alla ribalta e fanno grandi numeri (quasi 180mila visitatori per gli scatti di Steve Mc Curry), i grandi fotografi. Lo testimoniano **Domenico Peretti Griva** al Museo del Cinema e **Peter Lindberg**, in cartellone per il 2017 alla Reggia di Venaria. Presto ci sarà anche una mostra sull'architetto-pilota Carlo Mollino, visto come fotografo. Nel centro di Torino, Camera - Centro italiano per la fotografia celebra i settant'anni della storica agenzia fotografica **Magnum**, nata negli anni Quaranta tra Parigi e New York. Successivamente furono aperte sedi anche a Londra e Tokyo con l'obiettivo attualissimo di difendere il copyright e collaborare con il nascente sistema mediatico. Ne facevano parte 60 tra i migliori fotografi d'Arte e di cronaca al mondo.

Dalle star alla guerra

Al Museo del violino di Cremona sono esposti i ritratti dell'attrice **Marylin Monroe**, del pittore surrealista **Salvador Dalì**, del campione della boxe **Muhammad Ali** e dell'attore di "Per un dollaro d'onore", James Dean. Accanto a queste icone ci sono anche reportage storici come quello sulla grande carestia del Bihar in India nel 1951 e sulla situazione sociale in Corea nel 1952. A Torino, invece, fino al 21 maggio si tiene la mostra "L'Italia di Magnum.

Da Henri Cartier-Bresson a Paolo Pellegrin". Per immagini viene raccontata la storia d'Italia, dal Dopoguerra a oggi con un omaggio a Henri Cartier-Bresson, in Italia negli anni Trenta. Il fotografo francese era in mostra alla villa reale di Monza. Commovente Robert Capa, che mostra un Paese in rovina.

Nel 1947 David Seymour, invece, riprende i turisti che nel tornavano a visitare la Cappella Sistina di Michelangelo in una Roma ricostruita. Non c'era ancora la **Polaroid**, né i **selfie** dagli iphone, ma solo la bravura di un fotografo. Allora Philippe Halsman, Werner Bischof, Dennis Stock ricorsero al settimanale statunitense **Life**. Alla Piazza dei Mestieri di Borgo San Donato a Torino si tiene, inoltre, una rassegna di immagini fotografiche sui migranti di oggi. Ma il compleanno della Magnum si festeggia anche a Brescia, con tre mostre per la prima edizione del "Brescia Photo Festival 2017".

Dalla moda alle origini

Camera, che sotto la Mole sostituisce la Fondazione per la fotografia, ha inoltre in programma "The many lives of Erik Kessels", prima grande retrospettiva mondiale dedicata al fotografo olandese. In questo studiato **photo contest** torinese non poteva mancare "Arrivano i Paparazzi" sui fotografi d'assalto e i voyeur. **Valerio Spada** rappresenta i nuovi fotografi di **fashion**. A Milano, dove c'è stata la settimana della moda, la casa d'aste Bolaffi ha presentato in esclusiva, a Mia Photo Fair, una selezione delle fotografie in vendita l'11 aprile.

Ala fiera meneghina dal 10 al 13 marzo, presso lo stand Bolaffi ci saranno in anteprima importanti scatti di maestri internazionali: stampe vintage di **Luigi Ghirri**, preziose immagini a colori di **Mario Giacomelli**, capolavori dello strumento fotografico di Berenice Abbott, Ansel Adams, Annie Leibovitz, Robert Doisneau e Alexandr Rodchenko. Si risale persino agli albori della tecnica con un dagherrotipo di **Genova** (celebre quello usato come foto segnaletica del risorgimentale **Giuseppe Mazzini**), vedute di Roma su carta salata e scatti di nudo di Irina Jonesco, Jan Saudek e Lucien Clergue.

Né liberi né eguali. Lange, Adams e gli alieni

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

"Nati liberi e uguali". Alla fine del 1944, nel momento più duro della guerra nel Pacifico, gli americani trovarono in edicola un libretto che aveva questo titolo, preso dalle costituzioni independentiste, futuro articolo 1 della Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo.



Dorothea Lange, Bagagli di evacuati di origini giapponesi nel centro di raccolta di Salinas, California, 1943. Dagli archivi Loc

Era un libro di fotografie male stampate, ma erano firmate da Ansel Adams, già allora una star della fotografia americana. Raccontava la vergognosa storia della deportazione di centomila "alieni" nella patria dei liberi ed eguali.

L'Ordine Esecutivo 9066 venne firmato dal democratico presidente Usa

Franklin Delano Roosevelt settantacinque anni fa, nel febbraio del 1942. Due mesi dopo l'oltraggio di Pearl Harbor.

Stabiliva che ogni cittadino americano di origine giapponese dovesse essere considerato un "nemico alieno" da internare in campi di sicurezza. Le operazioni furono rapide. I campi furono dieci. Gli alieni 110 mila.

Fino a un momento prima erano "buoni americani", famiglie felici, piccola e media borghesia delle professioni e delle botteghe, *working class* laboriosa. Un attimo dopo erano spossessati di tutto, un tumore da asportare.

Presentata come precauzione contro il "nemico interno", l'operazione svelò subito il suo volto di fobia razziale. "La razza giapponese è una razza nemica" dichiarò il generale John L. De Witt, difensore del fronte occidentale, "i cui effetti non si diluiscono neppure dopo tre generazioni". I giornali tradussero così: "Una vipera nasce vipera dovunque sia stato depresso l'uovo", scrisse il *Los Angeles Times*.

Sulle vetrine dei negozi californiani comparvero i cartelli "No Japs Wanted". *Life* insegnava ai suoi lettori come distinguere i tratti somatici di un giapponese da quelli di un cinese.

Adams visitò il più affollato dei campi, Manzanar, in un'arida valle (la stessa di *Ombre rosse*) ai piedi della Sierra Nevada, tra Los Angeles e San Francisco, nell'ottobre del '43, su invito del direttore di quella città-prigione per vittime incolpevoli. Una rivolta era appena scoppiata, due giovani nippoamericani erano stati uccisi dalle guardie. C'era bisogno di rimettere un po' a posto le cose con l'opinione pubblica.



Ansel Adams, *La signora Naguchi con i suoi due figli, campo di Manzanar, 1943. Dagli archivi Loc*

Gli fu vietato di fotografare il filo spinato, le torrette di sorveglianza, qualsiasi "atto di resistenza". Fu avvisato che i suoi provini sarebbero passati al vaglio della censura. Del resto, agli internati stessi era vietato fotografare (lo fece clandestinamente Toyo Miyatake, ex allievo di Edward Weston).

Adams scelse allora, lui patriarca del paesaggio americano, di concentrarsi soprattutto sui ritratti. Nella speranza che mostrassero l'umanità e

la stoica dignità "nonostante tutto" di quegli americani negati dall'America.

***Born Free and Equal* fu autorizzato.** Era un libro innocuo. La potenziale critica del suo titolo fu contraddetta dal sottotitolo: *La storia dei leali nippo-americani*.

Quello che gli americani non videro fu un altro reportage fotografico. Lo produsse un anno prima Dorothea Lange, fotografa consapevole (sì, quella della *Madre migrante*) p della War Relocation Authority che voileva una documentazione dell'intera operazione, dalla deportazione ai campi.

Ma la più coraggiosa Dorothea, indignata per quello che vedeva, forzò i divieti, allargò il campo visivo, fotografò lo spaesamento, la costrizione, la silenziosa resilienza degli internati. Le sue fotografie non furono mai stampate. Per decenni restarono chiuse negli archivi di Stato con la stampigliatura *Impounded*: sequestrate.

(Gran parte delle fotografie dei due servizi, quello di Adams e quello di Lange, sono oggi liberamente consultabili online sul sito della Library of Congress).



Michele Smargiassi, Manzanar, 2012, licenza CC By-Nc-Sa

Solo nel 1988 il Congresso Usa approvò una mozione di pentimento e scuse nei confronti dei "leali nippo-americani" che rimasero rinchiusi senza colpa fino alla fine della guerra, e alcuni ancora più a lungo.

Ma nell'America di Trump, del muro antimessicano, del *Muslim Ban*, quella storia dimenticata torna a rintoccare nel subconscio civile di una nazione.

A Manzanar, oggi, c'è solo una bandiera americana che sventola su un deserto.

[Una versione di questo articolo è apparsa su R2 di La Repubblica il 21 febbraio 2017]

Tag: **Ansel Adams, California, Donald Trump, Dorothea Lange, Edward Weston, giapponesi, John L. De Witt, Manzanar, Pearl Harbor, Toyo Miyatake, Usa**
Scritto in **fotografia e società, guerra, politica, storia, Storie, Venerati maestri** | **Commenti**

In mostra gli scatti di Vivian Maier, la nanny invisibile che rubava la vita

di Paolo Cervone da <http://roma.corriere.it>

Al museo di Roma in Trastevere le fotografie della misteriosa americana che col suo obiettivo riprendeva tutto e tutti ma nascose le immagini fino alla morte. Ora è diventata un'icona



Splendidamente impreparata alla lunga insignificanza della vita: i versi di Frances Cornford potrebbero raccontare il mistero di Vivian Maier, che dopo una lunga vita anonima è oggi riconosciuta come un'icona della Street Photography. Nata a New York nel 1926, per chi la conosceva è stata fino alla sua morte – a Chicago, nel 2009 – una «nanny», una bambinaia che accudiva ai figli di famiglie agiate, sempre sola, di poche parole, riservata, senza parenti, né fidanzati né amici, per questo giudicata un po' bizzarra, anche se amava il cinema e il teatro, visitava le mostre, viaggiava, era uno spirito libero; i bambini la ricordavano (una volta cresciuti) come una Mary Poppins.

Chicago in duemila rullini

In realtà – si è scoperto dopo la sua morte – la Maier passava tutto il suo tempo libero a scattare foto nelle strade. Più di duemila rullini di pellicola, centomila negativi (molti mai sviluppati), tremila stampe, un tesoro incredibile che fu scoperto, per caso nel 2007 a un'asta per debiti non pagati, da John Maloof, agente immobiliare che cercava immagini d'epoca di Chicago. Alcune di queste foto, pubblicate su internet, suscitarono grande ammirazione e curiosità anche ossessiva per questa fotografa misteriosa. Maloof si mise alla sua ricerca e scoprì, appunto, che era una bambinaia e che nel frattempo era morta.

La mostra

«Vivian Maier. Una fotografa ritrovata» è il titolo emblematico della mostra ospitata dal 17 marzo al 18 giugno al Museo di Roma in Trastevere. Saranno

esposte 120 fotografie in bianco e nero realizzate tra gli anni Cinquanta e Sessanta, immagini a colori scattate negli anni Settanta, alcuni filmati in super8 girati sempre da lei.

L'umanità negli scatti

Era una donna invisibile che riusciva a vivere solo raccontando la vita degli altri dietro l'obiettivo di una Rolleiflex. Facce di un'umanità colta nella sua quotidianità – gli emarginati e la buona società, i bambini e i personaggi famosi – scorci metropolitani di New York e Chicago, un'America in trasformazione, ma anche racconti di viaggio, dall'Asia al Sud America, in Italia, Francia, Canada. E poi i suoi autoritratti, negli specchi, riflessa nelle vetrine, nelle pozzanghere, a volte solo un'ombra. Immagini rubate, particolari in apparenza insignificanti, istanti bloccati per sempre – raramente nelle varie situazioni scattava più di un fotogramma –, la tristezza ma anche la bellezza (forse solo nei bambini) della vita consegnata – spiegava – all'eternità.

«Scattavo per trovare il mio posto»

Il suo è stato definito uno sguardo indagatore, la messa in discussione del mondo come lo vedeva. La fotografia era quasi l'unico modo in cui si rapportava con gli altri, ma era anche una scelta estetica, spesso al collo portava anche una Leica, aveva imparato la tecnica grazie a una fotografa apprezzata, amica della mamma, nelle sue foto – dall'inquadratura alla luce, al movimento, alla composizione – emerge uno stile personale e potente di cui era consapevole. Basta allora interrogarsi sul mistero di vivere da invisibile, come Cesare Pavese anche Vivian oggi direbbe: «Non fate troppi pettegolezzi». Non mostrava a nessuno i suoi «click» forse perché fotografava per se stessa e non aveva fiducia nel mostrare agli altri il suo mondo più intimo: «Ho scattato così tante foto per riuscire a trovare il mio posto nel mondo», confessava. La vita è altrove, diceva Rimbaud; e Vivian Maier inseguiva la vita.

[Tra le pieghe della poesia visuale della fotografia](#)

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

Una giovane donna che guarda la metropoli e il pendio di una collina, una ragazza con vestito rosso seduta su gradini e una coppia (un uomo e una donna) ripresi di spalle, un corpo nudo femminile che affiora dall'acqua e delle mani che emergono da un cespuglio pieno di fiori e che tendono una corda, le membra di anziana e la morbidezza statica del mantello di una statua.

E ancora: il viso di una fanciulla dormiente, lo scorcio di un giardino in fiore, un corpo muliebre agghindato in modo kitsch. Poi: un vestito rosso, una scatola incendiata, il fuoco.

Sono dittici e trittici che compongono il labirinto espressivo che caratterizza il libro, intitolato **RiMembra** (Damiani Editore), dell'artista napoletana **Monica Biancardi**

Si tratta di un'opera (non posso che definire così questa esperienza editoriale) che si pone in maniera "altra" rispetto al panorama fotografico italiano. Per diversi motivi. In primo luogo, perché propone un'idea della fotografia che si articola secondo un discorso totalmente personale, lontano dalle mode e dalle tendenze dominanti. Poi, perché costringe il lettore a misurarsi con la forza enigmatica dell'immagine e la potenza deflagrante della connessione di elementi visuali che, allo stesso tempo, entrano in contrasto e si integrano

(miracolosamente).



RiMembra (Damiani Editore) - © immagini: Monica Biancardi

Ancor di più. Si tratta di un'operazione soggettiva maturata nel corso del tempo che fa emergere Monica Biancardi non come una fotografa quanto piuttosto come una "macchina dello sguardo" che agisce per significanti.



RiMembra (Damiani Editore) - © immagini: Monica Biancardi

Scorrere le pagine di **RiMembra** è un'avventura percettiva che, a mio avviso, non va vissuta dal fruitore secondo il principio scontato della ricerca del significato. Certo, inizialmente l'attenzione di chi guarda è catturata da talune assonanze e da una consequenzialità degli accostamenti che potrebbero far pensare a un'operazione estremamente elegante ma prevedibile.

Irrompono, invece, nel flusso delle immagini dei fattori che sono assolutamente destabilizzanti: il senso estetico (libero), l'istinto poetico (automatico), l'affrancamento dal contenuto (sovversivo). Le opere che compongono questo prezioso volume si manifestano come sentimenti che si sono generati nell'esperienza della percezione e che tendono, esattamente come succede in

poesia, verso il significante piuttosto che verso il significato.

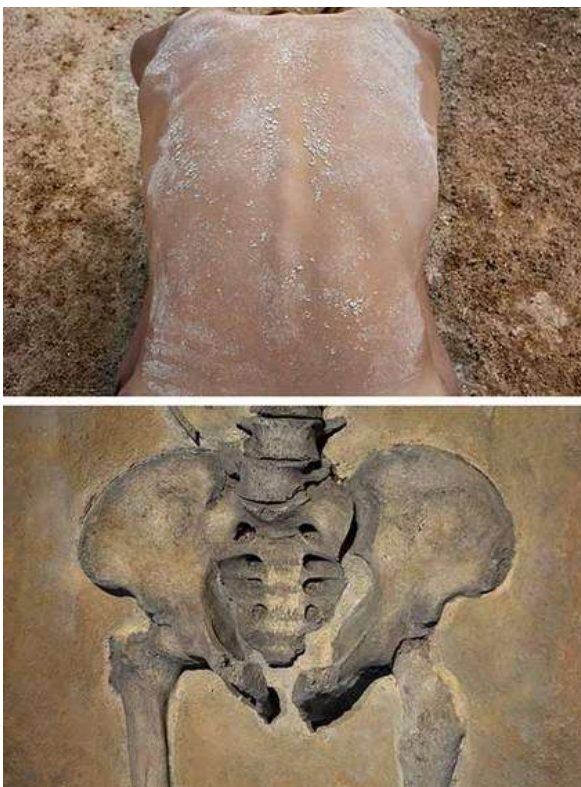
I dittici e i trittici di Monica Biancardi, elaborati comunque su inquadrature che possiedono una loro autosufficienza, si comunicano nella loro essenza indecifrabile e non intendono impartire al lettore alcuna lezione intellettualistica, né pedagogica. Chi guarda deve semplicemente abbandonarsi a essi, deve farsi attraversare da segni, forme e cromatismi, deve in sostanza farsi toccare dal "suono" delle immagini così come accade quando si legge/ascolta un componimento poetico. Razionalizzare le fotografie di Monica Biancardi, cercare un legame consolatorio e ovvio tra esse, sarebbe un errore clamoroso.



RiMembra (Damiani Editore) - © immagini: Monica Biancardi

Non a caso tutto il percorso visuale è accompagnato da un testo di [Gabriele Frasca](#) che accarezza le immagini nell'ambito di un processo evocativo che trasforma i segni della realtà estratti dallo sguardo dell'autrice nei segni simbolici della scrittura e nella sonorità del verso poetico.

Il libro, oltretutto, è aperto da una composizione di [Michelangelo Buonarroti](#) tratta da [Le Rime](#), raccolta di poesie del grande pittore-scultore. La leggerezza delicata, quanto disperata, delle parole di Buonarroti che vien fuori dal componimento n.237 **Molto diletta al gusto intero e sano**, trova ardite risonanze in molte delle opere visive pubblicate nel libro e si pone come una sorta di "contenitore poetico-filosofico" di tutto il libro.



RiMembra (Damiani Editore) - © immagini: Monica Biancardi

Così, la donna che poggia le mani sul Muro del Pianto a Gerusalemme e il deserto, il corpo pingue di una figura femminile e le enigmatiche pieghe dell'immagine posta accanto, la schiena punteggiata di terra e le ossa di un bacino, divengono gli echi indecifrabili di una sensibilità percettiva che si manifesta come un labirinto di evocazioni.

Tali evocazioni si rincorrono tra le pieghe del reale e la forza oscura della memoria e si disperdono nel buco nero che sovrasta/ingloba le cose umane simboleggiato dalle due inquadrature nere che chiudono il volume.

[Basilico prima di Basilico. In mostra a Torino](#)

di Nicola Davide Angerame da <http://www.artribune.com>



Gabriele-Basilico, Glasgow, 1969, 601x420

La mostra allestita da Photo & Contemporary a Torino esplora le radici del lavoro fotografico di Gabriele Basilico; la compagna di vita e critica della fotografia Giovanna Calvenzi ne recupera gli scatti realizzati durante i loro tre viaggi iniziatici compiuti fra il 1969 e il 1971.

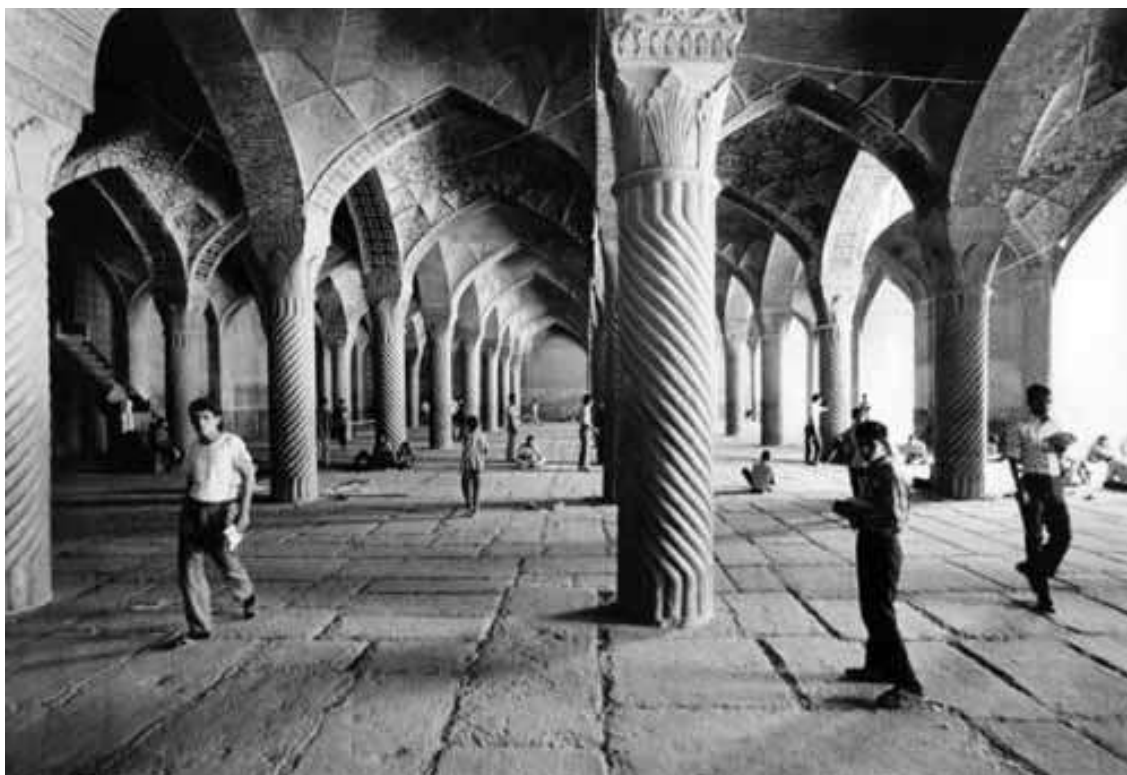
Alcune fotografie **Gabriele Basilico** (Milano, 1944-2013) le ha stampate all'epoca in cui, ancora studente di architettura, viaggiava con **Giovanna Calvenzi** e alcuni amici in terre lontane, raggiunte sulla 124 Fiat del padre con una tenda a due posti, un piumone materasso e alcune Nikon F. Tre viaggi avventurosi, come si usava in un mondo senza il web né i cellulari, tradotti in fotografia. Una fotografia che, nell'arco di tre anni, diventa sempre più centrale nella riflessione di Basilico, il quale ammira i fotografi Magnum e la mostra organizzata da Photo & Contemporary a Torino denota quanto ne fosse attratto. Ma il futuro ritrattista delle fabbriche di Milano o della Beirut crivellata dai colpi della guerra è già dentro i volumi, gli spazi e la temporalità dell'architettura. E che fosse già l'architettura il suo riferimento lo dice la stessa Calvenzi,

testimone oculare di quel percorso che porta Basilico alla fotografia urbana: *"Gabriele sperava di pubblicare queste fotografie su Domus o su Abitare, non ha mai pensato di farlo su altre riviste che non fossero di architettura"*. Prima del "brand" Basilico, il giovane Gabriele usa il taccuino di viaggio come laboratorio per strutturare un linguaggio e un'identità professionale.

1969. L'IMPRINTING A GLASGOW

La rassegna torinese ha il pregio di descrivere questa iniziazione di Basilico; Calvenzi racconta: *"Gabriele a Glasgow ha scattato un solo rullino, c'erano queste bambine che giocavano in un quartiere periferico che stava per essere raso al suolo. È stato qui che Basilico ha capito che avrebbe fotografato per il resto della sua vita"*. Il rullino comprende uno scatto di viadotto che sarà la locandina della prima mostra di Basilico. Ma sono gli sguardi innocenti e diretti delle bambine (una con una gamba di legno), colte sullo sfondo di una città tetra, a suggerire qualcosa al fotografo, convincendolo che fotografare è far vedere. La povertà innocente si scontra con la rudezza dell'assenza di architettura. Una rudezza che Basilico ritroverà in altro modo nella serie di Beirut (invitata da **Robert Storr** alla Biennale del 2007), quando ormai avrà abbandonato l'uomo come immagine per dedicarsi alla città come sua metafora e allegoria. Quando avrà ben chiaro come narrare quel teatro che è l'architettura.

Come per **Zavattini** due decenni prima, i bambini sono ciò che salva, ciò che impone un atteggiamento etico verso l'architettura: essi rappresentano quel futuro che ogni architetto deve preservare, proteggere. L'architettura deve dare una casa al futuro combattendo a modo suo la distopia possibile di periferie urbane come quella di Glasgow del 1969.



Gabriele Basilico, Iran, 1970, vintage gelatine silver print, cm 30x40

PERSEPOLI, LA CITTÀ ROVINA

Il secondo viaggio, dalla Jugoslavia all'Iran, impone paesaggi sconfinati e Basilico li affronta incitato dalla visione di un servizio sulla Cappadocia. Ma sarà Persepoli, l'Atene persiana costruita da Dario il Grande e data alle fiamme da Alessandro Magno, ad assumere, con le sue rovine immerse nel deserto, il senso di una città teatro. Qui Basilico esercita per la prima volta uno sguardo fisso, monumentale, oggettivo e oggettivante. Le prospettive a perdita d'occhio, il ritmo di linee e volumi, aprono a una temporalità eternata a una fotografia come sguardo atemporale.

La città sacra di Qom ripropone invece l'urgenza della figura umana, ma sotto forma di una popolazione che si raduna attorno all'obiettivo come per accusare e scacciare l'occhio indiscreto del turista occidentale. Dalla città Basilico, Giovanna e gli amici che viaggiano con loro saranno gentilmente espulsi dal capo della polizia, preoccupato per le reazioni violente dei cittadini. A Teheran, Basilico fotografa piccole masse di persone, donne velate, e interni di moschee e palazzi, con le decorazioni in oro e i motivi astratti dei tappeti. Una piscina che sembra scavata in una moschea.

MAROCCO. DAL PAESAGGIO ALL'ARCHITETTURA

Anche il Marocco, primo progetto fotografico propriamente detto e mai realizzato (e ora pubblicato insieme all'Iran da Humboldt Books), sarà un ultimo viaggio di piacere prima dei tantissimi viaggi di lavoro fatti con Giovanna. Il Marocco è un guado per passare dal paesaggio, e la figura, all'architettura.



Gabriele-Basilico, Marocco, 1971, vintage, gelatine silver, print, -cm.30x49-624x420

È il 1971, Basilico vuole fare un libro, scatta molti rullini e crea un timone,

chiaro e ordinato. Il libro non vedrà la luce, forse avrebbe potuto condurre Basilico verso un altro tipo di fotografia che questa mostra, così ricca di suggestioni, racconta nel suo *status nascendi*; una fotografia destinata a ritornare nella serie *Dancing in Emilia* (1978), ora in mostra da Nonostante Marras, a Milano. Sotto uno scatto di questa serie Basilico annota: "Reportage? Ritratto? Oppure foto antropologica?". Forse, la sua fotografia è rimasta tutte e tre le cose: ha soltanto usato come soggetto le architetture al posto degli uomini, trattandole come avrebbe trattato questi ultimi.

Nascono gli Stati Generali della Fotografia

Scritto da **Redazione** di <http://www.artemagazine.it>

Il ministro Franceschini annuncia la nascita di una "Cabina di regia per la fotografia, al fine di tutelare, valorizzare e diffondere la fotografia in Italia". Primo appuntamento a Roma, il 6 aprile

ROMA - Il Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo, Dario Franceschini, ha decretato la costituzione di una Cabina di regia per la fotografia, al fine di tutelare, valorizzare e diffondere la fotografia in Italia come patrimonio storico e linguaggio contemporaneo, strumento di memoria, di espressione e comprensione del reale, utile all'inclusione e all'accrescimento di una sensibilità critica autonoma da parte dei cittadini.

Con l'obiettivo di definire un piano di sviluppo volto ad adattare l'intervento pubblico alle mutazioni tecniche ed economiche del settore e a determinare nuove opportunità per la fotografia italiana a livello nazionale e internazionale, il Ministero ha indetto gli Stati generali della fotografia: due giornate di convegno sul tema con operatori, addetti ai lavori e ospiti internazionali.



La prima giornata si svolgerà a Roma il 6 aprile 2017 presso l'Istituto Centrale per la Grafica, con il seguente programma:

Inizio ore 10.00 con i saluti istituzionali del Ministro e del Segretario Generale del MiBACT

Sessione della mattina:

Conservazione e valorizzazione del patrimonio:
Memoria, Identità, Futuro
modera Carlo Arturo Quintavalle

Sessioni pomeridiane:
Nuovi orizzonti per la fotografia professionale
modera Roberto Koch
Strategie di governance per la fotografia
modera Guido Guerzoni
Conclusioni

Gli atti della giornata del 6 aprile saranno presentati il 5 maggio a Reggio Emilia, in occasione della rassegna Fotografia Europea, presso il Teatro Cavallerizza, con il seguente programma:

Inizio ore 11.00 con i saluti istituzionali del Ministro, la presentazione degli atti della giornata del 6 aprile e delle politiche ministeriali per la fotografia

Sessione della mattina:

Rivoluzione digitale e social media: fotografia, informazione, post verità
-modera Mario Calabresi

Sessione pomeridiana:

Immagine virtuale, potere reale: la cultura delle immagini
-modera Vittorio Gallese

Gli Stati generali 2017, con le giornate di Roma e Reggio Emilia, saranno la prima tappa di un percorso di dibattito e di confronto che la Cabina di regia intende avviare con gli operatori del settore, per stimolare una riflessione comune sul tema dell'immagine al fine di intraprendere azioni concrete.

Per entrambi gli appuntamenti è necessario prenotare, specificando le sessioni cui si vuole assistere, scrivendo a:

fotografia@beniculturali.it

Roma, 6 aprile 2017-Istituto Centrale per la Grafica-Palazzo Poli, Via Poli 54
Reggio Emilia, 5 maggio 2017-Teatro Cavallerizza-Viale Antonio Allegri 8/a

[Berenice Abbott , ovvero l'allieva perfetta](#)

di Elena Calaresu da <http://www.exibart.com>

E non solo: interprete intelligente degli insegnamenti dei maestri, primo fra tutti Man Ray. Così la fotografa americana si è conquistata un posto d'onore nell'olimpico dell'immagine.



Spontanea senza peccare di ingenuità, allieva che non si cristallizza in ruoli di subordine, **Berenice Abbott** è l'artista che al museo Man di Nuoro completa la triade delle mostre dedicate alla street photography (preceduta da **Vivian Maier** e **Garry Winogrand**).

La mostra antologica prima in Italia, intitolata "Topografie", curata da Anne Morin e di scena fino al 21 maggio, si compone di tre macrosezioni: Ritratti, New York e Fotografie scientifiche. Ottantadue stampe originali dagli anni Venti sino ai primi anni Sessanta, che svelano gli aspetti più salienti della carriera dell'assistente, ed in seguito, abile rivale di **Man Ray**.

Cresciuta a Springfield, Ohio (1898), Abbott è l'esempio calzante, di chi riesce a cogliere le opportunità potenziali con intuizione (e un pizzico di fortuna).

Da giovane studentessa della New York degli anni Venti, entra in contatto con le personalità più rilevanti dell'epoca: **Marcel Duchamp** e Man Ray figurano tra le sue conoscenze, e proprio grazie all'amicizia di quest'ultimo, sceglie di attraversare l'oceano per trasferirsi ben presto nella vivace Parigi. Abbott impara così ad essere l'allieva perfetta: di Man Ray prima e dell'anziano fotografo **Eugène Atget**, poi. Entrambi si riveleranno per lei incontri decisivi che le daranno modo di approfondire le proprie abilità artistiche.



© Berenice Abbott, Pike and Henry St-New York (1946)

La giovane allieva di Man Ray ha modo così di misurarsi con il ritratto fotografico e di allontanarsi dall'impronta tendenzialmente misogina dell'artista, del quale disse: *"Lui realizzava fantastici ritratti maschili, mentre le sue donne rimangono fondamentalmente dei begli oggetti"*.

Fuori da ogni sorta di incasellamento di genere, i soggetti esposti non si

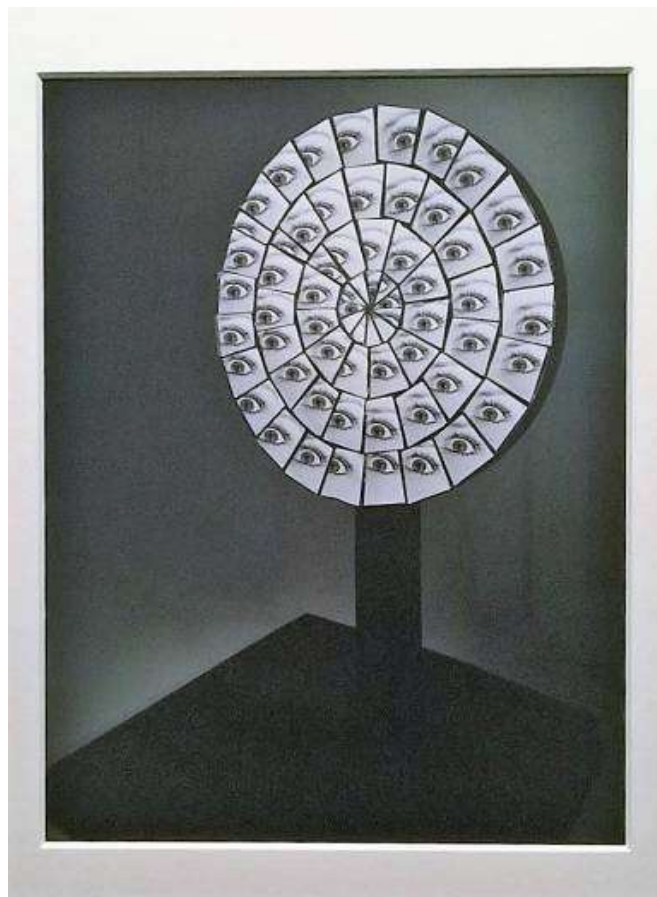
limitano ad essere presentati quali opere di scarso realismo.

È l'obiettività che Abbott ama e ricerca: ponendo i suoi soggetti in un habitat confortevole, riesce a farne evadere le personalità in maniera essenziale e priva di fronzoli. Con i propri soggetti, Abbott avvia un processo di affiliazione, lasciandoli trasparire nella propria naturale veridicità.



Berenice Abbott, Tipografie, vista della mostra foto di Pierluigi Dessì

Tra le novità della mostra, l'ultima sezione rivela uno degli aspetti meno conosciuti del suo percorso artistico. Nel 1944, la fotografa diviene "picture editor" per la rivista "Science Illustrated", occasione che le dà l'opportunità di confrontarsi con l'illustrazione dei fenomeni scientifici e di svelare la sua sempreverde adesione ai principi positivisti.



Berenice Abbott, Tipografie, vista della mostra foto di Elena Calaresu

In una costante discussione tra obiettività ed empatia, in un equilibrio magistrale da armonia classica, in cui ogni elemento ha una sua ragion d'essere, l'esposizione di Berenice Abbott diventa occasione didattica per l'arte dell'osservare. È davvero in questa leggerezza da *flâneuse* con cui osserva il mondo, che cogliamo una sorta di tendenza ottimista, uno sguardo acuto di chi non mistifica ciò che vede, ma lo racconta nella sua sconcertante naturalezza.

La Storia di Magnum tra le pagine di Life. A Cremona

di Marco d'Egidio da <http://www.atribune.com/>



Dalí-Atomicus-1948-©-Philippe-Halsman-Magnum-Photos

Museo del Violino, Cremona – fino all'11 giugno 2017. L'Italia festeggia i settant'anni di Magnum con una serie di mostre ospiti di tre diverse città.

Cremona in particolare evoca il legame tra la storica agenzia fotografica e la rivista "Life", che diede spazio, fra le sue pagine, a reportage di guerra destinati a entrare nell'immaginario collettivo, ma anche a ritratti degli Stati Uniti lontani dall'American Dream. E se volete saperne di più, ne parliamo anche sul terzo numero di Grandi Mostre.

La parabola del fotogiornalismo negli anni che anticipano e accompagnano la diffusione del mezzo televisivo è racchiusa nelle parole del premio Pulitzer John Hersey: "La foto è una sezione di un fatto, che mostra la realtà vera a chi non era presente molto più di quanto possa fare l'intera scena". Grazie alla fame di verità dei lettori americani, nei quaranta anni scarsi che vanno dalla Guerra Civile spagnola al conflitto in Vietnam, la fotografia ha visto l'apice del suo successo popolare.

Questa sottile linea rossa è tracciata nel percorso espositivo *Life - Magnum*, allestito al Museo del Violino di Cremona, a cura di Marco Minuz, per celebrare, insieme alle mostre di Brescia e Torino inaugurate negli stessi giorni, [i settant'anni di Magnum Photos](#), la più importante agenzia fotografica del pianeta. È la storia di come *Life*, rivista simbolo dell'*american dream*, uscì dai confini di pace a stelle e strisce aprendosi a un mondo in subbuglio grazie all'occhio dei più grandi fotografi di Magnum.

Come un giornale, la rassegna prende avvio dalle copertine e dai servizi di **Philippe Halsman**, tra cui il ritratto di **Alfred Hitchcock** e **Salvador Dalí**, immortalato in *jumpology* (anche la fotografia di persone che saltano ha un padre nobile). Con **Werner Bischof** risalta l'anacronismo tra i reportage della carestia in India del 1951 e della "Prisoner's Island" in Corea del Sud dell'anno successivo, e il suo stile così contemporaneo da quasi reclamare il colore.



USA. Nevada. US actress Marilyn MONROE on the Nevada desert going over her lines for a difficult scene she is about to play with Clarke GABLE in the film *The Misfits* by John HUSTON. 1960 © Eve Arnold-Magnum Photos

DAL CINEMA ALLA GUERRA

Difficoltà estere e inquietudini patrie sono ben alternate nel percorso; un primo respiro è offerto da un lungo ritratto di **James Dean** a opera di **Dennis Stock**. C'è la celeberrima fotografia dell'attore a Times Square, ma anche il suo ritorno nella nativa Indiana, a far visita al cuginetto e alla tomba del nonno. Il protagonista di *Gioventù bruciata* è spesso immortalato con un profondo spazio alle spalle, ad accentuare uno straniamento che fu la fortuna e la maledizione di Dean.

Le contraddizioni della fabbrica dei sogni ritorneranno col set de *Gli spostati* di **John Huston**, di cui Magnum ebbe l'esclusiva. Specchio del Dean di Stock, sono gli sguardi di Marilyn in pre-crisi coniugale con Arthur Miller, così come il sorriso sornione di **Clark Gable** (che sul set dello stesso film morirà per infarto), a mostrare all'America la fragilità dei suoi divi.

Ma si torna presto in guerra, con **Bruno Barbey** e le sue foto dal Vietnam. Devastazioni materiali delle bombe o interiori della tossicodipendenza dei soldati americani sono mostrate con un senso della composizione che avvicinano l'autore a Bischof. Fra quelle esposte, sono le uniche immagini legate al Vietnam con un accenno di colore.



South Vietnam. US bombardment, after the battle of An Loc. 1972 © Bruno Barbey-Magnum Photos

CAPA E LA GRANDE FOTOGRAFIA

Dopo una breve – forse troppo – sezione dedicata all'Urss di **Henri Cartier-Bresson**, si arriva infine a **Robert Capa** e ai suoi scatti di guerra "*leggermente fuori fuoco*". Capa seguì la Guerra Civile spagnola immortalando civili in fuga e soldati morenti (come quello lealista appena colpito); ma fu anche al D-Day in Normandia, fotografando un po' a caso nella concitazione delle truppe sbarcate a Omaha Beach.

Di Robert Capa è anche l'ultima fotografia in mostra, che fu la sua ultima fotografia in vita, scattata poco prima che morisse, nel 1954, pestando una mina durante un reportage in Indocina.

Dal percorso espositivo, che riporta anche alcune frasi degli autori, emergono le dimensioni della grande fotografia. Il "*lavoro fatto in profondità*" di Bischof, la "*vicinanza*" ai fatti di Capa, l'aspirazione a "*restare*", all'eternità, di Barbey, il senso della "*libertà*" espressiva di Stock, compongono un'etica del fotogiornalismo – oggi più rara.

Con *Life*, la cui edizione settimanale fu chiusa nel 1972, morì un'epoca in cui "*la realtà vera*" della Storia era ritratta in profondità. Magnum sopravvisse divenendo arte. Il tubo catodico, sostituendo l'intera scena all'istante, segnò anche l'inizio dell'era della superficialità.

La fotografia nella dittatura del rumore social

di [Leonello Bertolucci](http://www.ilfattoquotidiano.it) da <http://www.ilfattoquotidiano.it>



(foto © Leonello Bertolucci)

Un bel giorno alla grana visibile della pellicola fotografica **si è sostituito il rumore**: rumore digitale, quella "grana elettronica" particolarmente evidente usando alte sensibilità. E da subito le case costruttrici di fotocamere hanno ingaggiato una lotta al rumore – questo rumore – per cercare di ridurlo quanto più possibile.

Un bel giorno alla grana visibile della pellicola fotografica **si è sostituito il rumore**: rumore digitale, quella "grana elettronica" particolarmente evidente usando alte sensibilità. E da subito le case costruttrici di fotocamere hanno ingaggiato una lotta al rumore – questo rumore – per cercare di ridurlo quanto più possibile.

Quasi un contrappasso: con amara ironia partiamo da qui per dire quanto oggi il braccio di ferro tra silenzio e rumore è un tema centrale in fotografia, ma non parliamo ovviamente di rumore elettronico bensì del **chiasso che si fa attorno e sulla fotografia**.

Sia chiaro: io stesso, non essendo parte della soluzione, sono parte del problema. Ma quantomeno mi faccio **qualche domanda**, con grande gioia dei miei sensi di colpa.

Sarà banale, scontato, contestabile e opinabile, ma io continuo a pensare che la fotografia – per sua natura – **si nutra di silenzio e silenzio chieda**.

Sento ancora (e forse più che mai) potente la figura del fotografo assimilata da **Cartier-Bresson** a quella di un **tiratore d'arco Zen**, che nella concentrazione, nel respiro trattenuto, nella dimenticanza di sé, nella convergenza silenziosa di tutte le sue energie verso il bersaglio cerca la perfezione del gesto fotografico. Poco importa se il rumore circonda il fotografo: **non è dentro di lui**.

Ma recuperare, oggi, quella dimensione, appare un'impresa ardua o addirittura un'utopia, e oggettivamente anche un po' un'operazione anacronistica. Perché la fotografia è divenuta **terreno di parole** (quando va bene) o di scontri (negli altri casi). E meno male, si dirà.

Abita i social, i forum, viene condivisa e giudicata, valutata e vivisezionata, tifata e calunniata. E meno male, si dirà ancora.

Meno male che se ne parli, ci si confronti, la si diffonda, così a tutti è dato crescere, comprendere, allargare la mente e la visione. Certo, non fa una piega, vista così è il trionfo della "**democrazia fotografica**", tutto molto politicamente corretto e contemporaneo. Ma la democrazia, per compiersi, richiede libero arbitrio, consapevolezza, umiltà, disponibilità ad accogliere punti di vista differenti. La democrazia che si traduce, viceversa, in **un bailamme di urla indistinguibili** nel vano tentativo di emergere dal caos che si contribuisce a generare è, in definitiva, **la "dittatura del rumore"**. **La vera democrazia, invece, sussurra e ragiona.**

Così, appena proclamata [la foto dell'anno al World Press Photo](#) (pochi giorni fa), una foto che peraltro trovo eccezionale come quintessenza del concetto di news, di fotonotizia, di professionalità e d'istinto uniti alla qualità, si scatena il rumore: i due emisferi contrapposti di favorevoli e contrari iniziano a darsela di santa ragione online.

Intendiamoci, disseminate e sepolte sotto il cicaleccio ci sono molte cose interessanti e degne di nota, ma chi le distingue, chi le screma, chi le tira fuori dal mucchio? E' **un fiume in piena**, e a furia di scannarsi si dimentica il motivo per cui ci si scanna: la fotografia.

Talmente impegnati a voler **dire la nostra sulle foto degli altri** da uscire sempre meno a prendere fotografie, le nostre fotografie.

In alcuni festival fotografici a volte sono più gli incontri, i dibattiti e i talk che le mostre proposte.

Tutto questo ovviamente non significa auspicare il bavaglio alle voci che sulla fotografia hanno davvero qualcosa da dire e che ci aiutano ad accrescere la nostra consapevolezza, proponendo letture e visioni altre, spostando un passo avanti l'analisi dei fenomeni estetici, sociali, comunicativi, antropologici legati alla fotografia e alla sua evoluzione. Averne! **Un sano dibattito sulla fotografia è essenziale e va alimentato**, ma non ha e non deve avere nulla a che fare con i decibel, reali o virtuali che siano.

Qui si parla di rumore, del **Bar Sport della fotografia**.

Purtroppo **chi tace e fotografa**, nelle dinamiche attuali, tende spesso a "**non esistere**" sovrastato dal rumore di fondo, anche quando invece meriterebbe molta attenzione. Poi, per fortuna, assistiamo ad eccezioni che, paradossalmente, proprio i social finiscono per veicolare perché s'innesca il

circolo virtuoso del consenso dal basso.

Dunque, a ben guardare, **la rete non ha alcuna colpa, è neutra, non ha opinioni** e da sola non genera nulla: la rete siamo noi, quel che vi accade lo facciamo accadere noi.

E' la scoperta dell'acqua calda, si obietterà giustamente. La cosa intrigante e per qualche verso imponderabile è come, in mezzo a tutto il rumore che la rete ospita, si generi talvolta (più spesso) un circolo vizioso ma talaltra un circolo virtuoso: se si comincia a urlare tutti urlano, se si comincia a sussurrare tutti cercano di sussurrare.



Esco dal [MIA Photo Fair](#) che oggi sono andato a visitare e faccio un mio personalissimo bilancio: stessa questione. Non mancano molte cose interessanti e valide, ma proposte in un contesto dove il rumore (visivo prima che acustico) ha un peso non indifferente, dove il continuo cortocircuito alto-basso penalizza l'alto, **martello pneumatico e assolo di violino**. Coloro che si stanno avvicinando alla fotografia e fanno la coda per entrare avranno gli strumenti per **distinguere e filtrare il rumore**? La mia nuova mirrorless, intanto, col suo otturatore elettronico, permette di scattare senza fare alcun rumore, nemmeno un lieve fruscio. La fotografia oggi più che mai **si genera nel silenzio** ma inizia, suo malgrado, a far rumore – tanto rumore – subito dopo. Il rumore migliore e più sano che la fotografia può generare resta però quello che **risuona dentro chi la guarda**.

[Partire è un po' tornare: le foto nel trolley di Matteo](#)

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

Dunque è un trolley l'icona della ripartenza di Matteo Renzi. La rockstar decaduta Cheyenne, ricordate?, se ne **trascina** dietro uno per tutto il film di Paolo Sorrentino *This Must Be the Place*. Fino all'incontro quasi mistico con il Creatore del Trolley...

Una valigetta con le ruote, stilizzata, compare **sul poster** dell'assemblea che apre oggi al Lingotto di Torino, la nuova Leopolda dell'ex premier. Completano in modo insistente la simbologia alcune silhouette di viaggiatori che in corteo, sullo sfondo verde, ne trascinano altre.



La metafora del viaggio è cara all'ex premier che adesso ci riprova. Quattro anni e quattro mesi fa il simbolo di mobilità era leggermente più ingombrante: un camper. Non è poi una novità questo riferimento veicolare: ventidue anni fa Romano Prodi scelse il pullman, ancora più imponente.

Lo slittamento metaforico attuale, dal veicolo alla valigia, è sottile ma importante. I simboli non sono intercambiabili.

Il camper, per dire, è un mezzo di trasporto per viaggi di famiglia. Inklusivo ed autosufficiente. Mentre il trolley è il bagaglio leggero del viaggiatore solitario, comunque libero da vincoli. Il camper è un contenitore di affetti, il trolley è un contenitore di effetti (personali).



Cose da annotare, perché per l'immagine di questa campagna Renzi non si è certo rivolto alla tipografia all'angolo. Le associazioni di idee nella propaganda politica di alto livello non sono mai casuali, vengono sempre previste e tenute sotto controllo dai buoni *spin doctor*.

Del resto il trolley è un riferimento che ha un posto nella storia di Renzi: fu con un trolley alla mano che venne fotografato arrivando nella sede romana del Pd al Nazareno, per la prima volta da segretario, nel 2013.

Poi, il camper è una casa. Col trolley invece si deve cercare un alloggio, oppure tornare a casa. Lo slogan del poster dimostra di saperlo: "Tornare a casa per ripartire insieme".

Dunque questa volta il viaggio di Renzi è prima di tutto un viaggio di ritorno. Il viaggio come mito e meta rimane, ma ora l'ex leader ha bisogno, come si dice, di ripassare un attimino da casa. La destinazione del viaggio, epraltro, è esibita: sul trolley, come un adesivo, c'è il simbolo del Pd.

Non è più per una conquista che l'ex premier ha cercato il simbolo giusto,

ma per un reinsediamento. Non facevapiù del tutto al caso questa citazione di Mark Twain che è stata molto cara a Renzi: "Allontanatevi dal porto sicuro, prendete con le vostre vele i venti, esplorate, sognate, scoprite".

Dove l'ho trovata? Sul retrocopertina di un libretto pieno di fotografie. Un libretto made in Renzi, ma un Renzi *d'antan*. Il Renzi ancora rottamatore. Era l'autunno del 2012, e il sindaco di Firenze partiva in camper per la sfida delle primarie.

Le prime primarie, intendo, quelle che mettevano in palio la coccarda di candidato premier del centrosinistra. Quelle, per la cronaca, che Renzi perse 40 a 60 contro Pierluigi Bersani.

Ho ripescato una copia di quell'album fotografico rievocativo-promozionale che fu diffuso a ridosso del voto. Editore Mandragora, euro 3,90, ottanta pagine formato quadernone, immagini tutte ben realizzate dai fotografi dell'agenzia SGP, Stefano Guindani Photo, di Milano. Titolo: *Un viaggio per cambiare l'Italia adesso!* Non solo la metafora, dunque, ma anche la pratica del viaggio come strumento della politica.

Riprendiamolo in mano, dopo quattro anni e quattro mesi, questo paleo-Renzi, Icaro che doveva ancora spiccare il volo. Sfogliamoolo assieme, vediamo cosa ci dice alla luce dell'Icaro schiantato di oggi che prova a rialzarsi.



In copertina, il camper in viaggio visto da dietro, una foto quadrata palesemente trattata in stile filtrino Instagram. Piccolo colpo di genio, diciamolo pure, per chi (ve lo ricordate?) aveva poco tempo prima **brandito** dal palco della Leopolda due macchine Polaroid, una analogica una digitale, usandole metaforicamente per dire che la politica si trovava costretta a

"tentare di rappresentare la realtà con due strumenti diversi: uno vecchio stile, che non butto via, ma che fa la foto peggio di quello nuovo. Noi vogliamo cambiare macchina fotografica. Dobbiamo essere in grado di dare una foto digitale dell'Italia, senza più nostalgia del passato".

Infatti Instagram è quella foto digitale che simula lo stile di una vecchia Polaroid. Scelta *vintage* che tiene insieme tutto.

Ma non volevo dire di questo. Mi interessa come fu organizzata la costruzione fotografica dell'immagine del futuro leader. Vediamola.

Il libro contiene 192 fotografie. Alcune a doppia pagina, la maggioranza applicate assieme a ritagli e slogan, stile *scrapbook*, con tanto di cornicetta bianca, come incollate su pagine rigate color carta riciclata (ma patinate...).

Si tratta della fotocronaca del tour di 111 tappe lungo la penisola. Sono praticamente tutte immagini degli incontri pubblici nei teatri e nelle piazze fra il candidato alla candidatura e i suoi sostenitori.

Bene, non la faccio lunga. Ho fatto qualche conto. State a sentire.

Su tutte le 192 foto, Renzi compare 55 volte: poco più di un quarto. Due tipologie: solo sul palco, o circondato da fan festosi. Relazione alternativamente verticale e orizzontale ben ponderata.

In tutte le altre, quindi la grande maggioranza, compare solo il suo "popolo" che lo ascolta o lo acclama, in campi lunghi di platee ovviamente affollate, o in primi e primissimi piani di piccoli gruppi di sostenitori attenti e partecipi. La collettività fatta di individui. Da manuale.



Nelle 55 foto in cui compare di persona, per ben 20 volte Renzi figura di spalle. Non guarda noi ma il suo "popolo", e noi, dietro di lui, con lui ci identifichiamo. Anche questo è un noto accorgimento di repertorio.

In quelle 55, inoltre, Renzi veste quasi sempre la sua ben nota camicia bianca, quasi una divisa, sgarra solo 4 volte. Tende insomma ad essere riconoscibile, non mutevole, icona di se stesso.

Infine, in tutte le 192 foto, il simbolo o la bandiera del Pd compaiono solo 4 volte. Quattro, in lettere. Sempre molto in piccolo e quasi casualmente, a differenza dello slogan *Adesso!* e dei cartelli col suo nome che sono volentieri esibiti, spesso in primo piano.

Un osservatore non informato sulla politica italiana non saprebbe dire, sfogliando questo album, a quale partito appartiene il candidato. Ma è abbastanza spiegabile. Come nelle primarie americane il partito scompare, la corsa è quella personale del candidato, i cartelli e i poster sono quelli del candidato: il candidato è il partito di se stesso.

Riassumendo: rapporto diretto leader-popolo, icona individuale, partito personale. Non si può dire che l'immagine che volle dare il Renzi di lotta non anticipasse bene il futuro Renzi di governo.

Ma tutto questo era quattro anni e quattro mesi fa. Adesso che l'*Adesso* è

diventato un *Prima*, di quali foto-metafore avrà bisogno Renzi? Forse già da oggi cominceremo a capirlo, in ogni caso osservatele bene perché, state certi, ci diranno qualcosa sul Renzi futuro, il Renzi *sequel*, il Renzi II - Il Ritorno.

Tag: **Cheyenne, Mark Twain, Matteo Renzi, Paolo Sorrentino, Romano Prodi, Stefano Guindani**
Scritto in **icone, politica | Commenti**

Duchamp, fotografia materia grigia

di Paolo Martore da <https://ilmanifesto.it>

"Duchamp oltre la fotografia", un saggio di Elio Grazioli, edito da Johan & Levi. Il medium fotografico letto come lo strumento più proprio della poetica duchampiana: l'impersonalità dello «scatto» rende possibile accedere al mondo dell'«infrasottile»



Man Ray, Duchamp dietro «Rotary Glass Plates» in movimento, 1920, stampa del 1961

Per gli scettici, nessuno meglio di Duchamp incarna la mistificazione dell'arte contemporanea, essendo colui che ha deriso l'ingenuità del pubblico spacciando pisciatoi e ferri vecchi per opere da collezione. Eppure, la sua conquista più grande è proprio il dubbio che con ogni lavoro insinua nell'intelligenza di chi l'osserva, in un gioco infinito di ribaltamento del senso e di rovesciamento delle

posizioni, innanzitutto tra autore e spettatore. Duchamp ha schiuso un orizzonte di possibilità impensate e stravolto il concetto stesso di arte rinunciando a ogni forma di abilità artigianale, liquidando l'eroismo e il divismo dell'artista moderno. È grazie a lui se oggi l'arte viene considerata un'operazione intellettuale che può a buon diritto impiegare qualunque tecnica o materia senza mai dipendere da alcuna.

Artista caro alla critica

Ciò fa di lui uno degli artisti del ventesimo secolo più cari alla critica, inclusa quella italiana, perché la sua opera offre occasioni di stimolanti esercizi interpretativi; di qui l'inflazione di commenti, esegesi, letture e riletture. Malgrado il rischio di finire su una strada molto trafficata, Elio Grazioli torna sull'artista francese in *Duchamp oltre la fotografia Strategie dell'infrasottile* (Johan & Levi, pp. 88, euro 16,00) e lo fa in qualità di studioso che ha già scritto sia su Duchamp che di fotografia. Il suo nuovo saggio muove dall'ipotesi che la nozione duchampiana di «infrasottile» consenta di riesaminare il rapporto dell'artista con il medium fotografico. Duchamp, in effetti, negli anni ha fatto ricorso spesso alla fotografia, sia pure in maniera trasversale e per interposta persona, senza mai scattare personalmente una foto. Grazioli ripercorre quindi in senso più o meno cronologico la carriera dell'artista, soffermandosi brevemente su alcune opere – tra cui *Il grande e vetro* (1915-'23), *Tu m'* (1918) e *Dati: 1)* la caduta dell'acqua, *2)* il gas d'illuminazione (1946-'66) – per enucleare una serie di temi peculiari e tracciarne la connessione con la fotografia, o meglio con le implicazioni teoriche del dispositivo fotografico. Incidentalmente l'autore allarga il raggio delle proprie considerazioni fino a ricollegarsi a questioni più ampie di estetica della fotografia. Nel suo sviluppo, l'analisi di Grazioli attinge alle critiche di altri commentatori, ad esempio Rosalind Krauss e Herbert Molderings, cuce insieme nozioni di semiotica peirciana e di psicologia freudiana e lacaniana, dialoga con Barthes, Baudrillard, Stoichita e Lemagny. Molta carne al fuoco.

Si comincia dal raffronto tra *Nudo che scende le scale*, n. 2 (1913) e la cronofotografia di Étienne-Jules Marey, e si apprende che l'interesse di Duchamp per la fotografia è stato precoce ma subito lontanissimo da finalità di mera rappresentazione. Accantonata la funzione descrittiva e documentaria, Duchamp usa la fotografia per cogliere del reale ciò che sfugge alla percezione sensoriale. In quanto esito di un processo riduttivo e meccanico, infatti, la fotografia preleva un istante dal flusso della continuità spazio-temporale e lo fissa; ma ad attrarre Duchamp non è il fascino tardo-romantico dell'attimo fuggente, bensì l'«indifferenza» dell'apparecchio fotografico nei confronti di ciò che sta davanti all'obiettivo: la sua capacità di registrare automaticamente senza scegliere, senza riferirsi né farsi condizionare da un gusto, un'estetica. Dunque appropriazione e non riproduzione della realtà. La fotografia cattura l'immagine come oggetto reale, seppur immateriale, e si propone a sua volta quale parte della realtà; in altre parole somiglia al readymade. Del resto il readymade non esprime e non crea assolutamente niente, è un oggetto di natura ambigua, un segno opaco che resta impossibile da collocare una volta per tutte dentro o fuori il campo artistico. Dietro di esso non c'è il soggetto, perché l'intervento con cui viene scelto ed esibito è assolutamente casuale, tanto che potrebbe benissimo essere compiuto da una macchina. L'elezione di un oggetto qualsiasi a readymade equivale allo scatto fotografico.

Il parallelismo tra fotografia e readymade è centrale nel discorso di Grazioli, che nell'immagine fotografica trova un modo per discutere lo statuto del readymade. Impronta, residuo o simulacro, in ogni caso la fotografia non è mai

solo quello che mostra. Inoltre, fotografia e ready-made diventano per l'autore i termini per spiegare l'indagine che Duchamp ha portato avanti durante l'intero arco della sua vita sull'idea di realtà. «Se nella prima fase l'assunto generale era che la realtà stessa è già fotografia, quello dell'ultima è che il reale stesso è già ready-made».

Comunque l'ossessione dell'artista è andare oltre nella conoscenza del reale, accedere alla «quarta dimensione», della quale sia il ready-made che la fotografia sono evidenze indirette, ovvero indici di un'incommensurabile differenza: l'infrasottile. È questo un concetto che Duchamp elabora a partire dalla metà degli anni trenta e definisce – alla sua maniera, certo: «infrasottile è il calore che resta su una sedia dopo esserci stati seduti» – nel 1945, sebbene venga apertamente alla luce solo con la pubblicazione postuma di alcune note autografe raccolte da Paul Matisse e presentate nel 1980, in concomitanza con una mostra al Pompidou. A grandi linee, l'infrasottile (in francese *inframince*) è la dimensione della possibilità; più nello specifico, si tratta di una categoria estetica sotto la quale l'artista raccoglie «tutte le sostanze, gli stati, le differenze minime, le condivisioni, i passaggi di stato al limite dell'impercettibile e del distinguibile, reali ma non ottici, non "retinici", che si colgono soltanto con la "materia grigia"». La percezione infatti implica una quantità di fenomeni infinitesimali che la coscienza non afferra in maniera chiara ed è qui allora che entra in ballo la qualità infrasottile della fotografia, perché questa da «un lato raddoppia la realtà, ne fa letteralmente le veci, dall'altro acquista autonomia e finezza, ci mostra di più della realtà stessa e ce lo mostra in maniera diversa; le due cose insieme, come in un sosia in cui ritroviamo noi stessi fuori di noi, ma anche qualcosa di più e di differente che ci turba».

L'alter ego femminile

A questo processo di raddoppiamento vanno riportati i vari ritratti e autoritratti di Duchamp, compresi quelli del suo alter ego femminile, Rose Sélavy. Tutto è riconducibile a una «strategia» necessariamente coerente. Anche quando posa come modello per fotografi come Man Ray, Mulas, Ohsatz o Cartier-Bresson, secondo Grazioli è sempre in qualche modo Duchamp a orchestrare lo spartito e in ogni fotografia che lo riguarda «o crea un legame con la propria opera o poetica, o rovescia questo legame e fa opera di se stesso».

È qui che il libro mostra la corda. Il saggio è svelto e denso; ma la riflessione si sfrangia nel groviglio di spunti che pure ha il pregio di raccordare e fatica a trasmettere un contenuto veramente originale, risolvendosi nel consuntivo delle tante e tutte felici circostanze in cui Duchamp incontra la fotografia. L'effetto è infrasottilmente mitografico: un Duchamp per duchampiani. Lo stesso concetto di infrasottile, che dovrebbe servire da chiave di comprensione per quella lunga partita a scacchi che è l'opera di Duchamp, non viene qui sviscerato – ammesso che possa davvero esserlo – e in definitiva si accetta che sia un qualche misterioso ingrediente poetico. «Quando il fumo del tabacco sa anche della bocca che lo esala, allora i due odori si sposano attraverso l'infrasottile»

[Henri Cartier-Bresson, professione fotografo](#)

di Andrea Rossetti da <http://www.exibart.com>

Era un ragazzo nervoso, amante della pittura. Poi decise di dedicarsi alla fotografia, per diventare Henri Cartier-Bresson. A Genova 140 scatti ne ripercorrono la storia.



Un fotografo deve saper cogliere l'attimo. Questa è la tesi granitica, l'assioma vox populi che ha trasformato il fotografo stesso in un «pistolero, pronto a scattare al momento», come ironicamente dice Denis Curti. E che si autodistruggerà sotto i vostri occhi entro pochissimi secondi.

Perché non era all'America del Far West che aspirava Henri Cartier-Bresson (1908-2004) quando diceva che «fotografare, è riconoscere un fatto nello stesso attimo ed in una frazione di secondo organizzare con rigore le forme percepite visivamente che esprimono questo fatto e lo significano. È mettere sulla stessa linea di mira la mente, lo sguardo e il cuore». Da qui in poi la frittata è stata fatta e rigirata più volte, il travisamento logico de "l'istantanea che più istantanea non si può" ha germinato e nutrito orde di proseliti in cerca dello scatto unico e perfetto. E la mostra *Henri Cartier-Bresson - Fotografo*, curata proprio da Curti (a Palazzo Ducale fino all'undici giugno), gioca molto su questo errore interpretativo.

Sentir parlare Curti di «attesa», e che «il momento decisivo te lo dovevi cercare» spezzerà il cuore a tutti coloro i quali hanno finora trovato nel grande fotografo francese il loro spara-scatti assoluto. L'aut aut è «o decidiamo che è stato molto fortunato, o che era molto bravo a trovare il momento decisivo», a selezionarlo nel lasso tempo-iconico di «scatti effettuati in successione allo stesso soggetto, e di cui poi ne sceglieva esclusivamente uno» come continua il curatore, citando poi il mitico *scrapbook* in cui il fotografo parigino raccolse numerose immagini dell'Europa all'epoca della Seconda Guerra Mondiale. Bravura cui il cosiddetto "fattore c" deve necessariamente aver dato una spintarella, altrimenti oggi Curti non potrebbe aprire una parentesi sul come Cartier-Bresson spesso volte fosse «al posto giusto, nel momento giusto e con le persone giuste».

Spirito da documentarista dei suoi tempi, interesse per il reportage come racconto che non cerca l'iconicità assoluta dei suoi singoli scatti. Prima di tutto però il Cartier-Bresson presente a Palazzo Ducale è un giovane incerto sul suo futuro espressivo, attratto dalla pittura, innamoratosi della fotografia e dei primi approcci con la sua Leica, fino a co-fondare l'agenzia Magnum e diventare uno dei nomi più citati nel settore. Un "fotografo", come con semplice ingenuità sottolinea la mostra, che ha saputo scuotere l'imperturbabilità delle istantanee per farne prevalere il valore narrativo,

laddove la precisione tecnica perde sotto i colpi di soggetti sfocati come ancora in pieno movimento. Poeticamente più che esplicativi sono due ritratti all'amico Alberto Giacometti, dapprima mosso, carico di fermento mentre smista le sue opere in preparazione di una personale parigina; poi fermo, buffamente coperto fino alla testa con l'impermeabile, ch  senza ombrello la pioggia battente non perdona. Qualche istante prima d'incontrarsi a pranzo con lo stesso Cartier-Bresson.



Henri Cartier-Bresson – Madrid, 1933 – courtesy Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

Narrare per Cartier Bresson era in fondo dare una forma fotografica alla naturalezza con cui infiniti momenti di vita si dipanano nel tempo, una coscienza che fu di fondamentale ispirazione per il nostro **Gianni Berengo Gardin**. Nel '61 poteva esserci appunto Giacometti, poco meno di trent'anni prima la domenica di nerboruti lavoratori francesi col loro pic-nic sulle rive della Senna, o l'accoppiamento di due cani con altrettanti simili a fare da voyeur. Situazioni decisamente agli antipodi a cui Cartier-Bresson rispondeva - per giunta a distanza di anni - con un'identica ideologia creativa. E bench  l'ultimo degli scatti appena citati non rappresenti nulla da tramandare ai posteri (meno certo dei ritratti ai vari Bonnard, Matisse, Ezra Pound),   nel suo piccolo uno dei pi  indicativi di una sua certa bravura nel selezionare quel "momento-istante-attimo decisivo" che torna ossessivamente nelle parole di Curti come nei testi d'accompagnamento.

Ma se le 140 immagini presentate non rappresentano un quantitativo smisurato in proporzione alla stazza del personaggio, alla fine - come capita spesso in questo tipo di retrospettive - sono ancora meno quelle che occorrono a focalizzare una cifra identitaria sul piano critico. Non aver scelto poi una linearit  cronologica, bens  «tentato d'istituire un percorso geografico, per rendere la mostra pi  comprensibile», come racconta Curti, restituisce lo strano effetto di trovare tutto il clou compresso all'inizio, in una sezione "Francia 1926-1969" che da sola gi  ben regge la poetica bressoniana, quasi fosse una mostra a s .



*Henri Cartier-Bresson – Viale del Prado, Marsiglia – 1932 –
courtesy Henri Cartier-Bresson/Manum Photos*

E non solo perché tutte le immagini menzionate fin qui appartengono a quella sezione, comprensiva peraltro dell'immagine guida con l'uomo "sospeso" dietro la stazione Saint-Lazare; o perché Curti tiene banco dicendo che «gli scatti di Carter-Bresson hanno sempre un bordino nero. Non si tratta di un vezzo, ma serviva per impedire agli uffici grafici dei giornali di tagliare la foto. Quando non è presente sono avvenute delle modifiche, e lo scatto dell'uomo dietro la stazione Saint-Lazare non ha quel bordo», evidenziando il pregio della rarità per un fotografo che non amava intervenire sui suoi negativi.

È perché forse di fronte alle sezioni tematiche successive vien voglia di alzare le mani. Qui i fondamentali pezzi di storia della fotografia restano inchiodati alla loro individualità, vittime di un contesto generale nel complesso incoerente, dove la divisione geografica sacrifica il piacere del crescendo in luogo della confusione temporale, poco allettante per un pubblico di fascia ampia come quello di Palazzo Ducale. Tecnicamente lo si definisce "scarso appeal", che i comuni mortali convertono in una "svogliatezza" ad addentrarsi nell'infilata di ambienti della Loggia degli Abati (già di loro piuttosto angusti e claustrofobici), dove le citazioni autografe e i vari testi sembrano fluttuare sulle pareti a loro volta in maniera vagamente scomposta, più didascalica che didattica. Poi vedersi presentare la mostra come una specie di Bignami, ovvero saltando a piè pari tutte le aree centrali (prerogativa del tempo è l'esser sempre tiranno), alimenta l'impressione d'aver sotto mano degli ottimi ingredienti non ricettati con la necessaria cura.



Henri Cartier-Bresson – Alicante, Spagna – 1933 – courtesy Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

Ciò detto l'estetica surrealista (nei primi anni Trenta l'amore per la pittura condizionava pesantemente i canoni espressivi bressoniani) di un livornese dal volto precisamente coperto/sostituito da un tendaggio annodato, così come la ruralità sovrastata dalla cementificazione nella periferia romana o la frenesia bambinesca ai piedi del Muro di Berlino sono scatti praticamente autoportanti. Niente male per uno che agli esordi dichiarava «per quanto riguarda la fotografia, non ci capisco nulla».

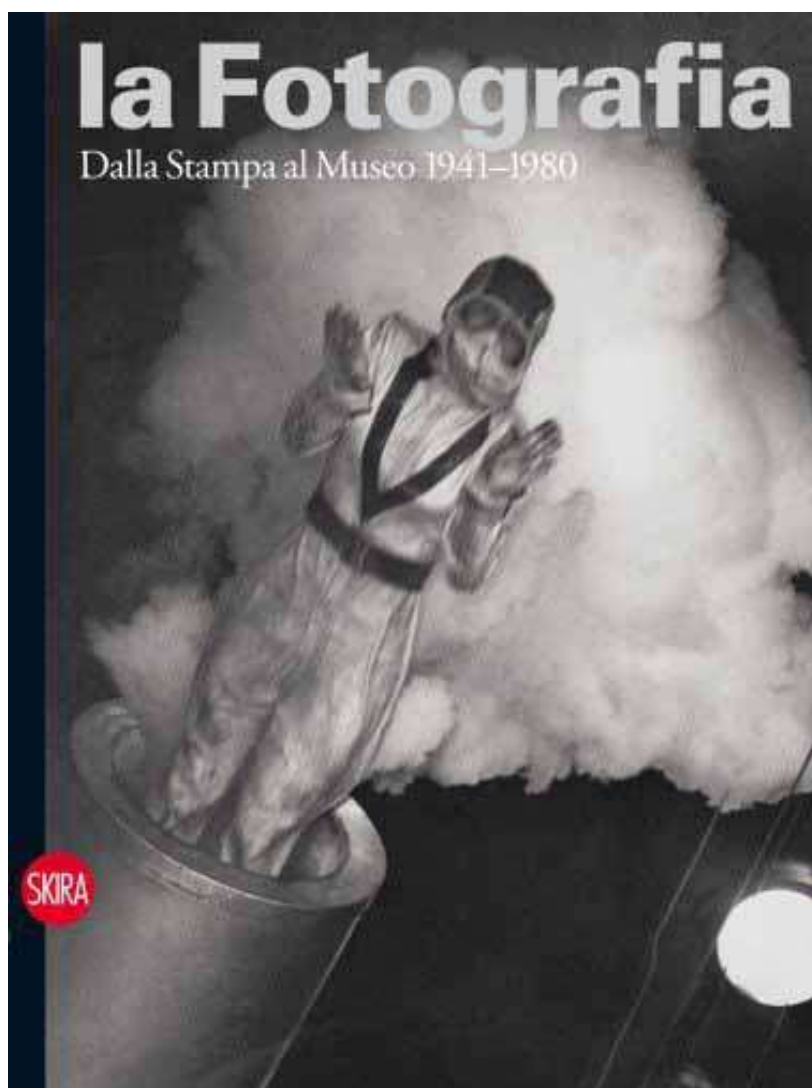
Quando la fotografia fu eletta tra le arti, un volume ne racconta la storia

di Giusi Parisi da <http://gds.it>

È tutto merito del museo di New York (e di quel suo nuovo dipartimento, affidato alla cura di Beaumont Newhall) se è diventata una vera e propria arte. La **fotografia**-Dalla stampa al museo 1941-1980 (ed. Skira, pag.304, 60euro) è il terzo di quattro volumi del progetto editoriale curato da Walter Guadagnini per Unicredit e Skira.

Quarant'anni fondamentali per eventi storici e sociali che diventeranno, oltre che «documenti di vita» sulle pagine di riviste e giornali, anche mostre aperte al pubblico.

Nei saggi scritti da Urs Stahel, Camiel van Winkel e Francesco Zanot si analizza la nuova arte che, partendo dal documento-verità, arriva fino alla veridicità ma anche la fotografia intesa come arte concettuale passando dalla rivoluzione quando dal bianco e nero si è passati al colore.



Il volume ripercorre con dovizia di particolari il quarantennio «che ha prodotto alcuni dei racconti per immagini forse più belli dell'intera storia della fotografia», scrive nell'introduzione Guadagnini.

Alberto Lattuada, Helen Levitt, Robert Doisneau, Josef Judek, William Klein, Richard Avedon, Larry Clark e David Goldblatt sono solo alcuni dei nomi di grandi autori di cui si analizzano tematiche e opere.

Storie di élite e fatti popolari, dalla nascita della nel 1947 di Magnum Photos (la prima agenzia-cooperativa che definisce e difende il ruolo dei fotografi nel rapporto con le riviste) a The family of man del 1955, la mostra itinerante vista da oltre dieci milioni di visitatori nel mondo.

Dalla stampa al museo è il terzo capitolo di un'opera che è partita da Le origini 1839-1890 e, dopo essere passata per Una nuova visione del mondo 1891-1940 arriva a L'età contemporanea 1981-2010.

Il curatore dei volumi, Walter Guadagnini, è Presidente della commissione scientifica Unicredit.

Pittura e fotografia sono fondamentali per la conoscenza dell'arte del nostro tempo?

«Sì, la fotografia è uno strumento eccezionale di comunicazione perché attraverso la fotografia si può parlare, con un linguaggio comprensibile, non solo di arte ma anche della società, di storia, di noi e del nostro rapporto col mondo. L'arte è una parte della fotografia e la fotografia è una parte (importante) dell'arte contemporanea».

Qual è stato il ruolo del MoMA per la divulgazione della fotografia?

«È stato un ruolo fondamentale perché ha fornito l'ultimo elemento di garanzia culturale necessario per fare della fotografia un tassello dei linguaggi artistici contemporanei. Inoltre, ha costruito uno degli eventi memorabili della storia di quest'arte: la mostra *The family of man*, del 1955, che ha viaggiato in tutto il mondo per dieci anni, raggiungendo dieci milioni di spettatori».

Il direttore Barr la riteneva un'arte ma non un documento né una forma di comunicazione: è una contraddizione?

«No, la fotografia è tutte queste cose, e altre ancora. La fotografia è sempre da declinare al plurale».

In tempi in cui si costruiscono barriere e muri divisorii, che significato assume la mostra del 1955: crede che oggi operazioni del genere siano (im)possibili?

«Non tanto impossibili per ragioni politiche, ma per ragioni linguistiche: oggi la condivisione delle fotografie avviene con altri strumenti: "la famiglia dell'uomo" è forse quella della rete».

Prima la televisione, adesso la rete: la fotografia è destinata ad un pubblico colto ma di nicchia?

«Il successo di tante mostre fotografiche direbbe di no: la fotografia è un linguaggio popolare per eccellenza. L'avvento della televisione prima e della rete poi hanno trasformato il linguaggio della fotografia d'attualità, non l'hanno fatta scomparire, anzi...».

I fotografi d'un nuovo (tragico) realismo vincono premi internazionali sempre più importanti: il macabro vince anche in questo campo? Le foto di William Klein, al confronto, sono per educande e quelle di Josef Sudek «non spiegano niente »...

«Non capisco la levata di scudi contro la foto vincitrice del World Press Photo di quest'anno (vinta dal turco Burhan Ozbilici con *Un assassinio in Turchia*, che mostra l'attentatore Mevlut Altintas subito dopo aver ucciso, ad una mostra d'arte ad Ankara l'ambasciatore russo Andrej Karlov). È un'immagine che bene s' inserisce nella tradizione più classica del fotoreportage: perché la foto di Eddie Adams dell'esecuzione di un presunto vietcong in Vietnam sì, e questa no?».

Da che parte va la fotografia oggi?

«Dove sempre è andata: in giro per il mondo, anche quello virtuale, documentando, raccontando e inventando».

[Il fotografo del Delta di una volta](http://www.rovigooggi.it)

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

A Rovigo una straordinaria mostra parte il 25 marzo a Palazzo Roverella, per conoscere il Basso Polesine che fu, raccontato dalle immagini di Pietro Donzelli.

Una mostra dedicata a uno dei maggiori fotografi documentaristi italiani, Pietro Donzelli, e al racconto che fece del Polesine, dei suoi drammi e della sua gente



©Pietro Donzelli, Il Po di Tolle (1954)

Rovigo - **"Pietro Donzelli. Terra senz'ombra. Il Delta del Po negli anni Cinquanta"** è il titolo della importante mostra che, per iniziativa della **Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, Palazzo Roverella propone dal 25 marzo al 2 luglio**, a cura di Roberta Valtorta.

Piero Donzelli (Monte Carlo, 1915 – Milano, 1998) ha testimoniato **l'Italia dal Dopoguerra agli anni Sessanta, il passaggio dalla società rurale e preindustriale alla società dei consumi**. Fotografo, ricercatore, collaboratore di riviste specializzate e curatore di mostre, Donzelli è stato una figura determinante per la diffusione della cultura fotografica nel nostro Paese. E' grazie alla sua instancabile attività che sono state presentate in Italia, per la prima volta, opere di Dorothea Lange, di Alfred Stieglitz, dei fotografi della Farm Security Administration

A partire dal 1948 è stato tra i fondatori e gli animatori della rivista "Fotografia" e dal 1957 al 1963 è stato redattore e poi condirettore dell'edizione italiana di "Popular Photography" e nel 1961 e 1963 ha curato, con Piero Racanicchi, due volumi di "Critica e Storia della Fotografia" che raccoglievano testi e materiali sui più importanti fotografi della storia. Nel 1950 è stato tra i fondatori dell'Unione Fotografica (Associazione Internazionale Manifestazioni Fotografiche), che aveva tra i suoi obiettivi quello di spostare l'attenzione sul realismo in fotografia, promuovere manifestazioni di livello internazionale e sostenere la fotografia italiana all'estero.

Le sue serie fotografiche affrontano il rapporto tra l'uomo e l'ambiente in cui vive. Ha lavorato su Milano, Napoli, la Calabria, la Sicilia, la Sardegna, il paesaggio toscano (serie Crete senesi) ma soprattutto, dal 1953 al 1960 sul Delta del Po e le terre del Polesine, alle quali ha dedicato

una grande e importante ricerca dal titolo Terra senz'ombra.

Questa mostra presenta per la prima volta più di cento fotografie di questa serie, molte delle quali assolutamente inedite. In mostra anche importanti materiali di documentazione del progetto, scritti di Donzelli, composizioni di fotografie di Donzelli con rime di Gino Piva, geniale poeta polesano.

Il Delta del Po è un luogo-mito della cultura italiana ed è stato rappresentato in molte opere cinematografiche (Antonioni, Visconti, De Santis, Rossellini, Soldati, Vancini, Renzi, Comencini) e letterarie (Bacchelli, Guareschi, Govoni, Zavattini, Cibotto, Piva, e più di recente Celati o Rumiz).

L'opera fotografica che Donzelli, grande narratore, ha dedicato al paesaggio di pianura, al fiume, nei momenti di calma e delle rotte che tanto hanno devastato territori e uomini, al mare, al lavoro dei pescatori e dei contadini, ai momenti di svago, è un vero e proprio affresco umano e ambientale. **La serie Terra senz'ombra è considerata una dei pilastri della storia della fotografia italiana, e uno dei più precoci e coerenti esempi di fotografia documentaria**, in cui Donzelli dimostra la sua capacità di raccontare la vera realtà umana e ambientale, tra la topografia e la sociologia.

II catalogo, 208 pagine, pubblicato da Silvana editoriale, a cura di Roberta Valtorta e Renate Siebenhaar, presenta circa 120 immagini, un saggio storico-critico di Roberta Valtorta, un'ampia antologia di scritti che storici e critici hanno dedicato a Terra senz'ombra dagli anni Cinquanta a oggi.



©Pietro Donzelli, Café a Rosolina (1954)

ASSEDIO A MADRID

dal Comunicato stampa in www.alessandroluigiperna.com

1936 – 1939, LA GUERRA CIVILE SPAGNOLA NELLE IMMAGINI DELL' "ARCHIVO FOTOGRAFICO DE LA DELEGACIÓN DE PROPAGANDA Y PRENSA DE MADRID DURANTE LA GUERRA CIVIL"

Mentre è in corso l'Ottantesimo del conflitto, in anteprima per l'Italia e patrocinata dall'Instituto Cervantes de Milán, apre il 18 marzo 2017 alle 15:30 presso La Casa di Vetro di via Luisa Sanfelice 3 a Milano la mostra "Assedio a Madrid" dedicata alla Guerra Civile Spagnola. L'esposizione è curata da Alessandro Luigi Perna e prodotta da Eff&Ci – Facciamo Cose per "History & Photography", un progetto rivolto al grande pubblico e alle scuole che ha per obiettivo raccontare la storia contemporanea attraverso la valorizzazione degli archivi storici fotografici (in particolare di fotoreportage). L'esposizione narra i primi momenti della ribellione dell'esercito golpista, la mobilitazione popolare in difesa di Madrid assediata dalle truppe di Franco, i bombardamenti aerei, le sofferenze dei civili, la guerra nelle regioni intorno alla Capitale, la vita nelle retrovie. Autori della maggior parte delle foto selezionate, tratte dal fondo "Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda y Prensa de Madrid durante la Guerra Civil" del "Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración", sono Manuel Albero e Francisco Segovia, fotografi di sport diventati fotoreporter di guerra durante il conflitto ed entrati nella storia della fotografia spagnola grazie alla qualità dei loro scatti. Finita la guerra le foto furono utilizzate, per un tragico paradosso, dal regime franchista per perseguire i miliziani ritratti nelle immagini.



Immagini: "Assedio a Madrid. 1936 – 1939, la Guerra Civile Spagnola nelle immagini dell' "Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda y Prensa de Madrid durante la Guerra Civil"

Dall'alto in basso, da sinistra a destra: Foto 1-Miliziani all'assalto dell'Alcázar (Palazzo Reale) occupato da forze ribelli dell'esercito durante i primi momenti della ribellione franchista Toledo (Spagna), 1936 Foto di Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo "Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda y Prensa de Madrid durante la Guerra Civil" Albero y Segovia Información Gráfica (Madrid, España) - F-04040-53330-001r

Foto 21-Ragazzini rifugiati in una stazione della metropolitana durante un bombardamento Madrid (Spagna), 1936 Foto di Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo "Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda y Prensa de Madrid durante la Guerra Civil" ANTIFAFOT (Estudio fotográfico, Madrid, España) - F-04041-53400-001r

Foto 43-Miliziano della Guardia Civile durante il pasto a Cabanillas de la Sierra Provincia di Madrid (Spagna), 1936 Foto di Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo "Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda y Prensa de Madrid durante la Guerra Civil", Albero y Segovia Información Gráfica (Madrid, España)

Foto 57-"Miliziana dice addio a suo figlio prima di marciare per il fronte" Estremadura (Spagna), 1936 Foto di Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo "Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda y Prensa de Madrid durante la Guerra Civil", Albero y Segovia Información Gráfica (Madrid, España)

LA MOSTRA – In anteprima per l'Italia, mentre è in corso l'Ottantesimo del conflitto, apre il 18 marzo 2017 dalle 15.30 a La Casa di Vetro di Milano la mostra fotografica "Assedio a Madrid", patrocinata dall' Instituto Cervantes de Milán. In programma fino al prossimo 27 maggio, l'esposizione è curata da Alessandro Luigi Perna (www.alessandroluigiperna.com) e prodotta da Eff&Ci – Facciamo Cose (www.effeci-facciamocose.com) per "History & Photography – La Storia raccontata dalla Fotografia" (www.history-and-photography.com), un progetto rivolto al grande pubblico e alle scuole che ha per obiettivo raccontare la storia contemporanea attraverso la valorizzazione degli archivi storici fotografici (in particolare di fotoreportage) sia italiani che internazionali, sia pubblici che privati. La mostra si compone di circa 60 riproduzioni digitali da stampe fotografiche, selezionate tra le circa 3000 immagini conservate dall' "Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda y Prensa de Madrid durante la Guerra Civil". In particolare, sulla falsa riga della catalogazione utilizzata all'epoca in cui è nato il fondo, la selezione di immagini mostra i primi momenti della ribellione dell'esercito guidato da Franco a Toledo, Guadalajara e Madrid, la mobilitazione popolare in difesa della capitale assediata, i bombardamenti aerei e i loro effetti, le sofferenze dei civili, la guerra nelle regioni intorno alla capitale, il ruolo delle donne presenti anche in prima linea come forze combattenti, la vita al fronte e nelle retrovie, e infine la campagna di alfabetizzazione delle truppe da parte del governo repubblicano. Autori della maggior parte delle foto selezionate, sono Manuel Albero e Francisco Segovia, fondatori nel 1930 dell'agenzia fotografica Albero y Segovia Información Gráfica. Specializzati in fotografia sportiva, collaboratori di diverse testate giornalistiche, allo scoppio del conflitto divennero fotoreporter di guerra entrando nella storia della fotografia spagnola grazie alla qualità delle loro immagini.

IL FONDO FOTOGRAFICO - L'"Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda y Prensa de Madrid durante la Guerra Civil", facente oggi parte del "Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración", si compone delle fotografie che vari autori realizzarono durante i diversi momenti delle alterne vicende belliche che sconvolsero Madrid e le regioni centrali della Spagna durante la guerra civile. Della maggior parte dei fotografi si conosce il nome: infatti per poter realizzare servizi fotografici nelle

aree controllate dal governo democratico era necessario avere l'autorizzazione del ministero della propaganda repubblicano, nato per "raccontare" agli spagnoli lo sforzo che la Repubblica stava facendo per fermare la ribellione fascista e per mostrare i tragici effetti dei bombardamenti sulle città dell'aviazione di Franco e dei suoi alleati. Per questo motivo sono numerose nel fondo le immagini sia dei corpi martoriati delle vittime che delle case colpite dalle bombe lanciate dall'aviazione nazi-fascista durante le incursioni aeree. Con la caduta di Madrid e la fine della Guerra Civile, l'archivio venne requisito dai franchisti e divenne, per un tragico paradosso, uno strumento di repressione dei golpisti: il nuovo regime fascista se ne servì infatti per identificare, cercare e incarcerare o condannare a morte i miliziani repubblicani ritratti nelle immagini. È questo il motivo principale per cui il fondo fotografico oggi conserva un numero decisamente inferiore di scatti rispetto a quando fu realizzato: molte delle immagini furono infatti utilizzate come prove e inserite nei fascicoli dei procedimenti giudiziari che seguirono all'instaurazione della dittatura.

HISTORY & PHOTOGRAPHY - La fotografia ritrae e racconta la realtà ormai da quasi due secoli. È partendo da questo presupposto che nasce History & Photography (www.history-and-photography.com), un progetto che si pone tre obiettivi principali. Il primo è quello di realizzare e promuovere esposizioni che raccontino la storia contemporanea con la fotografia (e la storia della fotografia), esaltando sia la funzione narrativa e documentale delle immagini che il loro valore estetico. Il secondo è quello di riscoprire e rendere fruibili al grande pubblico i tantissimi archivi fotografici storici - sia italiani che stranieri, sia di fotografi che di enti pubblici e privati - che rimangono spesso sconosciuti o frequentati solo dagli addetti ai lavori. Il terzo è quello di supportare digitalmente l'insegnamento in scuole e università con foto-proiezioni di immagini storiche, offrendo a studenti e professori lo strumento della fotografia, e il punto di vista del fotoreportage in particolare, per approfondire la storia delle società contemporanee.

IL CURATORE - Alessandro Luigi Perna (www.alessandroluigiperna.com) è un giornalista, un consulente e un curatore che dedica molta della sua attività professionale alla fotografia storica. È infatti specializzato nella valorizzazione e promozione di archivi di fotografi, agenzie, case editrici, musei, aziende. In curriculum ha alcuni volumi fotografici e decine di mostre realizzate con enti pubblici e privati. È stato co-ideatore e co-curatore delle prime tre edizioni di Memorandum - Festival della Fotografia Storica di Torino e Biella, curatore della sezione fotografica del festival Urbana di Biella e ideatore, curatore e co-produttore di All you need is photography! Unlimited Edition Photo Festival di Milano. Da qualche anno con il progetto History & Photography, realizzato in partnership con Eff&Ci - Facciamo Cose, racconta la storia della fotografia e del mondo contemporaneo sia al grande pubblico che ai ragazzi delle scuole con mostre e foto-proiezioni.

EFF&CI - FACCIAMO COSE - EFF&CI - Facciamo Cose (www.uffici.facciamocose.com) fornisce servizi a chi opera nella cultura e nel

sociale come enti pubblici e associazioni e propone agli artisti dal semplice supporto alle loro esigenze espositive fino alla progettazione, cura, allestimento, esposizione e promozione delle loro mostre. Nel corso di questi anni ha organizzato presso la Casa di Vetro di Milano diverse iniziative espositive - personali e collettive di fotografia, pittura e scultura. Nell'ambito del progetto History & Photography ha prodotto svariate mostre di fotografia storica.

DAL 18 MARZO AL 27 MAGGIO 2017 A MILANO PRESSO LA CASA DI VETRO PER IL PROGETTO:

HISTORY & PHOTOGRAPHY LA STORIA RACCONTATA DALLA FOTOGRAFIA CON IL PATROCINIO

DI: ISTITUTO CERVANTES DE MILÁN Una produzione di: Eff&Ci - Facciamo Cose - A cura di:

Alessandro Luigi Perna ---- Per il progetto: History & Photography – La Storia raccontata dalla Fotografia

[Che fare delle immagini che ci mettono paura](#)

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

"Questa immagine non aggiunge nulla alla notizia". Prima o poi le discussioni sulle foto-*choc* apparse sui media si bloccano su questa obiezione. Che a molti sembra definitiva, autoevidente, incontrovertibile.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, Testa di Medusa, 1598. Secondo il mito, lo sguardo della Medusa, o Gorgone, aveva il potere di pietrificare chiunque lo incrociasse.

Ho appena discusso con colleghi molto capaci e di grande esperienza [sul](#)

[video](#) del *clochard* bruciato vivo a Palermo. Che *repubblica.it* ha pubblicato, altri media hanno diffuso e altri ancora, ad esempio l'Ansa, no, per scelta.

Credo sia difficile negare che quel video girato dalle telecamere di sorveglianza sia un documento, che faccia parte della notizia, soprattutto se sei un professionista dell'informazione.

Quel video è la prova di un crimine odioso e ha fornito indizi per rintracciarne il colpevole. Quindi, poche storie, fa parte integrante della notizia.

Sì, mi è stato obiettato, "ma non era necessario mostrarlo ai lettori". Poteva essere "descritto a parole", pertanto pubblicarlo "non aggiunge nulla alla notizia" ma è un atto (ho annotato diligentemente le accuse) irrispettoso verso la vittima, un voyeurismo ingiustificato, un tira-*click* furbesco, un sensazionalismo morboso, una condivisione e addirittura una complicità nell'orrore.

Averlo pubblicato sarebbe insomma un comportamento incompatibile con la deontologia del giornalista, oltre che umanamente riprovevole.

Queste accuse non reggono anche solo alla luce della storia del giornalismo. La lista dei premi Pulitzer assegnati a fotografie che colgono l'istante della sofferenza o della morte violenta di una vittima è impressionante, dalla [bambina del napalm](#) di Nick Ut al [vietcong giustiziato](#) di Eddie Adams [all'avvoltoio](#) che punta il bambino denutrito di Kevin Carter. Il più ambito premio giornalistico ha dunque premiato tanti giornalismo devianti?

No, mi è stato obiettato, ma quel video non era un'immagine d'autore, era una registrazione automatizzata. Be', se è l'autorialità o addirittura l'artisticità di un'immagine la sola virtù che legittima la pubblicazione di un'immagine *choc*, allora stiamo gestendo una galleria di pittura e non un giornale, cari colleghi.

Anche il video amatoriale di Abraham Zapruder non aveva nulla di autoriale, e mostra un pezzo del cervello di John Kennedy che schizza via dalla sua testa. Sfido chiunque a dire che quella sequenza andasse censurata, nascosta all'opinione pubblica, magari "descritta a parole". Di fatto non è andata così. Quella sequenza fa parte del patrimonio visuale della storia contemporanea.

Ho visto il video di Palermo. Mostra un uomo che getta un secchio di liquido infiammabile su un giaciglio e gli dà fuoco. Il corpo della vittima non si vede e il suo strazio è solo immaginabile. Non mi pare sia la crudeltà dei dettagli atroci il problema che molti hanno con queste immagini. Mi pare sia proprio un problema specifico con l'immagine in quanto immagine.

Mi interessa questo. Il ragionamento che sta dietro al rifiuto di considerare quel video un documento che completa la notizia, da trasmettere al lettore come si fa con le testimonianze raccolte sul posto, che il giornalista riporta tra virgolette. Che cosa impedisce al giornalista di mettere le giuste virgolette a un documento capitale per la storia che sta raccontando?

Le immagini sono un oggetto giornalistico molto difficile da maneggiare. Fanno paura agli stessi giornalisti, che ne temono il potere. Hanno in fondo ragione, il modo in cui le immagini trasmettono messaggi è molto diverso da quello che ai corsi di giornalismo ci hanno insegnato a praticare raccontando con le parole. Quel linguaggio non lo sappiamo leggere, non lo sappiamo decifrare, quindi non lo sappiamo usare.

Quando poi le immagini non sono neppure giornalmisticamente prodotte, ma sono documenti apparentemente bruti, il timore diventa panico, e l'unica

soluzione sembra sopprimerle, invocando quelle giustificazioni di cui dicevo sopra (il rispetto per le vittime, il rispetto per il lettore povero bambino indifeso, l'orrore, l'assuefazione, la complicità) che sono deboli pretesti e non principi, tant'è che a volte valgono a volte no.

La verità è che nessuno ha insegnato a noi giornalisti a maneggiare le immagini, a smontare il loro potere con le armi del nostro mestiere, così come ad esempio sappiamo smontare il potere della propaganda politica senza per questo rinunciare a riferire al lettore uno slogan razzista o a resocontare un comizio indecente.

Riconosciamo: tutte le volte che pensiamo di sopprimere un'immagine che fa parte di una notizia, il problema è nostro.

E proprio quella richiesta di "aggiungere qualcosa" ne è la prova più lampante. Se pretendiamo, per autorizzare le immagini a entrare nel recinto sorvegliatissimo del giornalismo "corretto", che "aggiungano" qualcosa alle nostre parole, vuol dire le parole per noi sono più importanti delle immagini e le rendono tendenzialmente superflue.

Che abbiamo ancora un'idea servile e subordinata dell'immagine rispetto alla parola. Che l'immagine per noi giornalisti logocentrici è un residuo, un'eccedenza, un cascame rispetto alla missione che spetta al linguaggio fare, perché la sa svolgere meglio.

Che nella pratica giornalistica prima vengono le parole, sovrane, e poi se è il caso "aggiungiamo" un quanto-basta di figure, per quel po' che possono dare di diverso, che so, il tocco d'autore, o magari solo un po' di colore e di movimento alla pagina altrimenti troppo grigia. Purtroppo è quel che pensano molti colleghi, capiredattori e perfino qualche grafico editoriale.

Purché quell'aggiunta non disturbi troppo.

Se ci viene il sospetto che facciano altro, che pretendano di dire al lettore altre cose che con le parole non riusciamo a commissariare, allora diventano sospette, nemiche e colpevoli e vengono proscritte, con qualsiasi pretesto.

Se ci sono abbastanza parole, le immagini sono superflue: questo è il pregiudizio. Ma visto che poi le immagini sui giornali ce le mettiamo lo stesso, allora finiamo per riempire i nostri giornali di immagini ripiegate sul testo, ridondanti, non problematiche, decorative, illustrative, "che non aggiungono nulla".

Perché non ci sfiora mai il dubbio che le immagini raggiungano il lettore in un altro modo, del tutto diverso, non sovrapponibile, anche quando sembrano raccontare la stessa storia? Che non siano *mai* riducibili a, e quindi rimpiazzabili da, un testo verbale?

Una fotografia non è mai ridondante rispetto al racconto verbale non solo perché contiene molti più dettagli di quelli che qualsiasi scrittore possa elencare (vedi il [caso](#) di Georges Perec...). Ma soprattutto perché le immagini non si rivolgono alla nostra attenzione razionale come fa la narrazione verbale, per quanto emotivamente carico possa essere il suo stile.

Le immagini coinvolgono il sapere del corpo, attivano quell'apprendimento empatico, quasi fisico, dove è il nostro organismo a "leggere" e a "sentire sulla pelle" l'oggetto della visione, in un modo che forse ci potrebbero spiegare i neurologi che studiano i neuroni specchio.

Escludere questo tipo di apprendimento dal novero del legittimo, del

"conveniente", o considerarlo eticamente sospetto, significherebbe negare secoli di storia dell'immagine e tutta intera la storia del fotogiornalismo, nessuna immagine esclusa.

Pensate davvero, lettori e colleghi, che la notizia "Ennesimo naufragio di migranti nel mare Egeo, annegata una famiglia con due bambini" abbia già comunicato al lettore lo stesso messaggio della **fotografia** del corpo del piccolo Alan Kurdi fradicio sulla battaglia di Bodrum? Che quell'immagine si possa sostituire efficacemente con una sequenza di parole? Quell'anno affogarono settecento bambini nel Mediterraneo: davvero quella foto non ha "aggiunto nulla" a questa notizia?

Provoco. Perché non dovrebbe essere l'inverso? Perché non dovremmo censurare le parole che non "aggiungono" nulla a quel che sa dire una fotografia? Un secolo di fotogiornalismo ha mostrato a sufficienza che le immagini arrivano dove le parole di noi giornalisti presuntuosamente logocentrici si fermano.

Ma sarebbe l'errore uguale e contrario. La verità è che parole e immagini, nel giornalismo, sono legati da un patto di mutua dipendenza che le rende necessarie le une alle altre.

Naturalmente, tutto questo non significa che nel nostro mestiere non esistano limiti. Penso che quei limiti ci siano, che valgano sia per le parole che per le immagini, perché neanche le parole (come non lo è l'arte) sono un disinfettante etico universale.

Dico allora che dobbiamo decidere con l'etica e la professionalità del giornalista, volta per volta, correndo il rischio di sbagliare e assumendocene la responsabilità, ma scegliendo da giornalisti, cioè da professionisti dell'informazione che si sono assunti l'impegno di fornire a lettori adulti dotati di senso critico più materiale di conoscenza e riflessione possibile, dentro un prodotto informativo ben organizzato, verificato, messo in ordine e reso comprensibile.

Evitando come la peste le autocensure che dipendono solo da moralismo, insicurezza, ansia di esser giudicati, senso di impotenza di fronte a immagini che non sappiamo leggere né gestire.

Saper leggere le immagini dovrebbe far parte delle competenze di base di qualsiasi lettore. Saperle maneggiare deve diventare un obbligo professionale del giornalista.

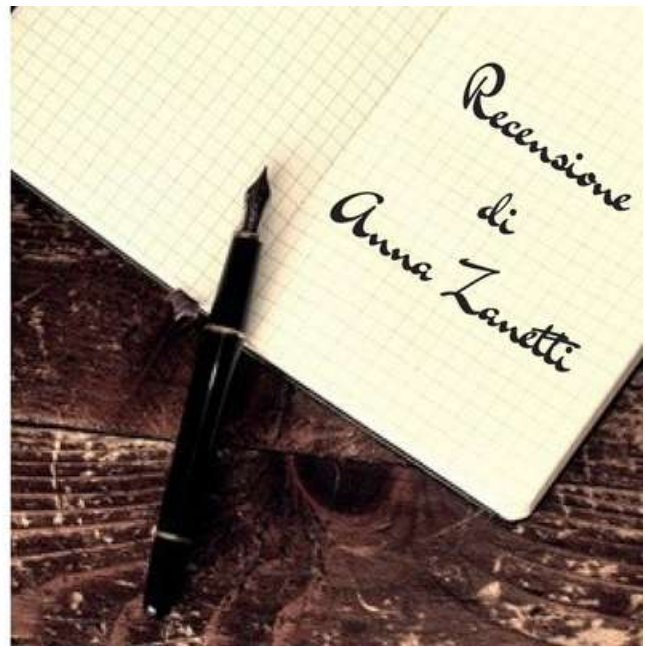
Tag: *Abraham Zapruder, Alan Kurdi, clochard, Eddie Adams, Georges Perec, Kevin Carter, Nick Ut, Palermo*

Scritto in *censura, dispute, etica, fotogiornalismo* | [7 Commenti](#) »

[The Radical Eye: fotografia modernista alla Tate Modern di Londra](#)

di Anna Zanetti da <http://recensiamo.libreriamo.it>

L'arte della fotografia consiste nel vedere le cose attraverso nuovi occhi (o meglio, lenti). Troppo spesso però ci si dimentica delle infinite possibilità che tali 'nuovi occhi' offrono. In un'epoca in cui selfie e scatti rapidi popolano le nostre vite in modo persistente, una volta tanto vale la pena ricordare che la fotografia può essere, ed effettivamente è, una forma d'arte in tutto e per tutto, e che lo è stata fin dall'inizio del XX secolo.



La mostra organizzata dalla Tate Modern (Londra), **'The Radical Eye'**, presenta una selezione di fotografie provenienti dalla Sir Elton John Collection. Opere sorprendenti, visionarie e magnetiche, vengono qui esposte al pubblico, in alcuni casi per la prima volta. Nonostante la mostra sia imperniata su temi generali (ritratti, oggetti, documenti) in maniera quasi didascalica, ogni sezione contiene pezzi unici, da assaporare lentamente e ammirare con la giusta calma. E benché **'The Radical Eye'** non si sviluppi per più di sei sale in tutto, la densità delle opere invita i visitatori a soffermarsi di fronte a ciascuna foto, per assimilarne l'unicità.

Dopo essersi fatti un'idea su 'ciò che la fotografia può fare che gli occhi non possono' nella prima sala, i visitatori vengono trasportati nell'universo dei 'Ritratti' (Portraits), dove si ammirano (o scoprono) i volti di numerosi artisti famosi. All'inizio del '900, la fotografia era considerata uno strumento essenziale nella creazione dell'identità pubblica di personaggi noti come Breton, Tanguy, Brancusi, Stravinsky e Dalì. Le parole di quest'ultimo a proposito del ritratto fotografico sono illuminanti: 'Cos'è il reale? L'apparenza tutta è ingannevole, la superficie visibile è menzognera'. In un certo senso, nulla è più realistico e vicino al vero di una fotografia, ma nel contempo pose artificiali e finzione sono parte integrante dei ritratti fotografici. Persone diverse scelgono di essere ritratte in modo diverso, e sembrano addirittura occupare il medesimo stesso spazio in modo diverso, come testimonia la serie di ritratti di Irving Penn, scattate nello stesso set. La fotografia può rivelarsi pertanto uno specchio della psiche umana e far emergere in modo inaspettato le profondità di chi ritrae.

La mostra passa in maniera del tutto naturale alla sezione seguente, 'Corpi' (Bodies) in senso più generale, esplorando le infinite potenzialità del corpo umano di fronte all'obiettivo. Da composizioni manieriste fino a passi di danza spontanei, la sezione offre scatti di qualità eccezionale. Su una parete sono esposte fotografie legate al tema della maschera e del perturbante (in voga all'inizio del XX secolo), che conducono senza soluzione di continuità a una serie di esperimenti fotografici.

Il capitolo 'Esperimenti' (Experiments) espone un'ampia gamma di tecniche fotografiche altamente sperimentali, scoperte o introdotte agli albori dell'epoca modernista. La solarizzazione, ad esempio, venne scoperta per puro caso da Lee Miller, l'assistente di Man Ray. Tecniche quali la distorsione ottica o l'utilizzo di

filtri (che godono entrambi di una notevole popolarità di questi tempi, grazie a Snapchat e Instagram) muovono qui i loro primi passi, maneggiati da artisti intenti a vagliare le possibilità del mezzo fotografico.

Notevolmente diversa è la sala seguente, dedicata alle foto nella loro veste di 'Documenti' (Documents) e testimonianze vive. Nonostante raffigurino lo stesso soggetto (essenzialmente volti o mezzi-busti di persone), le foto esposte catturano la realtà in modo completamente diverso rispetto ai 'Ritratti' osservati in precedenza. Come si vede in 'Migrant Mother' di Dorothea Lange, ad esempio, le foto fanno parlare della condizione di tutti gli strati della società, oltre che rivelare la psicologia delle persone ritratte, ma in maniera sorprendentemente autentica. L'opera di Lange ha il potere di assorbire completamente l'osservatore. Gli occhi oscillano tra le teste dei due bambini che si ritraggono dalla macchina fotografica allo sguardo indecifrabile della madre: preoccupato, pensieroso, determinato, disperato, risoluto.

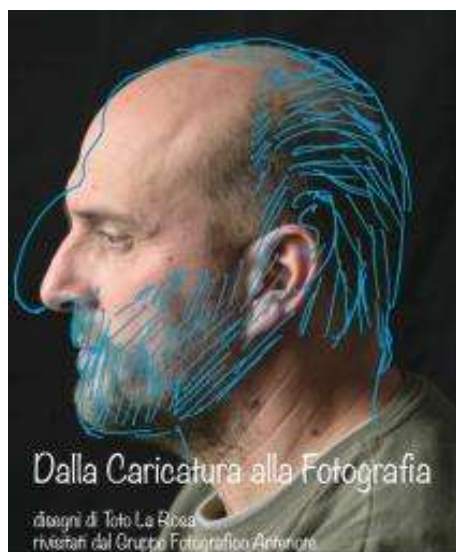
L'ultima parte della mostra riacquista toni prettamente estetici, incentrandosi su 'Oggetti, Prospettive, Astrazioni' (Objects, Perspectives, Abstractions). L'obiettivo viene qui usato per catturare nature morte, paesaggi urbani, o disegni intricati, che acquistano una parvenza di opere astratte. Con prospettive a volo d'uccello o inquadrature dal basso (bird's eye e worm's eye), le foto dimostrano come la fotografia sia indissolubilmente legata a dove (e da dove) l'obiettivo è puntato. Da 'Zhukov Tower' di Aleksandr Rodchenko fino a 'Rail Spider' di Toni Schneiders, i fotografi modernisti hanno osservato la realtà da ogni punto di vista possibile.

Le transizioni da una sala all'altra sono fluide e significative: oggetti, volti, luoghi, corpi sono funzionali al dimostrare la potenza del mezzo fotografico. E non solo la sua potenza: come afferma László Moholy-Nagy, la fotografia ha il potere di 'portare qualcosa di completamente nuovo a questo mondo'. E così fa questa mostra.

Dalla caricatura alla fotografia

Comunicato-invito da <http://padovacultura.padovanet.it>

Disegni di Toto La Rosa rivisitati dal Gruppo Fotografico Antenore



Dalla Caricatura alla Fotografia

disegni di Toto La Rosa
rivisitati dal Gruppo Fotografico Antenore

Padova 14 aprile 21 maggio 2017
Galleria Sanonè via Roma

Inaugurazione: 20 aprile, ore 18.30

Nell'ambito di "*SigilloImmagine*", progetto curato da Università Popolare e Gruppo fotografico Antenore, viene presentata la mostra di disegni di **Toto La Rosa**, prolifico caricaturista, noto per le vignette che mensilmente appaiono nella rivista "Padova e il suo Territorio".

Tra le centinaia di "personaggi" da lui disegnati, sono state scelte circa una ventina di caricature che i fotografi del gruppo Antenore hanno interpretato ritrovandone sembianze, espressioni, fisionomie in volti di donne e uomini reali: ne scaturisce un originale e curioso dialogo tra disegno e fotografia.



Il caricaturista parte dalla fotografia per analizzare la fisionomia del soggetto al fine di enfatizzarla nel disegno. In questo caso è stata tentata l'operazione inversa: il fotografo doveva individuare tra i propri amici e conoscenti chi potesse interpretare al meglio i disegni che *Toto La Rosa* aveva riservato ai suoi amici e conoscenti; doveva sfruttare la tecnica fotografica - in fase di ripresa e attraverso il fotoritocco - per evidenziare una continuità nella fisionomia di persone estranee vissute in anni diversi.

Eleanna Rocchetti, Corina Veronese, Franco Storti, Rinaldo Muneghina, Antonio Lovison, Beppe Bizzotto, Antonio Coppola, Gabriele Mazzucco, Stefania Parise, Stefano Peroni, Massimo Santinello, Gianni Schirato, Paolo Villoresi, Francesco Zuanon hanno interpretato il progetto in modo differente per forma e per contenuto.

C'è chi ha preferito il bianco e nero e chi il colore, chi ha realizzato le foto dopo aver visto le caricature e chi ha ricercato nei propri archivi situazioni e soggetti in linea con il progetto, chi ha voluto la massima sovrapposibilità tra le immagini, chi la verosimiglianza con le personalità che i disegni suggerivano.

Informazioni

dal 14 Aprile al 21 Maggio 2017 - Padova, Sala Samonà - Via Roma
Ingresso libero - Orario 16-19, chiuso lunedì non festivi

Settore Cultura Turismo Musei e Biblioteche, Tel. 049 8204530
biancom@comune.padova.it

- See more at: <http://padovacultura.padovanet.it/it/attivita-culturali/dalla-caricatura-alla-fotografia#sthash.meZn0Ly2.dpuf>

I colori di Vivian, bambinaia della visione

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

L'esistenza di Vivian Maier è una sfida alla storia e alla filosofia della fotografia.



© Vivian Maier/ Maloof Collection, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

Certo, i doganieri della cultura fotografica l'hanno ammessa nel loro Canone, con alte grida di gioia, ma reprimendo un brivido di insicurezza.

Quando, giusti dieci anni, fa John Maloof, un agente immobiliare di Chicago, comprò a un'asta uno *stock* di vecchi negativi abbandonati in un magazzino, quel che ne venne fuori scosse ogni certezza nell'ordinato progresso degli stili e dei gusti in fotografia.

Questa benedetta sconosciuta, ne fosse consapevole o no, era riuscita a percorrerli praticamente tutti, da sola: quelli che poteva avere già visto sui giornali e nelle mostre, e perfino alcuni ancora non apparsi all'orizzonte.

Nelle foto di Maier ci sono Arbus, Abbott, Evans, Strand, Levitt, Erwit, Weegee, Model, Klein, Frank, Friedlander, Winogrand, Sherman: se una bambinaia fotografa, all'insaputa di tutti, senza aver mai pubblicato nulla né averci neppure provato, è riuscita a fare *tuttoquesto*, dove va a finire il mito dell'unicità, dell'originalità, dell'irripetibilità dell'autore?

Cosicché, quando dalla cornucopia degli scatoloni abbandonati dall'ormai anziana babysitter sono uscite anche queste fotografie a colori, ora valorizzate dalla [tappa romana](#) della sua mostra itinerante, più che una sorpresa è stata una conferma.

Ricostruiscono i suoi biografisti: Maier comincia a fotografare quasi esclusivamente con pellicole a colori Ektachrome e una Leica 24x36 nel 1973, dopo oltre vent'anni di preferenza per il bianco-e-nero e per la sua Rollei a negativo quadrato.

Sarà un caso, ma il '73 è lo stesso anno in cui William Eggleston scatta la foto della lampadina bianca sul [soffitto rosso](#) che esplose come una bomba nel monocromo scenario della fotografia d'autore dell'epoca.

Però, la mostra del MoMa che consacra la rivoluzione cromatica è del 1976. Maier intanto aveva già cominciato la sua.



© Vivian Maier/ Maloof Collection, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

Perché sì, Vivian a colori cambia. Le sue scene di strada lasciano il posto a immagini meno narrative, più astratte, meno colte dal vivo, più formalizzate. Ora Vivian fruga negli angoli delle strade, cerca oggetti, giornali vecchi.

Soprattutto, Vivian capisce che non deve fotografare a colori, deve fotografare *i* colori. Alla fine dei Sessanta, neolitico della plastica, il colore non è più una patina stesa sulle cose, ma è una forma in sé.

Una foto a colori non è una foto in bianco e nero un po' drogata: parla d'altro. Il surrealista incontro dei tre passanti in giallo non esisterebbe altrimenti. La frutta, il vestito e il palloncino della bimba al supermercato non possono che parlare il linguaggio psichedelico della luce artificiale.

Vivian Maier oggi è un fenomeno pop. La sua inspiegabilità ci ha stregato.

La sua capacità medianica di attraversare le estetiche fotografiche non è stata spiegata: al posto dell'analisi critica, la gestione abile del suo mito ha fatto perno sul fascino di una biografia da Mary Poppins, di una vita proposta come un romanzo di arte involontaria, l'ennesima incarnazione dell'artista incompreso.

Un cliché romantico che ha fatto la fortuna del suo alter-ego letterario, la portinaia intellettuale dell'*Eleganza del Riccio* di Muriel Barbery.

Ma se noi non capiamo lei, Vivian ha previsto noi. La sua opera contiene il romanzo di formazione della visione fotografica contemporanea, dalla modernità al postmoderno, dall'ambizione di raccontare tutto al minimalismo che si rifugia nel dettaglio, fino quasi a intravedere la soglia della bulimia digitale.

La bambinaia fotografa ha cullato e cresciuto con discrezione l'infanzia dei nostri sguardi.

[Una versione di questo articolo è apparsa su R2 di La Repubblica il 16 marzo 2017]

Tag: **Berence Abbott, Cindy Sherman, Diane Arbus, Elliott Erwitt, Garry Winogrand, Helen Levitt, John Maloof, Lee Friedlander, Lisette Model, Paul Strand, Robert Frank, Vivian Maier, Walker Evans, Weegee, William Eggleston, William Klein**

Scritto in **Senza categoria** | [Commenti](#) »

L'Italia di Magnum. Da Henri Cartier-Bresson a Paolo Pellegrin

Comunicato Stampa da <http://studioesseci.net>



ITALY. Venice. 1989.© Martin Parr/Magnum Photos.

La nuova stagione espositiva di CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia si apre giovedì 3 marzo con L'Italia di Magnum. Da Henri Cartier-Bresson a Paolo Pellegrin, una straordinaria carrellata di oltre duecento immagini che raccontano la cronaca, la storia e il costume del nostro paese negli ultimi 70 anni. Visitabile fino al 21 maggio, la mostra, curata dal neo-direttore Walter Guadagnini con la collaborazione di Arianna Visani, vuole celebrare anche il settantesimo anniversario della nascita di Magnum, partner ufficiale di Camera sin dalla sua fondazione.

Venti sono gli autori chiamati a raccontare eventi grandi e piccoli, personaggi e luoghi dell'Italia dal dopoguerra a oggi, in un affascinante intreccio di fotografie celeberrime e di altre meno note, di luoghi conosciuti in tutto il mondo e di semplici cittadini, che compongono il tessuto sociale e visivo del nostro paese. Introdotta da un omaggio ad Henri Cartier-Bresson e al suo viaggio in Italia negli anni Trenta, la mostra prende avvio con due serie strepitose, una di Robert Capa, dedicata alla fine della Seconda Guerra Mondiale, che mostra un paese in rovina, distrutto da cinque anni di conflitto, e una di David Seymour, che nel 1947 riprende invece i turisti che tornano a visitare la Cappella Sistina: l'eterna bellezza dell'arte italiana che appare come il segno della rinascita di un'intera

nazione.



ITALY. Pisa. The Leaning Tower of Pisa. From 'Small World'. 1990 © Martin Parr / Magnum Photos.

L'esposizione, organizzata per decenni, prosegue con le immagini di Elliott Erwitt, René Burri e di Herbert List: il primo racconta Roma, le sue bellezze e le sue contraddizioni con lo sguardo affettuosamente ironico che lo ha reso famoso; il secondo ci porta all'interno della storica mostra di Picasso del 1953 a Milano, un evento indimenticabile per la cultura italiana, che tornava a confrontarsi con i grandi miti della contemporaneità; il terzo infine, con una serie di scatti strepitosi, porta lo spettatore all'interno di Cinecittà, dove stava nascendo la "Hollywood sul Tevere", che tanta fama porterà all'Italia nel decennio successivo. Un decennio che in mostra è raccontato da tre figure forse meno conosciute ma non per questo meno interessanti della storia della fotografia e di Magnum: Thomas Hoepker, che presenta tre immagini del trionfo di Cassius Clay (poi Mohamed Ali) alle Olimpiadi di Roma del 1960, Bruno Barbey, che documenta i funerali di Togliatti, figura centrale della politica italiana, e non solo, figura amata dal popolo al di là del giudizio che ne darà poi la storia, e Erich Lessing, con un servizio che riporta direttamente ai tempi del "boom" economico, con una carrellata sulla spiaggia di Cesenatico, con i suoi riti e i suoi miti.

Cambia il clima negli anni Settanta e Ferdinando Scianna racconta il passaggio tra i due decenni attraverso le immagini di una Sicilia sempre uguale e sempre mutevole, Leonard Freed riprende frammenti dello storico referendum sul divorzio che cambiò per sempre la società italiana, mentre Raymond Depardon presenta una delle sue serie più struggenti, quella sui manicomi, realizzata nel momento in cui la Legge Basaglia, che ne prevedeva la chiusura, segnava un

altro grande passo del costume nazionale. Una decina di fotografie ancora realizzate da Scianna aprono gli anni Ottanta: sono le immagini di un Berlusconi in versione imprenditore di successo, appena prima della discesa in politica, immagini illuminanti sul rapporto tra potere e immagine a partire da quel momento storico. Ma il decennio è anche quello della definitiva affermazione del turismo di massa nel nostro paese: le grandi fotografie di Martin Parr colgono genialmente il contrasto tra la bellezza dei luoghi e il cattivo gusto dei nuovi visitatori, con effetti di mirabile comicità. Patrick Zachmann invece racconta la Napoli della camorra, prima di "Gomorra" ma con la stessa intensità: un documento crudo, la faccia nascosta (nemmeno troppo) dell'Italia da bere del decennio.



June 5th, 2004. Protest against the visit of US President Bush. © Thomas Dworzak/Magnum Photos.

Nell'ultima, grande sala di Camera si arriva infine alla contemporaneità: gli anni Novanta e Duemila sono come un viaggio tra i nostri ricordi più recenti e le nostre vicende attuali: Alex Majoli racconta le discoteche romagnole di allora e di oggi, in un lavoro concepito appositamente per questa occasione; Thomas Dworzak ci riporta alle drammatiche giornate del G8 di Genova, Peter Marlow all'ancor più tragica vicenda della guerra nella ex Jugoslavia, narrata dagli occhi dei soldati americani su una portaerei al largo delle coste italiane; Chris Steele Perkins torna invece in Vaticano – presenza costante nella mostra in quanto presenza costante nella storia e nella cronaca d'Italia – per raccontare questa volta un aspetto letteralmente giocoso, il torneo di calcio tra religiosi "Clericus Cup", quasi un'anticipazione delle immagini surreali di "The Young Pope". Paolo Pellegrin chiude la sala e il decennio, con le immagini della folla assiepata in Piazza San Pietro nella veglia per la morte di Papa Giovanni Paolo II e con quelle di un'altra folla, quella dei migranti su un barcone, tragico segnale dell'attualità.

Uscendo dall'ultima sala, il visitatore incontra infine la grande, straordinaria sequenza di immagini di Mark Power dedicate ai luoghi simbolo della cultura italiana, da Piazza San Marco alla Basilica di San Petronio a Bologna, dal Museo del Cinema di Torino al Duomo di Milano, appartenenti alla collezione di Intesa

Sanpaolo, capolavori dell'architettura e dell'ingegno italiano, che costituiscono l'identità primaria del nostro paese, che a loro volta diventano soggetto per la realizzazione di autentici capolavori fotografici.



Roberto Cavalli. Milan, Italy 2007. © Paolo Pellegrin/Magnum Photos

Un programma di incontri serali approfondirà i temi della mostra L'Italia di Magnum e consentirà al pubblico di incontrare i protagonisti della fotografia nazionale e internazionale.

La mostra è accompagnata da un catalogo bilingue, edito da Silvana Editoriale.

Si ringraziano la Fondazione Henri Cartier-Bresson e Intesa Sanpaolo per i prestiti delle opere dalle loro collezioni.

La mostra L'Italia di Magnum si inserisce nell'ambito delle celebrazioni del settantesimo anniversario di Magnum Photos: mostre, pubblicazioni ed eventi da Brescia a Cremona, fino a Parigi e New York, per tutto il 2017.

Ufficio stampa: STUDIO ESSECI
www.studiossecci.net

CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia - pressoffice@camera.to

Informazioni pratiche:

L'Italia di Magnum. Da Henri Cartier-Bresson a Paolo Pellegrin
A cura di Walter Guadagnini con Arianna Visani
Dal 3 marzo al 21 maggio 2017

CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia, Via delle Rosine,18, 10123–Torino
www.camera.to | camera@camera.to

Orari di apertura: (Ultimo ingresso 30 minuti prima della chiusura)
Lunedì 11.00 – 19.00, Martedì Chiuso, Mercoledì 11.00 – 19.00, Giovedì 11.00 – 21.00, Venerdì 11.00 – 19.00, Sabato 11.00 – 19.00, Domenica 11.00 – 19.00

Biglietti:

Intero: €10, Ridotto: €6 fino a 26 anni e over 70, Possessori Abbonamento Musei Torino Piemonte, Possessori del biglietto di ingresso di: Museo Nazionale del Cinema, MAO, Palazzo Madama, Borgo Medievale, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna, Touring Club Italiano, Forte di Bard, Amici della Fondazione per l'Architettura, iscritti all'Ordine degli Architetti, iscritti AIACE, iscritti Enjoy.

Gratuito: bambini fino a 12 anni, possessori della Torino+Piemonte Card e iscritti all'Ordine dei Giornalisti.

Visite guidate:

Sabato e domenica alle h.17.00 (senza prenotazione), Biglietto intero + visita guidata: €12, Biglietto ridotto + visita guidata: €8, Per gruppi di oltre 10 persone è richiesta la prenotazione della visita guidata scrivendo a: didattica@camera.to.

Da Kennedy a John Lennon. **Grazia Neri racconta il mondo della fotografia**

di Gianmarco Sivieri da <http://www.alleyoop.ilsole24ore.com>



Courtesy Grazia Neri

Confesso che l'incontro di cui oggi vi racconterò mi dava un po' di preoccupazione: non capita tutti i giorni di intervistare **Grazia Neri**, che, parafrasando De Gregori, possiamo per brevità chiamare la signora della fotografia.

All'atto di fissare l'appuntamento avevo avvertito una leggera titubanza – "ok per venerdì, se non succede niente: sa alla mia età..." mi aveva detto -, invece non ci sono contrattempi e mi presento come convenuto nel suo appartamento

milanese in zona Bastioni, luminoso ed elegante, ma funzionale, privo di ogni ostentazione. Dopo due minuti sono totalmente a mio agio: la sua cortesia senza fronzoli è lontana mille miglia dal calcolato distacco di chi, considerandosi importante, vuole far percepire all'interlocutore un sottinteso "si ricordi con chi sta parlando".



©Douglas Kirkland/Courtesy Grazia Neri

La ascolto, osservando ora il suo viso dagli occhi trasparenti e l'espressione schietta, ora le diverse foto alle sue spalle, e penso che questa signora spigliata e vivace ha fondato (nel 1966) e diretto **la più importante agenzia fotografica italiana di respiro internazionale per oltre un quarantennio**; la battuta di un famoso direttore di quotidiano diceva: "ma i giornali ... li fa la Grazia".

Qualche numero aiuta a intuire cosa fosse la Grazia Neri: al momento della sua chiusura nel 2009 l'archivio aveva **15 milioni di fotografie analogiche e 6 di digitali**; l'elenco dei grandi fotografi rappresentati nel tempo è impressionante: James Nachtwey, Alfred Eisenstaedt, Helmut Newton, Robert Doisneau, Annie Leibovitz, Douglas Kirkland, Roger Hutchings, Don McCullin; tra gli italiani: Ugo Mulas, Mario Dondero, Uliano Lucas, Paolo Pellegrin, Alex Majoli. Tra gli scoop venduti in esclusiva, ci sono stati i fotogrammi sulla **morte di Kennedy a Dallas; le foto di John Lennon e Yoko Ono (della Leibovitz) a letto tre ore prima che lui venisse ucciso**; il primo trapianto di cuore di Barnard; l'attentato a Reagan; la foto di Giovanni Paolo II qualche istante prima di essere colpito da Ali Agca.

Iniziamo la nostra conversazione parlando del libro autobiografico Grazia Neri, *La mia fotografia*, Feltrinelli, uscito da qualche anno. Libro che ho divorato in quest'ultimo mese: scorrevole, pieno di notizie, informazioni, aneddoti e riflessioni; la migliore continuazione, con altro respiro, della nostra chiacchierata.

La decisione di fondare la "Grazia Neri" le venne in seguito al suo primo lavoro in un'agenzia giornalistica. La sua è anche la storia di un'imprenditrice a cavallo degli anni '50 e '60?

Effettivamente la parte imprenditoriale aveva per me un certo fascino. Ho notato spesso che molte persone preferivano soltanto la parte *glamour* del lavoro, i momenti più gratificanti, mentre io ho sempre avuto la passione di dare un ordine preciso anche agli aspetti economici e di gestione: tutte le cose dovevano prendere posto nelle giuste caselle, debiti e crediti, percentuali e contratti. Forse anche perché sono stata sfortunata nella mia prima infanzia: **ho**

perso mio padre giovanissima e questo ha causato in me un trauma enorme, che mi ha dato un fortissimo senso di responsabilità. Mi sono formata sul campo, imparavo la gestione quotidiana dell'azienda lavorando e, col tempo, sono diventata un po' più abile. **Mi ha fatto scuola leggere i quotidiani:** Il Sole 24 ORE è stato una bussola. Ancora oggi io inizio sempre la giornata con la mazzetta dei giornali: Corriere, Repubblica, Stampa, Sole; ne ho bisogno, come ho sempre fatto per 54 anni di lavoro e 46 di agenzia.

Vorrei tornare sulla sua idea imprenditoriale. Lei ha visto la possibilità di creare qualcosa di nuovo: un'agenzia fotografica, cioè una realtà che prima, in quei termini, non c'era in Italia. Le agenzie esistenti erano qualcosa di completamente diverso.

Vede, **la mia fortuna** nasce dall'aver fatto il liceo linguistico Manzoni e di conoscere – siamo negli anni '50 e primi '60 – **le lingue straniere**. I giornali italiani allora avevano sete di servizi fotografici stranieri, guardavano ai grandi rotocalchi come *Paris Match*, *Time* e *Life*, li invidiavano, ma non avevano personale preparato e non sapevano come muoversi. Io ho capito che la fotografia si stava sviluppando enormemente e, proprio per questo, non era possibile che ogni fotografo presentasse le proprie foto ai giornali: ci voleva un filtro, **qualcuno che conoscesse il mercato e sapesse selezionare**, nel flusso continuo di immagini, **le migliori**, quelle capaci di raccontare storie e avvenimenti, soddisfacendo le esigenze dei quotidiani e rotocalchi. L'agenzia svolgeva anche un altro compito, delicato e cruciale: **orientare i fotografi** a individuare gli argomenti maggiormente richiesti; questo significava far incontrare domanda e offerta in modo che si alimentassero a vicenda: i servizi mirati spingevano le vendite dei giornali e queste permettevano di commissionare nuovi servizi in un circolo virtuoso.



©Ruy Teixeira/Courtesy Grazia Neri

Dopo la morte di suo padre, sua mamma decide di non andare a stare in campagna dai nonni, ma di restare a Milano, andare a lavorare, essere indipendente. Quanto ha contato questo esempio per lei?

Molto, io sono cresciuta con il suo modello, mi ha trasmesso un fortissimo senso del dovere e la volontà di tenere tutto sotto controllo; finché ho avuto l'agenzia, io sono sempre stata in ufficio dalle 8 di mattina alle 8 di sera e tutti i sabati mattina. Non riuscivo a delegare, volevo controllare tutto.

Negli anni '50 non c'erano molte donne imprenditrici o sbaglio?

Non ce n'erano molte davvero! **A me dava così fastidio che si meravigliassero che fossi una donna**, ma io non ci facevo caso, per me era

indifferente. Erano gli altri a stupirsi.

Mi arrischio a farle una domanda che può essere molto banale. Cosa è stata per lei la fotografia?

La fotografia è stata qualcosa che **mi è capitata**, accanto al lavoro giornalistico. Per destino mi sono trovata a dirigere un'agenzia giornalistica (la News Blitz) a 21 anni a causa della malattia del proprietario: ho iniziato a lavorare gomito a gomito con i fotografi. Erano tutti cani sciolti, sembravano senza guida; incominciai editando i provini dei servizi fotografici: era un lavoro che richiedeva velocità e occhio, doti che mi sono formata, ancora una volta, sul campo.

E oggi cos'è la fotografia per lei?

Guardare i nuovi talenti; seguire i giornali e le riviste e vedere l'uso che fanno della fotografia.

L'uso della fotografia da parte dei giornali e del web in cosa è cambiato?

Innanzitutto la usano molto di più, la fotografia ha uno spazio maggiore, le danno più importanza e finalmente hanno cominciato a indicare i crediti: **il credito costituisce la firma del fotografo**, è il riconoscimento del suo essere autore e permette di vedere i nuovi talenti. È un punto molto importante, in Italia a lungo, e ancora oggi, colpevolmente trascurato.

In agenzia voi da un lato producevate i servizi, commissionandoli ai fotografi, dall'altro commercializzavate quelli prodotti di loro iniziativa, giusto?

Certo, facevamo entrambe le cose. I servizi nati dai fotografi erano la parte più ricca e anche più interessante, perché presumevano un dialogo continuo fra l'agenzia e il fotografo e ci permettevano di sostenere i progetti che sentivamo di potere vendere. In questo spazio si giocava anche **la possibilità di aiutare a produrre ricerche meno commerciali**, lavori importanti, che talvolta duravano anni, e che avevano bisogno di essere sostenuti.

La proprietà delle fotografie dei commissionati era dell'agenzia?

No, **io non ho mai avuto una foto di proprietà**. Lo dico con orgoglio: la proprietà delle foto è sempre stata e rimasta dei fotografi; anche dopo dieci anni venivano riconosciute le *royalties* sulle vendite. Anche aspetto ha contribuito a creare un legame forte con l'agenzia.

Nell'ambito dei lavori legati alla fotografia, quello del photo editor è piuttosto celebre, ma oggi ha ancora spazio?

Sfortunatamente ne ha ormai poco. **Il photo editor è un mestiere meraviglioso**, ma su cui viene caricato troppo lavoro: oggi dovrebbe commissionare i servizi, e quindi investire tempo nel rapporto con i fotografi, fare ricerca sulle foto d'archivio presso le diverse banche dati online, che è un lavoro molto lungo; inoltre, partecipare ai festival e agli eventi del mondo della fotografia (cosa che spesso è costretto a fare a proprie spese) e visitare le mostre, per essere sempre aggiornato. Ma spesso, quando le mostre inaugurano, i photo editor sono ancora in ufficio... Prima dell'avvento del digitale era un lavoro ammaliante, ora il rapporto con i fotografi si sta riducendo, siamo nel mezzo di una profonda crisi editoriale. Molte cose sono cambiate.

Mi ritrovo perfettamente in questo quadro, è quel vivo sulla mia pelle tutti i giorni...

Aggiungiamo ancora che sovente se ne svaluta la figura, facendo fare le scelte editoriali sulle immagini ad altri, dai direttori agli editor, che hanno meno competenza sulla fotografia. E spesso i risultati si vedono...

Oggi c'è un'offerta pazzesca di foto, ma questo paradossalmente può portare a vedere sempre le stesse immagini, come mai?

Quando cerchiamo un'immagine, spesso abbiamo già in mente quella che vorremmo, perché l'abbiamo vista molte volte e inconsciamente cerchiamo *quella*. Se poi, grazie alle banche dati fotografiche digitali, veniamo sommersi da migliaia di immagini che potrebbero soddisfare la nostra ricerca, non abbiamo il tempo di passarle in rassegna, e, in assenza di un filtro che selezioni per me le più utili al mio scopo – questo era un altro dei compiti dell'agenzia –, sceglieremo inevitabilmente la banale immagine che avevamo già in mente. **La troppa abbondanza dell'offerta determina la povertà della comunicazione.**

L'agenzia è stata chiusa nel 2009: se lei si guarda indietro oggi, c'è qualcosa che si rimprovera?

Io avevo 75 anni, non ero stanca, ma questo ulteriore cambiamento del mercato mi aveva, per così dire, consumato. L'impatto delle nuove tecnologie, che richiedevano investimenti molto alti, e l'irruzione delle grandi banche dati americane come Getty e Corbis ha cambiato profondamente il mercato: si poteva continuare vivacchiando, con poche persone, magari vendendo solo le foto di Anne Leibovitz e poche altre star, ma non era più possibile mantenere la qualità e il tipo di servizi che avevamo sempre garantito. Non sarebbe più stata la Grazia Neri.

Mario Giacomelli: immagini come poesie

di Francesca Grego da <http://www.arte.it>



© Eredi Mario Giacomelli | Mario Giacomelli, dalla serie Scanno, 1957-59

Milano - È la potenza delle emozioni, unita a una straordinaria sensibilità grafico-pittorica, il filo conduttore che tiene insieme le immagini di Mario Giacomelli, uno dei fotografi italiani più significativi e noti a livello

internazionale, outsider anarchico nella tecnica e nell'anima.

In occasione del Festival Fotografico Europeo, sono in mostra al MAGA di Legnano 101 scatti scelti dallo stesso autore per un'esposizione a Lonato del Garda nel 1984 e poi donate alla cittadina del bresciano.

Una selezione rappresentativa dei principali filoni tematici toccati dall'artista, che nel 1964 il direttore del Dipartimento di Fotografia del MoMa John Szarkowski consacrò fra i 100 migliori fotografi al mondo nella grande mostra *The Photographer's Eye*.

Dai paesaggi di *Presa di coscienza sulla natura*, un racconto visivo lungo i decenni, a *Io non ho mani che mi accarezzino il volto*, incursione nella realtà parallela della vita di alcuni giovani seminaristi, ritratti con fresca leggiadria durante una partita di pallone, un girotondo o una battaglia di palle di neve.

Fra i lavori più toccanti, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, realizzato all'interno dell'ospizio di Senigallia, città natale dell'autore. Scatti duri, in cui il fotografo raccontò di aver aggiunto volutamente alla cattiveria del tempo quella del flash. E poi i ritratti delle persone care, le sagome nere e le atmosfere irreali della serie *Scanno*, fra cui la celeberrima *Il Bambino*, ma anche le campagne delle Marche nel progetto *La buona terra*, che trasforma i paesaggi in segni o "merletti ricamati" da solchi e "rughe", in un percorso verso l'astrazione rivelatrice.

Il gusto grafico del tipografo-pittore diventa poesia dell'immagine in un racconto intriso d'inquietudine e febbrile ricerca: "Ho scoperto la realtà che ho dentro di me - spiegava Giacomelli - distruggo l'oggetto e lo ricostruisco senza tenere conto della realtà oggettiva. È come un gioco d'amore tra la realtà e il risultato fotografico. Mi dicono spesso che le mie fotografie sono piene di errori, invece non sanno quanta fatica mi costa fare una foto così sbagliata". E ancora: "Tutte le fotografie sono come autoritratti, ho sempre fotografato i miei pensieri, le mie idee, le mie passioni, le mie paure. A volte hai il coraggio di fotografare, a volte no".

A cura di Enrica Viganò, **Mario Giacomelli. La collezione della città di Lonato** sarà visitabile fino al 4 giugno a Palazzo Leone da Perego, sede del MAGA di Legnano.

[Paolo Ventura: Early Works and Rare Prints](http://www.galleriadelcembalo.it)

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

Una prima sezione della mostra è dedicata alla rappresentazione di oggetti trovati casualmente, dissotterrati, posti in relazione gli uni con gli altri: indizi di drammi individuali, di tragedie collettive.

Di questi lavori, Paolo Ventura racconta:

"Il primo lavoro "mio", fuori dagli incarichi di moda, s'intitola *Buchi di violenza*, ed è una ricerca che ho fatto sulle tracce lasciate da episodi di violenza. Sono dei close up di buchi, illuminati dal ring flash che ti permette di illuminare tutto e di andare molto vicino".

"Vent'anni fa casualmente avevo cominciato a trovare oggetti "sparati", e ho iniziato a fotografarli; come ad esempio dei lampioni di Piazza della Repubblica

(a Milano), traforati dalle schegge di bomba della seconda guerra mondiale. Fanno impressione perché sono dei lampioni di ghisa di un metro di diametro, passati da parte a parte come il burro, con il foro di entrata e di uscita, che sembra un fiore. Sono ancora lì.”

“Poi un mio amico collezionista ha trovato la divisa di un ragazzo ucciso sul Carso, sulla quale si vede ancora oggi il foro e la macchia di sangue. Quindi sono stato a Redipuglia dove sono esposti degli oggetti privati di combattenti e ho fotografato un portafoglio di un soldato, attraversato da una pallottola, e la pallottola ha forato una lettera e la fotografia della fidanzata. E io ho fotografato tutto. Ho trovato anche mantelline con il colpo di baionetta, elmetti, un quadro che stava in una birreria di Udine, e anche quello portava le tracce di una sparatoria”.

“Nello stesso periodo avevo conosciuto un ragazzo di Bologna che aveva una valigia piena di libri salvati da una tipografia, alla quale i fascisti avevano dato fuoco, dove suo nonno stampava i volantini dell’Avanti. E questa valigia era piena di libri bruciati. E li ho fotografati uno alla volta. Sono delle sculture”.

“Ancora, c’è un lavoro più piccolo dedicato ai reperti della Grande Guerra che trovo in campagna, ad Anghiari. Scavavo e appena questi emergevano dalla terra li fotografavo. Fotografie in emersione. Sembravano dei fantasmi”.

Gli indizi di reali drammi di questi primi lavori, si trovano riproposti compiutamente nella vera finzione delle immagini di War Souvenir, progetto del 2005 che ha dato notorietà internazionale a Paolo Ventura.



© Paolo Ventura, War Souvenir 09

Episodi degli anni dell’occupazione tedesca del nord Italia si trasformano in teatrini della Storia, dove l’artificio della ricostruzione, non riduce il senso della tragedia. Nella seconda sezione della mostra viene presentata una selezione

di *work print* tratte da *War Souvenir*, alcune delle quali assolutamente inedite.

Paolo Ventura: Early Works and Rare Prints

fino al 29 Aprile 2017 - Galleria del Cembalo - Palazzo Borghese, Largo della Fontanella di Borghese, 19 · 00186 Roma

[Paolo Dalprato: "Metallo Vivo" a Milano](#)

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



Inaugura al pubblico sabato 1 aprile 2017 (17.30-19.30) e resta aperta fino al 13 maggio la **mostra fotografica "Metallo Vivo" di [Paolo Dalprato](#)** presso la **Casa di Vetro di via Luisa Sanfelice 3**, a Milano. La mostra è inserita nel Photofestival 2017 e si compone di trenta fotografie in grande formato, prevalentemente macro e primi piani, in cui a essere protagonista è il metallo. L'organizzazione è di Eff&Ci-Facciamocose, la curatela di Alessandro Luigi Perna.

Attraverso un bianco e nero dai forti contrasti, il fotografo trasfigura gli oggetti esaltandone le geometrie invece che la funzione, facendogli così perdere la loro identità originaria di strumenti per dargliene una del tutto nuova di forma pura. Fotografo professionista eclettico, specializzato in fotografia industriale, di ritratto, spettacolo, architettura e paesaggio, l'autore è conosciuto dal pubblico affezionato alla musica classica per la sua collaborazione con La Verdi di Milano raccontata nella mostra del 2015 "Dal Palco".

Paolo Dalprato è anche un fotografo molto attivo e apprezzato sui social, in particolare su Googleplus, dove è stato selezionato da Big G per la community di creativi Google+ Create.

Il metallo è talmente diffuso che quasi non ce ne rendiamo conto. È

utilizzato sia nella produzione di oggetti ad alto contenuto tecnologico sia in quelli estremamente semplici utilizzati nella vita quotidiana. In genere, tranne in alcuni casi in cui il design è fondamentale nel caratterizzarli, **nessuno bada alla forma degli oggetti costruiti in metallo perché devono rispondere più a requisiti di utilità che di estetica.** "Eppure - spiega Paolo Dalprato - a guardarli da vicino, con attenzione, gli oggetti metallici sono dotati di una bellezza intrinseca e nascosta di cui forse neppure i loro creatori sono consci. La bellezza è infatti ovunque, basta cercarla con gli occhi giusti. La mia sfida è trovarla dove meno uno se l'aspetta. E riuscire a portarla alla luce".

Paolo Dalprato usa anche il colore per i suoi progetti sia professionali che personali, ma **per la sua ricerca sul metallo non ha avuto dubbi a utilizzare solo il bianco e nero.** "A mio avviso infatti - spiega ancora - è molto più efficace per esaltare le forme attraverso le luci e le ombre, le masse e i vuoti. Il bianco e nero aiuta a dare volume, consistenza, forse anche solidità. Ma soprattutto permette di trasfigurare gli oggetti astraendoli dal loro contesto, esaltandone così le forme geometriche al di là dei motivi funzionali per cui sono stati concepiti e creati". È così che Paolo Dalprato dà una nuova identità agli oggetti metallici. È così che gli oggetti, grazie alle sue foto, diventano "Metallo Vivo".

Paolo Dalprato - Metallo vivo. dal 1 Aprile al 13 maggio 2017 gt
Orari: Lun, Mar, Mer, Ven, Sab: 15.30-19.30 (ultimo ingresso 19); Gio: 15.30-18 (ultimo ingresso 17.30). Ingresso libero.

Rassegna Stampa a cura di Gustavo Millozzi

gm@gustavomillozzi.it

www.facebook.com/gustavo.millozzi

gm@gustavomillozzi.it