



STAMPA

- Aprile-Maggio (1) 2012

RASSEGNA

Anno 5°, n.1

Sommario:

A Entroubles gli scatti di autore di Henry Cartier-Bresson	(pag. 1)
Calendario Pirelli, scelta a sorpresa.....	(pag. 3)
Cent'anni più, cent'anni meno...	(pag. 4)
Come dal sen capace stilla?	(pag. 6)
Con la Lytro scatti e poi metti a fuoco	(pag. 8)
Confesso che ho incollato	(pag.10)
Des Européens. Fotografie di Henry Cartier-Bresson	(pag.15)
Diamo ragione a Benjamin, la copia non lede l'autenticità	(pag.16)
Don, l'addio alle armi	(pag.18)
Fotografia Europea, uno sguardo sul mondo	(pag.20)
Elliott nello specchio senza brame	(pag.21)
Emphas.is, il fotogiornalismo di qualità salvato dal web	(pag.23)
Epica di una amicizia armata	(pag.25)
Evanescenze, dettagli, conchiglie.La moda catturata.....	(pag.30)
Giuseppe Cavallimaestro di luce alla Estorick di Londra	(pag.31)
Guardo, scatto e condivido	(pag.32)
I "big" della fotografia raccontano la storia d'Italia	(pag.34)
Il festival di fotografia di Citerna	(pag.35)
Il mito della fotografia sociale	(pag.37)
Joachim Schmid, il fotografo che non fotografa	(pag.39)
La primavera di Spazio Forma a Milano	(pag.44)
L'Aquila tre anni dopo: G.B.Gardin fotografa il silenzio	(pag.47)
L'entropia delle immagini	(pag.48)
Leonard Freed, l'americano con la Leica	(pag.54)
New York, la fotografia batte la crisi	(pag.55)
Omaggio di una collezionista alla fotografia contemporanea	(pag.60)
Cent'anni fa nasceva R.Doisneau. Il fotografo del "Bacio"	(pag.61)
Scatti d'ira (e d'amore)	(pag.64)
Una e trina e anche di più	(pag.66)
Una Leica battuta all'asta per 2 milioni	(pag.68)

[A Entroubles gli scatti d'autore di Henry Cartier-Bresson](#)



Uno degli scatti piu' celebri di Cartier-Bresson

L'esposizione - curata da Jean-Henri Papilloud, Sophia Cantinotti e Alessandro Parrella - presentera' al pubblico la collezione 'Sam, Lilette e Sebastien Szafran', offerta nel 2005 alla fondazione d'arte elvetica: si tratta di 226 fotografie in bianco e nero, offerte da Henri Cartier-Bresson, che raccontano la storia di una lunga amicizia fatta anche di pranzi condivisi, passeggiate a Parigi, discussioni appassionante e momenti di contrasto tra tre famiglie: quelli di Sam, Lilette e Sebastien Szafran; Henri Cartier-Bresson e Martine Franck; Leonard e Annette Gianadda. Le immagini che saranno esposte costituiscono un riflesso fedele e sorprendente del percorso artistico e umano del fotografo francese. La collezione raccoglie foto della giovinezza, grandi incontri, testimonianze di momenti storici, paesaggi vicini e lontani, volti amati e numerosi ritratti di grandi artisti - da Pierre Bonnard a Henri Matisse, da Alberto Giacometti a Francis Bacon, da Richard Lindner, a Lap Sze-To - oltre che di scrittori come James Lord, Rene Char, Gerard Regnier, detto Jean Clair e Louis-Rene' des Forets. Completano la raccolta alcune immagini scattate da amici comuni come il fotografo statunitense Man Ray o il poeta e scrittore Robert Doisneau ed anche Martine Franck. Numerosi scatti sono accompagnati da dediche, giochi di parole, calembours o versi da scolaro che evocano un'amicizia fraterna, interrotta solo dalla scomparsa di Cartier-Bresson. L'esposizione restera' allestita dal 16 giugno al 16 settembre nella Sala espositiva di localita' L'Ila, e sara' visitabile tutti i i giorni dalle 11 alle 20. Il catalogo sara' pubblicato dalla Fondation Pierre Gianadda, e riprodurra' tutte le fotografie esposte, con i testi di Martine Franck, Sam Szafran, Jean Clair e Daniel Marchesseau.

[Calendario Pirelli, scelta a sorpresa](#)

[Il fotografo sar  l'americano McCurry](#)

Spesso impegnato nei teatri di guerra, autore di scatti considerati un'icona dei nostri tempi come "La ragazza afgana", storica copertina del National Geographic. Ora dovrà vedersela col mondo delle topmodel.



Ritratto di una bambina di Kabul, di Steve McCurry

Davvero una scelta anomala e spiazzante quella di affidare il Calendario Pirelli a Steve McCurry, uno dei fotografi di guerra più stimati del mondo, autore di una delle immagini più iconiche dei nostri tempi, l'indimenticabile Ragazza Afgana (1985) considerata oggi come la copertina del National Geographic più celebre e più rappresentativa. Nulla c'è di patinato e di modaiolo nel repertorio e negli interessi dell'americano McCurry, 62 anni, una cui mostra con oltre duecento immagini è attualmente in corso al museo Macro di Roma con tutti i suoi ultimi lavori realizzati in Birmania, in Thailandia, a Cuba e anche in Italia, in occasione dei 150 anni dell'unità del nostro Paese.

Che impronta darà al Pirelli uno dei fotografi più premiati del mondo, insignito più volte del World Press Photo Award, una sorta di Nobel per la fotografia? "Voglio ritrarre donne che non siano svestite e siano sensuali al tempo stesso", ha fatto sapere McCurry, che non ha nessuna dimestichezza con gli ambienti mondani delle topmodel e delle celebrities in generale. Il casting, la cui ultima parola spetta a lui e solo a lui, non è ancora stato definito. Si sa solo che le immagini del Pirelli 2013 saranno scattate entro il mese di maggio e che il Paese che farà da sfondo alle fotografie sarà certamente il Brasile, dove la nota casa di pneumatici sta espandendo i suoi mercati. Non dunque un paese dell'Asia, di cui McCurry è un profondo conoscitore.

Mc Curry verrà così ad arricchire con il suo nome una galleria di fotografi estremamente prestigiosi quanto diversi da lui, da Richard Avedon a Peter Lindbergh, da Bruce Weber a Herb Ritts, da Peter Beard a Patrick Demarchelier, da Terry Richardson a Mario Testino ad Annie Leibowitz, per citare solo alcuni dei maghi del clic più famosi fra quanti sono stati chiamati a firmare il calendario Pirelli. Facile prevedere che i suoi saranno ritratti particolarmente intensi e per niente artefatti e costruiti, al contrario: immagini in grado di restituire tutta la naturalezza della persona fotografata. "Nel mio lavoro ho imparato ad essere paziente. Se sai aspettare - ha teorizzato McCurry - le persone si dimenticano della tua macchina fotografica e la loro anima esce allo scoperto".

E' esattamente quello che è successo con la Ragazza Afgana, immagine scattata in un campo profughi a Peshawar, in Pakistan, riprodotta migliaia di volte in poster e manifesti e utilizzata anche da Amnesty International nelle sue brochure. L'identità della giovane donna dagli incredibili occhi verdi pieni di speranza e di paura rimase segreta per 17 anni, fino a quando nel 2002 lo stesso McCurry assieme a una squadra di National Geographic riuscì a rintracciarla e la fotografò di nuovo. Sharbat Gula è il suo nome: "La sua pelle è segnata - osservò McCurry - ora ci sono le rughe, ma lei è esattamente così straordinaria come lo era tanti anni fa". Una foto con l'anima scattata da uno scrittore di immagini.

Cent'anni più, cent'anni meno...

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

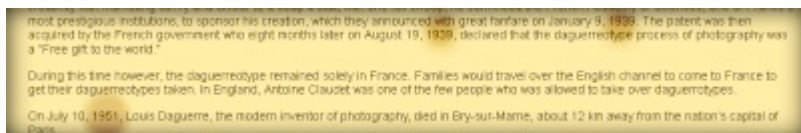


Su Photohistory, una comunità online di storici e studiosi di fotografia prevalentemente americani, dopo aver commentato un refuso in una didascalia di una foto storica apparsa sul sito di un grande giornale, il dagherrotipista contemporaneo Rob McElroy si chiede se la fabbrica delle imprecisioni non abbia ricevuto un enorme incremento dall'avvento di Internet in poi, e invita a fare un piccolo divertente esperimento di ricerca di informazioni su Rete. L'esperimento è facile, richiede due minuti, e potete farlo anche voi.

Digitate nella finestra di ricerca di Google le parole Daguerre e (fra virgolette) "August 19, 1939", e vedete cosa succede. Quando l'ho fatto io, il motore di ricerca mi ha restituito 48 risultati, di cui 30 (anche se molti appartengono allo stesso sito) indicano quella data come il giorno in cui fu illustrata al mondo l'invenzione della fotografia.

Ora, la data è ovviamente sbagliata: si tratta del 1839, come tutti sanno. Un refuso? Sì, un refuso banale, una diteggiatura sbagliata sulla tastiera. Può capitare soprattutto perché la Rete non è il catalogo di una casa editrice, ma una padella di scrittura mista paragonabile a quello che sarebbe una biblioteca se ospitasse assieme alle enciclopedie anche i post-it, i taccuini di appunti e le liste della spesa degli utenti.

Ma un refuso in Rete si moltiplica allegramente come le erbacce. Anche solo scorrendo i sommari dei risultati ci si accorge che gran parte dei siti che pubblicano l'errore hanno semplicemente fatto un copincolla da altri siti, e così un errore involontario è diventato una replica volontaria, anche se inconsapevole, e ha prodotto una diffusione virale di un errore. In cui cadono siti poco affidabili, commerciali, ma anche siti di informazione, bibliografici, enciclopedici, scolastici e perfino **universitari**. Ovviamente gli aggregatori di notizie riprendono automaticamente e rilanciano.



E l'errore poi genera altri errori più o meno evitabili. In un **sito** che sembra essere un wiki-portale di articoli scritti dagli utenti, dove l'errore travolge anche la notizia del primo annuncio che viene datato 9 gennaio 1939 (era il 7 gennaio 1839), e forse per far quadrare la cronologia si fa morire Daguerre nel 1951. Insomma può essere che ci sia al mondo chi, cercando un po' superficialmente in Rete, è rimasto convinto che la fotografia sia stata inventata poche settimane prima che Hitler invadesse la Polonia.

Certo, una ricerca con la data corretta produce quasi 22 mila risultati, dunque è chiaro che stiamo parlando di un errore del tutto compatibile con la probabilità statistica che si producano errori. Ma non si può certo fare una doppia o tripla ricerca con confronto statistico per stabilire l'affidabilità di ogni singola informazione. Ovviamente una cautela (non sufficiente) sta nel fidarsi solo di siti affidabili, ma per quanto possa sembrare strano, la capacità di selezionare le fonti nel mare magnum di Internet è molto rara, e di certo non viene insegnata a scuola, dove a mio parere la prima preoccupazione di un buon insegnante di storia, prima ancora di mettersi a raccontare degli egizi e dei babilonesi, dovrebbe essere far capire che Internet non è una fonte (non più di quanto lo sia "la televisione"), ma un contenitore di oggetti comunicativi che possono anche, ma bisogna stare attenti, essere fonti.

Difendersi dagli errori in Rete non è sempre così semplice come quando ci si sbaglia di un secolo. Nel caso della grafia corretta dei nomi, per dire, la Rete diventa un autentico labirinto. Con tutte le sue doppie, ad esempio, Elliott Erwitt è una vittima predestinata della disgrafia contagiosa da Web (è capitato anche a me di dimenticarmi una volta una sua consonante...). Ho trovato 2020

fotografie di un certo inesistente Elliot Erwit, 3250 di un altro misterioso Elliott Erwit, 13.300 mila di Eliott Erwitt, 1780 di Eliot Erwitt, 334 di Eliott Erwit, 381 di Eliot Erwit, 619 di Elliott Ervitt, 268 di Elliot Ervitt, 51 di Elliot Ervit, 21 di Eliott Ervit, 94 di Eliot Ervit, ma addirittura 92 mila del fantomatico Elliott Erwitt. Quasi 120 mila fotografie male attribuite. Cercando foto del **vero** Elliott Erwitt se ne trovano 521 mila, certo, ma ora la sproporzione fra informazioni corrette e sbagliate non è più così grande, voglio dire che quasi una fotografia su quattro del nostro grandissimo, in Rete, è mal indicizzata o didascalizzata, e quasi una su quattro non è mica poco, anzi mi sento di dire che è decisamente troppo per una "biblioteca", per quanto spontanea e ingovernabile, a cui comunque attinge ormai comunemente la maggioranza di noi tutti.

(Ma anche qui, attenti: nulla di nuovo sotto il sole. Perfino nel Dictionnaire de la photo di Larousse, edizione a stampa, ho trovato Elliot scritto con una t sola nella voce apposita, ma con due t nella didascalia della foto annessa).

Fattostà che la storia della fotografia su Internet (come la storia di qualsiasi altra cosa), se non si adotta qualche precauzione, rischia di essere una cosa assai bizzarra. Dunque invito caldamente chi trovasse anche in Fotocrazia errori di battitura, a segnalarmeli. Non vorrei proprio contribuire al caos, neanche per distrazione.

Come dal sen capace stilla?

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



Fotografia di Edoardo Delille, dalla mostra per i vent'anni della Fondazione Studio Marangoni

Parliamo di scuola, di una scuola di fotografia, di come e se si possa insegnare la fotografia, ma prima di cominciare, un po' di citazioni.

Cecil Beaton: "Non puoi insegnare la fotografia, devono imparare da soli come farla meglio che si può, guardando ottime fotografie e facendone di pessime".

Jacques-Henri Lartigue: "Non saprei insegnare fotografia a nessuno, viene dalla pancia, come la scrittura, a uno scrittore al massimo puoi insegnare come riempire il serbatoio della penna stilografica".

George Rodger: "Non puoi insegnare una cosa che deve essere dentro di te. Al massimo puoi dare una mano sul versante meccanico".

Robert Doisneau: "Sarei incapace di insegnare fotografia perché non sono sicuro neppure di me stesso".

W. Eugene Smith: "Posso insegnare bene fotografia solo a chi vive a lungo con me, ma non posso vivere assieme a tutti i miei studenti".

Imogen Cunningham: "Un insegnamento superiore di fotografia è un controsenso. Quando sai stampare e sviluppare, puoi già cavartela da solo".

Henri Cartier-Bresson: "Sono assolutamente contrario alle scuole di fotografia. La tecnica del reportage si impara velocemente, il resto non s'insegna. La vivacità, l'intuizione, la geometria si esercitano".

Robert Adams: "Se insegnare fotografia significa condurre gli studenti a sviluppare una propria singolare visione fotografica, credo sia impossibile".

Vi bastano? Se ne possono trovare ancora a decine. L'idea che la fotografia non si possa insegnare sembra una specie di postulato, un principio indimostrabile ma autoevidente, comune a tantissimi grandi fotografi, anche molto diversi tra loro, compresi quelli che pure ebbero studenti e addirittura fondarono scuole.

Preconcetto, pregiudizio romantico-idealista: non per nulla, in casa nostra, ne troviamo la formulazione precoce nella rivista più titolata della nostra cultura fotografica, La fotografia artistica di Cominetti, che nel primo numero del 1904, a firma di Riccardo Bettini, ammoniva: "La nostra arte non può essere insegnata; essa deve sorgere spontanea come dal seno capace stilla buon latte".

Ho sempre intravisto un po' di gelosia professionale, se non un velo di ipocrisia, in queste affermazioni tutto sommato elitarie e un po' contraddittorie ("La fotografia diseduca", scriveva Leo Longanesi, che la sapeva usare come un'arma tagliente). Ed anche una certa confusione sulla natura sociale della fotografia. Che di per sé non è arte (per quanto anche l'arte sia stata sempre insegnata, almeno fino al romanticismo, appunto), ma è qualcosa di più, è un campo di pratiche, diverse tra loro ma con una matrice comune, è un meccanismo di significazione per immagini che si avvale, più di ogni altro fra quelli creati dall'uomo, di manipolazioni e di strumenti tecnici che, come tutti gli strumenti, possono essere insegnati.

Pensavo questo sfogliando il catalogo della mostra con cui la Fondazione Studio Marangoni di Firenze, [fondata](#) da Martino Marangoni che la dirige ancora oggi, sta celebrando i suoi vent'anni di vita. La Marangoni, assieme ai corsi della Bauer di Milano, è sicuramente la "scuola di fotografia" più rinomata e autorevole del nostro paese, fabbrica di grandi professionalità benché nei piccoli numeri in cui ha sempre scelto di limitare il proprio lavoro: solo centocinquanta studenti diplomati in vent'anni. Ma dice sicuramente qualcosa il fatto che oltre la metà di loro oggi lavorino stabilmente sulla scena della fotografia e dell'immagine.

Di questi, la mostra di compleanno ne ha scelti venti, e ha scelto di mostrare cosa fanno oggi. Quasi una verifica, nel tempo, di quel che è stato insegnato in classe. E qui devo dire che le sorprese sono piacevoli. La prima è che non esiste, non è visibile uno "stile Marangoni". I pedagoghi fiorentini non hanno prodotto cloni, non hanno lasciato impronte, marchi, stampi. La seconda è che non esiste neanche un "genere Marangoni". Di pagina in pagina si passa dal concettuale al reportage, dal pittorialismo al prelievo, dal lavoro di studio alla street photography, dal cerebrale al documentale.

Ma esiste, almeno mi sembra di averla colta, un'idea Marangoni della fotografia come oggetto di apprendimento. Che sta nel rispetto, nella considerazione del mezzo, nella convinzione che tutti gli ex allievi sembrano avere che la fotografia non è uno strumento come un altro nella cassetta degli attrezzi meccanici dell'artista, da prender su con la mano sinistra, senza guardare; ma uno strumento capace di un'autonomia, perfino di una (pre)poteza con cui il fotografo deve saper fare i conti se non vuole esserne inghiottito, magari pensando al contrario di esserne il dominus geniale.

Ecco, è qui che mi convinco allora che insegnare fotografia non è solo "insegnare a riempire il serbatoio della penna stilografica", non è impartire un po' di nozioni e di trucchi tecnici e neppure un po' di informazioni storiche e culturali. Quella umiltà, direi perfino quel "timor di foto" che fanno diventare consapevoli collaboratori di un processo espressivo complesso, credo possano essere insegnati.

"Insegnare a fotografare" può essere una cosa molto banale o molto presuntuosa, in ogni caso, hanno ragione tutti i fotografi che ho fatto parlare all'inizio, è davvero impossibile. Ma "insegnare la fotografia" è possibile. Tra insegnare la fotografia e saper fotografare, naturalmente, ci sarà sempre la stessa differenza che c'è tra insegnare la filosofia e saper pensare.

[Con la Lytro scatti e poi metti a fuoco](#)

di Luca Figini da www.ilsole24ore.com/art/tecnologie



Modificare il punto di messa a fuoco dopo lo scatto, oppure cambiare del tutto l'atmosfera dell'immagine in fase di post editing. Un sogno per qualsiasi fotografo, perché così si libera la creatività e basta un click per poi avere il pieno controllo delle fotografie.

Queste in sintesi sono le possibilità offerte dalla Lytro Camera, una fotocamera di concezione innovativa, che invece di parlare di megapixel obbliga a ragionare in termini di raggi di luce (megaray). Un approccio poco intuitivo, ma rivoluzionario. Perché con le immagini tradizionali si cattura un singolo piano di luce: si mette a fuoco e si scatta, quel che viene viene; i ritocchi poi si possono fare sul pc ma correggendo e migliorando, non certo rivoluzionando lo scatto. Che è invece la funzione consentita dalla Lytro, equipaggiata con un sensore capace di fotografare l'intero campo di luce di una scena utilizzando un sensore costruito in modo particolare, e assistito da un'ottica ben precisa, capace di catturare ben 11 milioni di raggi di luce (11 Megaray).



L'abbiamo provata, incontrando il direttore della fotografia di Lytro Eric Cheng in occasione degli incontri Open organizzati da Vodafone e Zero. È un piccolo parallelepipedo, di dimensioni ridotte. La scocca è divisa in due parti: una in alluminio contenente una serie di lenti (apertura focale $f/2$, zoom 8x) con una disposizione tale da permettere al sensore di ricevere i raggi luminosi nella loro interezza. La parte posteriore è un cubo in plastica di alta qualità con i tasti di accensione e scatto e il touchscreen all'estremo, utile per impostare le funzioni fotografiche e controllare lo zoom.

L'uso è semplice: si scatta senza troppo pensare all'inquadratura, oggetto di scelte successive. L'immagine così ottenuta, parecchio più complessa di quelle tradizionali e molto più vicina a una foto Raw, è "grezza". Ovvero già dal display del dispositivo, facendo tap su una porzione della foto, è possibile mettere a fuoco a piacimento.

Basta cambiare punto, più vicino o più lontano, a destra o a sinistra, per avere una foto con fuoco differente. Le potenzialità si amplificano scaricando i file sul computer e usando il software sviluppato da Lytro. Abbiamo fatto il test con un MacBook Air 11" per scoprire come da una singola foto si possano dunque ottenere un'infinità di varianti.

Il segreto del funzionamento è proprio nella possibilità della fotocamera di catturare tutto lo spettro di luce, così che le informazioni sono già insite nel file e possano essere utilizzate in fase di ritocco. Questo comporta una maggiore complessità sia nella costruzione del motore sia nella compilazione degli algoritmi necessari per trattare le informazioni sulla luce. Però poter "giocare" con la luce all'interno delle immagini fa invecchiare in un sol colpo il classico

modo di fare fotografia, che da sempre obbliga a decidere a priori quale taglio dare allo scatto.

Tanto che il piccolo dispositivo prodotto negli Stati Uniti sublima l'idea di foto e vien da chiedersi cosa potrebbe fare un'ottica in stile Lytro su fotocamere reflex, sulle videocamere o addirittura sui cellulari. Ma forse questi sono proprio i futuri terreni di conquista della tecnologia. Nel frattempo Cheng ha mostrato in anteprima l'app per smartphone, sempre da impiegare in sinergia con le foto scattate dalla Lytro, che oltre a modificare il fuoco permette anche di virare l'angolazione della foto semplicemente spostando il telefono nelle quattro direzioni. Anche questa un'innovazione non da poco.

Confesso che ho incollato

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



Francesco Cocco, Afghanistan, 2009

“Quella era l’immagine che avevo in mente, quella era la fotografia che mi era rimasta nella mente”.

Mescolando il caffè, comodi nelle poltroncine, Francesco Cocco ed io abbiamo appena finito di discutere di un suo progetto in cui vuole coinvolgermi, un progetto che mi interessa e mi sconvolge un po’, forse uno dei progetti più “duri” e difficili della sua carriera.

Ed è lui, quando ci rilassiamo un po’, a introdurre un nuovo discorso, a parlarmi di questa cosa che non gli si è risolta dentro, anche ne è passato parecchio, di tempo. **Conoscete** forse Francesco, è uno dei migliori fotografi italiani di di inchiesta, ha coraggio, fegato, ha lavorato in Bangladesh, Vietnam, Cambogia, Brasile, Afghanistan, non ha paura degli argomenti più duri e meno “vendibili”, le prigioni, la malattia, le mutilazioni, l’handicap.

Ma questa cosa non lo lascia ancora in pace, e non dev’essere per imbarazzo o vergogna, sennò non me la racconterebbe, e non mi autorizzerebbe a raccontarvela. Credo voglia in qualche modo liberarsene. E io apprezzo.



Dunque, forse qualcuno lo saprà, forse no. Nell'aprile del 2010 Francesco ha dovuto restituire un premio, il Premio Internacional de Fotografía Humanitaria Luis Valtueña, patronizzato dall'associazione Medicos del mundo.

Una delle immagini che glielo avevano fatto vincere era una sintesi di scatti originariamente diversi. Quattro donne in burqa chiaro, come in processione, l'ultima delle quali ha in braccio un bambino.



Quella processione non è mai esistita, tre delle figure sono diverse pose di una sola donna, scattate in successione sullo stesso sfondo, la quarta proviene da un luogo poco lontano, qualche minuto dopo sulla stessa strada.

Il premio, dopo una verifica sollecitata da uno spettatore, è stato ritirato per violazione dell'articolo 4 del concorso: *"La struttura originale dell'immagine digitale potrà essere alterata solo con tecniche da camera oscura come correzioni di luminosità, del contrasto e del colore, sovrapposizione e sottoesposizione. Nessun altro cambiamento dell'immagine originale è permesso"*.



"Ed è stato giusto così", Francesco non ha esitazioni. "Le regole del premio sono quelle, e la mia fotografia non le rispettava. Quando mi è stato chiesto, devo dire con incredulità, pronti ad accettare per fiducia una mia smentita, se avessi modificato l'immagine, ho invece risposto di sì, senza cercare scuse. Ma ti giuro, è stato come se me ne rendessi conto in quel momento".

La donna col burqa però c'era. Esisteva. Era lì. E aveva un bambino in braccio. Francesco racconta di averla vista da bordo dell'auto con cui stava percorrendo una strada nella vallata del Panjshir.



Racconta di aver scattato subito tre, quattro foto in sequenza. "Questa successione di immagini, il mio movimento e il suo, hanno lasciato nella mia mente quell'immagine multipla", come fosse bloccata dallo stroboscopio, quasi una sequenza di Muybridge. "Il montaggio l'ho fatto quand'ero ancora a Kabul, per preservare quell'impressione. Non avevo la minima idea di presentarlo a un concorso, era un'immagine che io volevo esistesse per gli occhi oltre che per la mia mente".

Continua, parlando a me e a se stesso. "Lo sai, le donne in Afghanistan non si possono guardare e tanto meno fotografare. Potevo naturalmente concordare un ritratto, cercando la collaborazione di un soggetto che si prestasse, ma avrei sempre forzato con la posa il significato del senso del Burqua. Volevo a tutti i costi la situazione esterna, il più possibile vicino al reale. Ho usato l'occhio della mente, una sequenza in tempo reale, un successivo stoccaggio nella memoria iconica, e la seguente sistemazione delle stesse dalla memoria al supporto".

Il guaio è che quella fotografia, poi, è stata inclusa tra quelle inviate al premio. "Avrei dovuto pensarci due volte, e non l'ho fatto". Quando il sospetto di una manipolazione viene segnalato alla giuria del premio, e questa incredula ne chiede conto a Cocco, lui non ha esitazioni a rivelare come è stata realizzata l'immagine, ammette la "leggerezza nell'aver male interpretato le regole del concorso", spiega il suo intervento come "una mia esigenza espressiva di pensiero, legata esclusivamente a quell'immagine e alla situazione in cui è stata scattata, modificandone il tempo, aggiungendo più scatti ad uno unico, ma senza aver manipolato un evento accaduto o che stava accadendo. Ho alterato il tempo, ma non l'etica: non ho creato un'immagine che desse una versione più accattivante o distorta della realtà". Ma riconosce che le regole non lo permettevano, e rinuncia al premio.

Un paradosso, quasi un contrappasso. "Ho forzato un'immagine per creare un contesto che in Afghanistan è proibito fotografare. E la fotografia che ne è scaturita è stata proibita da un regolamento".

Ma è finita così. "Nessuna recriminazione". Un po' di sofferenza psicologica per un inciampo che non ci voleva, in una biografia professionale come la sua. Qualche critica più o meno velata di qualche collega. La comprensione e la consolazione di altri. Poteva finire così, come un incidente archiviato.

Invece Francesco non la lascia finire. Perché, ammesso lo sbaglio, le riflessioni non finiscono. "Qual è il limite?", mi domanda, e non è una domanda retorica. Bisogna trovare una risposta. Il limite del premio lo sappiamo. Ma il limite del fotografo, della sua deontologia, della sua etica e (la diciamo così?) ecologia dell'immagine, qual è? "La storia delle tecniche da camera oscura aveva un senso storico e di percorso nell'epoca dell'immagine analogica, con le tecniche da camera oscura 'per volontà, si può fare qualsiasi immagine", riflette. Come no, Jerry Uelsmann ha fatto volare in cielo alberi e isole.

Il limite dunque non è solo tecnico. Ma dire che è anche un limite "etico", non risolve nulla: etica dell'intenzione, etica dell'atto, etica dello strumento? Etica dell'autore, etica comunitaria? Sono cose diverse. Ma prima ancora, bisogna capire che tra tecnica e etica c'è in mezzo un'altra cosa. C'è la relazione, c'è la comunicazione. Una fotografia è un segno, emesso da un soggetto e decifrato da altri soggetti. Quel che si può fare risponde a quel che l'autore vuol fare, e quel che oggi si può fare è sempre di più, grazie alla potenza manipolatoria del mezzo digitale. Anche il destinatario lo sa, che chi vuole può fare certe manipolazioni, e in certi contesti (pubblicità, moda) se lo attende.

Il significato di una fotografia è legato a un patto tacito ma forte tra chi la fa e chi la guarda, mediato da uno strumento tecnico e da un canale. Il contenuto "legittimo" di una fotografia dipende dalla funzione che assolve nel corso di questo tragitto. Da una immagine artistica di Uelsmann, che percorre il canale "galleria, catalogo, mercato, museo", non mi aspetto necessariamente referenzialità. Da una fotografia di moda mi aspetto anzi precisamente manipolazione, levigature, cosmesi. E non c'è bisogno che ci sia scritto in didascalia che il fotografo della rivista femminile ha lavorato di Photoshop. Lo so da me.

Anche in una fotografia documentaria che percorre il canale "notizia, media, testimonianza" posso in verità immaginare correzioni, aggiustamenti, parzialità (comprese quelle inevitabili: l'inquadratura in sé è una manipolazione, include ed esclude), però mi aspetto sicuramente che nulla, tra gli oggetti visibili che riempiono l'inquadratura, sia stato tolto o aggiunto dopo lo scatto. È il "patto di referenzialità" della fotografia intesa come documento, il più antico che esista tra autore e spettatore, il più scivoloso e labile, dai confini sfumati, certo, ma dal senso ancora definibile: se c'è un elefante, l'elefante doveva essere là.

"D'accordo", mi obietta Francesco. "Ma tante cose possono essere state là, però non in quel modo. Tu non scriverai le mie parole esatte nel tuo articolo su Fotocrazia. Sintetizzerai, toglierai e aggiungerai, ma penso che sarà un resoconto fedele lo stesso. Così lavorava W. Eugene Smith, ricordi il reportage su Schweitzer per Life? Ha incollato alcuni dettagli spostandoli da una foto all'altra, ha riunito gli appunti del suo taccuino in una immagine sola".

Certo, è vero. E nessuno ha mai espulso Gene Smith dalla storia del reportage: farebbe un po' fatica. Eppure, anche lui ha rotto il patto. Sfogliando quel servizio, che lui soffrì molto perché non gli era piaciuto farlo, infatti lo riaggiustò in laboratorio, io non vedo davvero quel che Smith ha visto, vedo

quel che ha ricordato. Il suo racconto mi affascina, ma quel che mi mostra non è più il mio "occhio delegato".

"E questo è sbagliato? Non può farlo?", incalza Francesco. Ma certo che può farlo. L'alternativa sarebbe la censura, e chi farebbe il poliziotto delle foto, chi farebbe il censore? Può farlo, sicuro. Ma io devo saperlo. Che lo può fare, che l'ha fatto. Il patto fra fotografo e destinatario deve cambiare, esplicitamente, deve essere rinegoziato. So già che puoi, ma voglio anche sapere se hai scelto di essere, sempre o in qualche caso, un narratore di sintesi.

Non c'è nulla di anti-etico nell'atto dell'incollare. C'è nel non ammettere di averlo fatto. Se una fotografia sembra una fotografia, deve esserlo, e le fotografie non incollano elefanti da sole, la volontà di farlo è necessaria. Per lo meno, finora non lo fanno da sole, sulle performance future dei software digitali non giuro più, da quando anche le macchinette economiche fanno sorridere i bambini che piangono.

E se il patto cambia, guarda cosa ti dico Francesco, per me non ci sarà nulla di male a prevedere, nei premi fotografici, una sezione per le fotografie "di sintesi". (Io abolirei del tutto i premi fotografici, ma questo è un altro discorso). Ma senza confondere le cose.

Francesco medita. L'ho convinto solo a metà. "D'accordo. Rispettare i patti. Giusto. Ma il limite preciso del patto che dici tu non c'è, non è chiaro. Non è evidente. Facile parlare di elefanti incollati. Gli elefanti, o ci sono o non ci sono. Ma cosa succede se scatto una fotografia di giorno, mi metto davanti al computer e la faccio diventare notte? Se saturo i colori fino a bruciarli, se li tiro fino a slavarli: è dentro o fuori dal limite, questo? E guarda che foto così stanno dentro le 'tecniche da camera oscura', rispettano ufficialmente le regole, i colori c'erano anche prima, cambiano solo di tonalità, e quelle foto allora non vengono espulse dai premi, anzi li vincono. Ma mi sai spiegare perché sdoppiare una figura è una colpa morale, e cambiare il giorno in notte invece no?".

No, non lo so spiegare. Dovrei dire che anche il buio in una fotografia è come l'elefante, se non c'è non ce lo puoi mettere; ma il buio, la luce, il colore non sono oggetti che obbediscono a una logica binaria (se è A non è non A) sono gradazioni necessarie e inevitabili del meccanismo di traduzione del fascio luminoso in immagine. Credo che questo significhi che qualsiasi regolamento etico dell'immagine è impossibile da definire su un piano rigoroso, matematico, oggettivo.

E dico allora che credere alle fotografie è sempre stato difficile, forse lo è molto di più adesso, con la grande tentazione dei servo-meccanismi precisi, veloci, efficaci, mimetici, facili. Dico che non ci resta altro, come spettatori, che credere nelle fotografie, cioè in quello che possono a volte darci, se chi ce le propone ha fatto in modo che ce lo diano, sempre con tutti i loro limiti: cioè qualche piccolo, incerto indizio di realtà, tutto da verificare.

Des Européens Fotografie di Henri Cartier-Bresson

da photorevolt.com

Si è inaugurata venerdì 11 maggio a Reggio Emilia la mostra Des Européens. Fotografie di Henri Cartier-Bresson nell'ambito di Fotografia Europea. Giunta alla settima edizione, Fotografia Europea è promossa dal Comune di Reggio Emilia ed è punto di riferimento nel panorama nazionale e internazionale degli appuntamenti dedicati al mondo della fotografia.

La mostra è a cura di Contrasto, Magnum Photos e Fondation Henri Cartier-Bresson.

Des Européens, presentata nei Chiostri di San Domenico, è la straordinaria raccolta di oltre 160 scatti di Henri Cartier-Bresson realizzati in Europa dal 1929 al 1991. Come eravamo? Cosa è rimasto? Cosa siamo diventati?

Una carrellata di sguardi sull'Europa del ventesimo secolo, catturati nel corso di numerosi viaggi, dall'artista unanimemente considerato tra i padri della fotografia di reportage.

Tutte in bianco e nero, le fotografie ritraggono il continente, i suoi paesaggi, i suoi abitanti, tra gioie e tribolazioni, in momenti e fasi storiche diverse evidenziando le profonde differenze, ma anche le notevoli similitudini tra i vari paesi attraversati e i tanti personaggi incontrati.

Una mostra in cui - parole dello storico d'arte Jean Clair - Cartier-Bresson è "pellegrino appassionato", che "seguendo il battito di un cuore avventuroso, palpitante, ritorna sempre alla sua Europa fatta di antiche mura".

La prima raccolta di fotografie dedicate all'Europa risale al 1955, quando Cartier-Bresson pubblica per le Editions Verve il libro Les Européens con la copertina di Joan Mirò. Il fotografo ci aveva lavorato per cinque anni. Il volume presentava un ritratto dell'Europa nel secondo dopoguerra.

Henri Cartier-Bresson ha viaggiato a lungo in Europa dal 1930 fino al 1976, anno in cui abbandonò la fotografia per il disegno. Tra il 1932 e il 1934 è spesso in Italia e Spagna. Nel 1932 è a Marsiglia, che identificherà poi come il luogo delle sue prime fotografie "mature" scattate con la Leica. Nel 1933 visita Siena, Trieste, Venezia, Salamanca, Madrid, Toledo, Marocco, Siviglia.

Nel 1940 viene catturato dai tedeschi e negli anni successivi fino al 1943 scappa per ben tre volte dal campo di concentramento.

Nel 1955 è in Germania e nel 1962 in particolare a Berlino. Nel corso della sua vita ha effettuato numerosi viaggi in Austria, Portogallo, Svezia e Irlanda.

Chiostri di San Domenico - via Dante Alighieri, 11 - 42121 Reggio Emilia

Venerdì 11 maggio aperto dalle 18.00 alle 24.00; sabato 12 e domenica 13 maggio dalle 10.00 alle 24.00; dal 17 maggio al 24 giugno aperto giovedì e venerdì dalle 19.00 alle 23.00; sabato, domenica e festivi dalle 10.00 alle 23.00; chiuso lunedì, martedì e mercoledì.

Fotografia Europea. Reggio Emilia 2012 - www.fotografiaeuropea.it

[Diamo ragione a Benjamin: la copia non lede l'unicità](#)

Perché l'opera d'autore può essere moltiplicata senza perdere valore

di A. Carlo Quintavalle da www.corriere.it/cultura/eventi/

- IN MOSTRA



[MIA - Milan Image Art Fair](#)

- LA MODA



[MIA - Moda](#)

- PREMIO FERRARELLE



[Nicola Bortolussi](#)

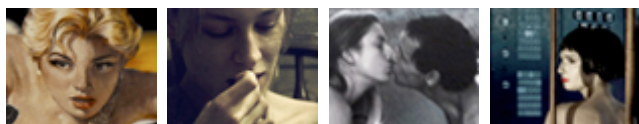
- PREMIO BNL



[Ohad Matalon](#)

Un fantasma attraversa l'Europa dell'Ottocento: la fotografia. Considerata non-arte perché corromperebbe l'immagine vera, autoriale, dipinta, essa viene peraltro usata, magari segretamente, dai maggiori artisti. Oggi, quasi due secoli dopo Niepce, Fox Talbot, Daguerre, sembra che l'immagine fotografica non possa mancare in nessuna delle ricerche più avanzate. Pensare la Body Art, l'Happening, la Land Art, l'Arte Concettuale senza la fotografia sembra impossibile, come lo è ogni altra forma di registrazione di un evento. La fotografia ha scardinato le barriere fra i diversi media e adesso, con la rivoluzione digitale, ha cambiato il modo di pensare le immagini abbattendo i tempi di ripresa, eliminando quelli di trasmissione, infine realizzando un processo di stampa che è comune alle piccole o grandi immagini, quelle da collezione e quelle dei manifesti e della pubblicità.

MIA - Milan Image Art Fair 2012



Curioso registrare, al Mia, quanti sono i fotografi che usano ancora la stampa analogica, quanti usano la ripresa analogica e stampano in digitale, quanti infine usano solo i nuovi sistemi. Il dialogo fra sistemi diversi, di ripresa, di stampa, di distribuzione è oggi costante e per questo, forse, è il momento di affrontare un problema che già poneva Walter Benjamin. Se il processo di ripresa, trasmissione e stampa è, come del resto era il processo analogico, tutto sotto il controllo del fotografo, allora la democratizzazione non potrà incidere sulla qualità dell'opera e si potrà usare la fotografia come quello del libro, del disco; insomma un'immagine che diventa acquisibile da chiunque a costi limitati.



La grande sfida che abbiamo oggi davanti: le gallerie e i settori limitati e si rivolgono a un pubblico limitato ma le immagini fotografiche sono una creazione che può, anzi deve imitare l'esistenza delle persone, come i prodotti di design hanno fatto e stanno facendo. Se il problema è solo quello della democratizzazione, credo sia facile passare dalla produzione artigianale di immagini a una produzione moltiplicata su più larga scala. Le foto-librerie con costi a poche decine di euro per ogni immagine è troppo ardito, oggi? Restiamo al Mia; qui c'è una significativa constatazione da fare: si stanno mescolando le carte dei vecchi sottogeneri, foto d'arte, foto di cronaca, foto di moda, foto tecnica e altro ancora. Ormai conta solo la novità dell'immagine e il suo significato storico. È forse tempo di ripensare molti libri di storia della fotografia. Visitare Mia per capire.

Uno scatto della serie «Io non ho mani che mi accarezzino», 1963-1965, di Mario Giacomelli

[Don, l'addio alle armi](#)

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



Somerset, Gran Bretagna, 1991 © Don McCullin (Contact Press Images)

Non c'è autentica casa inglese senza i suoi fantasmi, e casa McCullin, edificio di pietra tra le pieghe dolci del Somerset, non fa eccezione. Ma sessantamila fantasmi sono un po' troppi. «Ogni sera, quando vado a dormire, so che sono lì, li sento. Li conosco tutti, uno per uno». Sessantamila fotogrammi nell'archivio di quarant'anni di guerre, di sofferenze, di vittime, di macerie, Vietnam, Cipro, Libano, Ulster, India, il lunghissimo medagliere scuro di uno dei più grandi fotogiornalisti del Novecento, ora è sotto gli occhi di tutti, nella sua prima grande [retrospettiva](#) italiana*.

Ma non c'è angoscia nella voce di questo distinto signore britannico di 76 anni dai lineamenti belli e marcati, c'è una tristezza rassegnata. «Posso sopportarli. Ho dormito tante volte di fianco ai cadaveri, sul campo di battaglia. Posso convivere con gli spiriti malvagi delle immagini che abitano nella mia casa». Eppure Don McCullin ama la camera oscura. Ci passa ancora ore ed ore, «è un luogo intimo, strano, dev'esserci una ragione per seppellirsi al buio, e io ho quella ragione». Ma, dopo, ha bisogno di grandi spazi disabitati, di respiro. Esce spesso di casa con la fotocamera a tracolla, quasi solo d'inverno, «quando la luce è cinerea, quando il cielo è wagneriano. La campagna del Somerset è meravigliosa d'inverno, con gli alberi spogli, i campi umidi, adoro questa nudità...».

Dai campi di battaglia ai pascoli pacificati della campagna inglese. Come se avesse voluto svuotare l'orizzonte da tutta quella violenza. «Queste sono le terre di Re Artù. Curioso, anche la storia della Tavola Rotonda è fatta di guerra e di violenza. Ma almeno, è una leggenda». I paesaggi di McCullin, in verità, nessun ufficio del turismo oserebbe stamparli su una brochure. Scuri, misteriosi, inquietanti. Cosa nascondono, cosa c'è dietro? «Ci sono io. Chi altri? Ci sono i miei sentimenti, la mia oscurità. Ho aggiunto dramma ai luoghi. Non mi interessano i paesaggi di bellezza disinfettata tipo Ansel Adams. Ho passato molti anni da solo in questa casa. Ci sono altri drammi nella mia vita oltre quelli di cui sono stato testimone, ogni uomo ha una storia e io ne ho molte. Sono un essere umano comune».

Donald McCullin, stanco di guerre. Accadde improvvisamente, vent'anni fa, «quando mi accorsi che non sopportavo più di essere chiamato "fotografo di guerra", questa espressione terribile, che ha un suono mercenario e complice». Henri Cartier-Bresson, visitando una sua mostra, gli disse una sola parola:

«Goya». Sì, ma Goya non era fisicamente coinvolto, non aveva personalmente abitato gli scenari dei suoi orrori. La condanna di chi fotografa l'orrore è dover far passare per forza dentro i propri occhi, attraverso la propria anima, le immagini con cui vuole «sconvolgere la tranquillità di quelli che stanno a casa».

Il fardello della testimonianza può schiantare la coscienza di chi ce l'ha. È questo che le è successo? «Non contano nulla i sentimenti dei fotografi», primo e unico scatto nel nostro dialogo, «i miei sentimenti valgono solo per me, quel che conta sono le sofferenze dentro le mie foto, non dietro, come mi sento io non ha alcuna importanza». Riprende: «Ogni sofferenza deve essere raccontata. Tanti colleghi fotografano la guerra come un mestiere, io non l'ho mai fatto. Per me era una crociata».

Crederci o no, non suona retorico quando lo dice. Perché si sente, nella sua voce, il peso dell'anima. «All'inizio la guerra era eccitante. Lo è sempre, tu sei giovane e la guerra è un'esperienza che ti tende al massimo. Poi ti rendi conto che ti stai eccitando a spese dei deboli, e non ti permetti più di divertirti, capisci che il vero tuo compito è essere lì, fare dei tuoi occhi la tua voce, farlo per conto delle vittime, non per i tuoi brividi d'emozione»



Somerset, Gran Bretagna, 1991 © Don McCullin (Contact Press Images)

A lei quando capitò?

In Vietnam forse? Quando la sua Nikon le salvò la vita fermando un proiettile? «No, più tardi, in Biafra. In Vietnam fotografavo soldati in guerra, e i soldati sono addestrati ad ammazzare soldati. Ma vedere un bambino che ti crolla davanti per la fame, vederne centinaia ogni giorno, non è umano, non è tollerabile». C'è una foto di McCullin che tutto il mondo conosce ignorandone forse l'autore: un **bimbo** biafrano albino, testa enorme, corpo prosciugato, sguardo vuoto, assurdamente in piedi, una scatoletta di carne nella mano scheletrica. «Non riesco più a guardare quella foto. Sono vent'anni che non la stampo. Non c'è ragione di produrne una copia in più, è la fotografia dell'oscenità più oscena che un uomo possa immaginare».

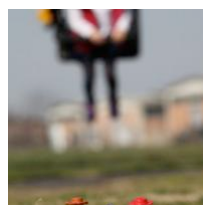
Essere nella guerra senza essere della guerra, senza appartenere alla guerra. Non si immaginava che fatica sarebbe stata, quel ragazzino «terribilmente dislessico» di Finsbury Park, pochi libri molta vita di strada,

cresciuto sotto le bombe di Hitler, quando vendette la sua prima foto di una gang di periferia all'Observer, presa con una Rollei che entrava e usciva dal banco dei pegni. E ancora più difficile, abbandonare la guerra, prima di farsene conquistare. Ha vinto la sua crociata, signor McCullin? «No. Nessuna fotografia ha mai fermato una guerra. Le due foto più famose del Vietnam, ricorda?, l'esecuzione del Vietcong, la bambina bruciata dal napalm, scattate da due grandi fotografi... Ebbene, la guerra continuò per altri sette anni dopo quelle foto».

Ecco Fotografia Europea, uno sguardo sul mondo

400 mostre riempiono Reggio Emilia dall'11 maggio al 24 giugno. Con alcune location molto particolari.

di Maria Cristina Righi da *larepubblica.it*



REGGIO EMILIA - Quattrocento fotografi per 250 mostre istituzionali più 150 esposizioni del circuito Off cittadino, 70 collegate e 100 portfolio online. Sono i numeri della settima edizione di Fotografia Europea, dedicata a Vita comune: immagini per la cittadinanza, al via a Reggio Emilia l'11 maggio. Tra le mostre del programma istituzionale (aperte fino al 24 giugno) troviamo nomi di grandi fotografi come Costas Ordolis, Igor Mukhin, Michi Suzuki, Don McCullin, Henri Cartier-Bresson con *Des Européens*, gli scatti sull'Europa realizzati dal 1929 al 1991, Pierre Bourdieu e il suo reportage sulla guerra franco-algerina. Ma anche le metropoli di Peter Bialobrzeski, le spiagge di Massimo Vitali, l'Italia del dopoguerra di Federico Patellani per arrivare a Istanbul, città-simbolo per Paola De Pietri e al lato proibito delle grandi capitali europee del ventesimo secolo negli scatti di Ed van der Elsken, Christer Strömholm, Anders Petersen, Lisetta Carmi. Progetti collettivi, come quello del gruppo IRWIN o di singoli artisti come Philip Townsend che ha raccontato con le foto la Londra degli anni Sessanta. Non potevano mancare un omaggio a Luigi Ghiri, fil rouge di tutte le edizioni, nel ventesimo anniversario della sua morte e uno sguardo alle nuove traiettorie delle giovani generazioni di artisti europei.

Programma interessante anche quello delle mostre collegate, con le esposizioni di Michael Kenna, Stanislao Farri, Ferdinando Scianna, Michael Rivera Estevez e Massimo Antonacci, solo per citarne alcuni.

Il Circuito Off, una sorta di Fuorisalone della fotografia, privilegia da sempre

luoghi insoliti che si trasformano in spazi espositivi: dai bar ai ristoranti, dagli hotel ai centri commerciali, dai cinema ai negozi vuoti, dalle parrocchie ai centri sociali, dai circoli alle case di cura, dagli studi creativi ai laboratori artistici, passando per gli appartamenti abitati o disabitati per arrivare a strade, piazze e facciate dei palazzi.

Il weekend inaugurale (11-13 maggio) si distingue fin dalla prima edizione per il suo programma molto intenso che comprende conferenze, incontri, workshop, proiezioni, installazioni video, dj-set e spettacoli, con relatori e interpreti di rilievo internazionale. Da non perdere Citizenship (venerdì 11) con il dj-set di Samuel&Boosta dei Subsonica, Swinging London Night, musica e fotografia con Carlo Massarini, Philip Townsend e i James Taylor Quartet, Just One Wish di Teho Teardo e Martina Bertoni, concerto che unisce elettronica e violoncello (entrambi sabato 12).

Elliott nello specchio senza brame

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



Elliott Erwitt, Autoritratto, Japan, Kyoto, 1977 © Elliott Erwitt

Dio donò agli uomini la fotografia perché vedessero i propri disastri, guerre, sofferenze, nonché le loro stesse brutte facce, e cominciassero a pentirsi già su questa terra, prima del Giudizio. Poi venne un piccolo signore ricciuto con un sorriso ironico in faccia e una trombetta in tasca e, peep!, fece saltare tutto per aria, letteralmente.

Si chiamava, quando nacque, Elio Romano Erviz, ma anche quel nome, a forza di colpi di trombetta, saltò per aria e tutto il mondo ora lo conosce come Elliott Erwitt, il fotografo che ha fatto sorridere le camere oscure.

Culla a Parigi 83 anni fa, scuola a Milano (parla ancora un passabile italiano), adolescenza a Los Angeles, fa garbatamente capire a chi lo intervista che nella sua lunga e generosissima vita di fotografo ha suonato altre tastiere emotive: la tenerezza (il ritratto della [moglie](#) e della figlia appena nata, abbandonate dolcemente su un letto nella luce del pomeriggio, fu una delle foto più commoventi e simboliche della supermostra The Family of Man), la sensualità (le sue Marilyn in jeans e camicia bianca, terribilmente candid, fanno sognare), l'indignazione (i due [lavandini](#) nei bagni pubblici dell'apartheid) il romanticismo (celeberrimo il bacio nello [specchietto](#) retrovisore), il reportage, perfino lo scoop (fu il primo a fotografare i missili atomici sovietici); ma in

realità non fa nulla per smentire la sua fama di maestro dell'ironia in un solo scatto.

E in queste due **mostre** in quasi contemporanea, una ad Aosta, Icons, una, Personal Best, alla nuova **casa** della fotografia veneziana, i Tre Oci alla Giudecca, che sono sintesi suprema della sua vita rispettivamente in 42 e 170 immagini, ha inserito senza parere cinque o sei irresistibili autoritratti, alcuni inediti, da non descrivere qui per non rovinarvi la sorpresa, surreali, sapientemente clowneschi, assieme autocritici e indulgenti.

A una buona battuta, del resto, non si rinuncia mai, fa male alla salute. E Erwitte non ha mai rinunciato. Quand'era presidente di Magnum, l'accademia dei fotoreporter in cui era stato chiamato personalmente da Bob Capa, un giorno gli telefonò angosciato un amico caporedattore, «Aiutami Elliott, il direttore vuole una foto del Daily Lama e io non so neanche cos'è», e lui, imperturbabile: «Lo so io, è un quotidiano del Perù, te la mando subito».



Elliott Erwitte, Autoritratto come André Solidor © Elliott Erwitte

Ironia, sorpresa, fiducia nella vita, le foto di Erwitte sono un ricostituente emotivo. Innamorato dei cani e dei bambini, ne ha fotografati a centinaia (di cani) e ne ha fatti sei (di bambini, con quattro mogli), libro preferito (e quale altro) Pinocchio, forse nel profondo è un malinconico Buster Keaton, ma ha sempre pensato che «l'umorismo è un meccanismo di difesa, meglio ridere che piangere, e questo in effetti è un tratto molto italiano».

Però la storia della trombetta è vera, la porta sempre in tasca e la suona a tradimento per far sobbalzare i suoi soggetti, umani o animali che siano, e

coglierli al volo con lo scatto. Quanto ai cani, «sono un soggetto facile. I cani sono dappertutto, si mettono in posa volentieri e non devi fargli firmare la liberatoria».

Ma mica se la cavava male anche con gli umani. Suo malgrado fece un gran favore a Richard Nixon, con quella che è passata alla storia come “la litigata in cucina” tra il presidente Usa e il leader russo Kruscev, in realtà era la cucina esposta a una fiera dei prodotti americani a Mosca, e proprio davanti ai **fornelli** di Macy’s i diarchi del pianeta si misero a litigare, ma lasciamogliela raccontare a lui, «Be’ Nixon diceva cose banali come “Noi siamo più ricchi di voi”, “Noi mangiamo carne, voi cavoli”, e Kruscev gli rispose “Go fuck my grandmother”, che dev’essere un modo russo per mandare al diavolo. Decisamente non era un dibattito di alto livello», ma quando Nixon puntò il dito sul petto di Kruscev, clic!, ed ecco l’immagine-simbolo della sfida americana al comunismo.

Ma se gli chiedete qual è la sua foto del cuore, Erwitt vi darà una risposta che non v’aspettate: «Forse il **bambino** nero di Pittsburgh, che ride puntandosi la pistola giocattolo alla tempia. È una foto buffa e nello stesso tempo tragica, non so...». O forse sì, è la foto che lo descrive davvero.

[Emphas.is, il fotogiornalismo di qualità salvato dal web](#)

di Federico Guerrini da http://mag.sky.it/mag/web_style



Quest'immagine fa parte del reportage “Beyond good intentions” ed è stata scattata nel peggior slum della capitale di Haiti. Credits: ©Alice Smeets

Lanciato un anno fa, il sito è diventato destinazione di foto-reporter alla ricerca di finanziamenti dal basso. Con il supporto dei “backer”, i migliori progetti vedono la luce. SKY.it ne ha parlato con Rocco Rorandelli, il primo italiano a sperimentarlo

[GUARDA LA GALLERY](#)

Di **[crowdfunding](#)**, il finanziamento di prodotti o opere dell'ingegno tramite donazioni via Internet da parte di una comunità di appassionati, se ne **[parla molto](#)** ultimamente. Nomi come quello di **[Kickstarter](#)** o **[Indiegogo](#)**, le più famose piattaforme di raccolta fondi dal basso, sono ormai conosciuti anche al di fuori della ristretta cerchia degli habituè di Internet.

Meno noto è un sito che applica le logiche del crowdfunding al giornalismo fotografico, in maniera efficace e originale. [Emphas.is](#), lanciato a marzo 2011 da un team di [professionisti della fotografia](#) di altissimo livello comprendente, fra gli altri, il fotografo freelance [Karim Ben Khalifa](#), i cui lavori sono apparsi sulle più prestigiose testate mondiali (dal New York Times a Le Monde, a Stern), la photo editor [Tina Ahrens](#), ex responsabile dell'ufficio di New York della rivista Geo e l'esperto di innovazione [Faniel Dewever](#), ha subito iniziato col piede giusto.

Come funziona - A differenza di altri siti di giornalismo in crowdfunding, che stentano a raccogliere soldi, [Emphas.is](#) è riuscito finanziarne parecchi, grazie anche a un meccanismo che premia i "backer" - così vengono chiamati i finanziatori - non solo con ricompense materiali (come una copia autografata di un'immagine o un catalogo a colori), ma con un maggiore coinvolgimento nel lavoro quotidiano del professionista. Chi offre almeno dieci dollari ha infatti accesso un blog privato, nel quale il fotogiornalista documenta giorno per giorno i progressi fatti. Si tratta spesso di letture avvincenti: i reportage proposti affrontano temi scottanti come guerre, [conflitti sociali](#), [emarginazione](#) e non capita a tutti di poter seguire praticamente in tempo reale l'entrata di un giornalista nella zona demilitarizzata a cavallo delle due Coree - come accade a chi legge il [blog](#) del fotografo belga Tomas van Houtryve, che è stato il [primo](#) a sperimentare il servizio nel 2011, con un viaggio in Laos, e che ora è impegnato nella nuova inchiesta "[Borderline: North Korea](#)".

Il fotografo italiano Rocco Rorandelli - Nella ventina di progetti completamente finanziati, ce n'è anche uno di un fotografo italiano, [Rocco Rorandelli](#), che per il suo progetto sul mondo del tabacco, "[Behind the smokescreen](#)", ha scelto il crowdfunding quale mezzo di finanziamento. "Ho pensato subito a [Emphas.is](#) - racconta a Sky.it - non ho cercato altri canali di pubblicazione, ma non è stato facile superare la selezione del board che giudica le proposte, che ha criteri molto più severi di quelli di altri siti. In particolare, c'è voluto parecchio impegno per preparare il [video teaser](#) da sottoporre alla giuria e organizzare tutto il materiale".

Non è stato facile neppure raccogliere gli 8700 e rotti dollari indicati da Rorandelli quali necessari per coprire le spese del progetto e il target è stato superato appena in tempo ([Emphas.is](#) è strutturato in modo che se la somma non viene raggiunta entro un lasso di tempo scelto dal fotografo - di solito 45, 60 o 90 giorni, non se ne fa nulla e i soldi già stanziati vengono restituiti ai backer). È stato necessario mobilitare fan e amici su [Facebook](#) e affini, ma "anche il fatto che il progetto è stato ripreso da siti come quello di Net de la Photographie e del Guardian ha aiutato molto - confessa".

Non solo web - Volendo per forza cercare un difetto di una piattaforma valida come quella di [Emphas.is](#), si potrebbe guardare al tipo di audience. "L'esperienza, nel mio caso - aggiunge Rorandelli - è stata senz'altro molto positiva. Penso però che alla lunga, il fatto di rivolgersi a un pubblico ristretto, composto da appassionati di fotogiornalismo e di reporter potrebbe limitare lo sviluppo futuro del sito. Siti più generalisti come Kickstater hanno il vantaggio di riuscire ad attirare anche l'utente casuale, che magari non ha mai sentito parlare di crowdfunding". Sarà forse anche per questo che il team di [Emphas.is](#) ha deciso di allargare la propria offerta anche oltre i confini del web, promuovendo una propria [collana di libri fotografici](#) di alta qualità, col marchio

del sito, in edizione limitata e siglata per i primi 100 sottoscrittori e in versione normale per i successivi acquirenti, e ha stretto accordi con numerosi media partner interessati a diffondere e ad acquistare le inchieste pubblicizzate sul sito.

Pagando fino al 50 % del contributo richiesto dal reporter, media e testate giornalistiche si possono assicurare il diritto di pubblicazione esclusiva di un'inchiesta sul loro mercato, restando inteso che devono comunque corrispondere al professionista o al suo agente un'appropriata tariffa per la pubblicazione. L'ultima parola spetta comunque all'autore degli scatti: è lui l'unico possessore dei diritti sulle immagini, Emphas.is si limita a trattenere una commissione del 15 % sui progetti finanziati.

Epica di un'amicizia armata

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



Cloridan s'è ridotto ove non sente
di chi segue lo strepito e il rumore:
ma quando da Medor si vede assente,
gli pare aver lasciato a dietro il core.
Ludovico Ariosto, Orlando furioso, canto XIX

“Ah! – disse – Eurialo infelice,
u' sei rimasto? U' piú (lasso!) ti trovo
per questo labirinto?” E tosto indietro
rivolto, per le vie, per l'orme stesse
di tornar ricercando, si rimbosca.

Virgilio, Eneide, canto IX

Non arrabbiatevi, almeno non subito. Queste citazioni non sono un modo ruffiano per cambiar discorso. Il discorso è proprio lo stesso, anche dopo cinque, o venti secoli. L'amicizia in tempo di guerra, la solidarietà combattente, la fraternità armata.



Jean-Baptiste Roman, Eurialo e Niso (© Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons)



Cloridano e Medoro, incisione dall'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto (dettaglio)

Non arrabbiatevi, amici coetanei o poco più stagionati che ricordate come me quelle giornate del '77, se quando guardo questa fotografia di Tano D'Amico mi vengono in mente epiche lontane nel tempo, le storie di Eurialo e Niso, di Cloridano e Medoro, di Castore e Polluce. I miti questo in fondo sanno fare benissimo: scovano le continuità dello spirito umano sotto le contingenze della storia.

E chissà che l'occhio di Tano, che quel giorno a Roma, in una piazza Indipendenza dove risuonavano scariche di mitragliatore e colpi di pistola, Tano che avrà scattato nel modo istintivo eppure sapiente di ogni vero fotografo, chissà se il suo occhio non abbia intuito allora di avere nel mirino proprio la forma di icone secolari, l'eco di immagini e di simboli antichi. Il combattente che soccorre, difende e protegge l'amico caduto al suo fianco, a costo della sua stessa vita. Un topos di ogni guerra, almeno di ogni guerra letteraria, ma forse anche di quelle vere, perché chi ha detto che il tanfo di morte dei campi di battaglia cancella il sapore dell'amicizia? Al contrario.

Derive approdi, l'editore che ha recuperato la cultura del '77, salvando quel che di vivo c'era da salvarne, sta facendo un lavoro importante sulle immagini, senza abiure ma anche senza reticenze. Questo **libro**, Daddo e Paolo, è il secondo di una serie che spero continuerà, e di nuovo scava attorno a una foto perturbante di quell'anno di fuoco, una foto scomoda, non per nulla negata per decenni.

Roma, 2 febbraio 1977: il "Movimento" sceglie di reagire all'aggressione squadrista del giorno prima (fascisti armati all'Università, sparatoria, uno studente moribondo) con un corteo-assalto alla sezione Msi di via Sommacampagna (che verrà in effetti bruciata).

In piazza Indipendenza si spara: agenti in borghese, militanti politici armati. A terra un poliziotto col cranio trapassato. Altri spari. A terra resta anche il militante del Movimento Paolo Tomassini, una gamba fracassata; il suo fraterno amico e compagno di lotta Leonardo "Daddo" Fortuna lo vede, e invece di mettersi in salvo torna indietro, lo soccorre, cerca di portarlo via. Sono entrambi armati: Paolo è "il responsabile militare della zona" e i due si erano dati autonomamente il compito di "proteggere" il corteo in caso di attacchi armati. Daddo ha entrambe le pistole in mano, nella foto di Tano, mentre cerca di trascinare l'amico in salvo. Anche lui sarà ferito. Saranno arrestati. Processati. Passeranno anni in carcere.

Ma questa è la storia delle cose, e se vi interessa nel libro è meglio raccontata. La storia della foto, invece, si diparte dai fatti per un'altra strada. Tano D'Amico, "compagno fotografo", dopo averla scattata non la mostrerà a nessuno. Nel suo archivio, nasconderà i negativi di tutta la sequenza tra quelli più innocui di un servizio sui manicomi. Da dove li toglierà solo vent'anni dopo, quando riterrà di poterlo fare, affidandola alle pagine de Il manifesto. Perché lo fece? Neanche Tano lo spiega direttamente, nella memoria che scrive per questo libro. Glielo chiese proprio Daddo, che al Manifesto era poi andato a lavorare scontata la pena: "Sei stato un pazzo, perché non l'hai pubblicata?", "Pensavo ti appartenesse. È la tua vita", rispose Tano e a quanto pare fu tutto.

Ma non è così, non è solo così, perché Tano in tutta la sua vita di fotografo ha legittimamente prelevato tanti pezzi di vita di tanti altri, e non li ha nascosti. Perché questo pezzo di vita invece sì? La vera risposta, Tano la lascia cadere qualche pagina prima: «Basta poco a screditare un movimento con le immagini, basta poco a distruggere un movimento con le sue immagini».



E allora la storia di questa foto si ripiega (e la spiega) sulla storia di quell'altra foto, la prima della serie. Quella

fin troppo nota dello sparatore di via De Amicis a Milano, presa qualche settimana dopo. La foto "maledetta", **incubo** da esorcizzare per una generazione di militanti. Una foto che fu pubblicata subito perché scattata da un fotografo "non compagno" (sul posto c'era anche un "fotografo compagno", e come Tano nascose le sue). Una foto sfuggita alla distruzione (altre foto simili furono distrutte sul campo, con la pistola puntata alla testa della fotografa). La sua colpa: "delatrice", si disse allora. Forse lo era. Forse no.

Nel caso di Daddo e Paolo, sicuramente no: la foto di Tano chi poteva mai tradire? I due erano stati arrestati la sera stessa, le pistole trovate, nomi e circostanze, tutto era già sui giornali. Difficile poi che la pubblicazione di quella foto potesse «peggiore la posizione processuale» di imputati che al processo ammisero di aver sparato.

Quella foto, io penso, fu negata dal suo stesso autore per un altro motivo. Perché avrebbe gridato una verità dei fatti che non era tollerabile dalle coscienze, anche quelle "amiche": una verità che era politicamente, non poliziescamente, dannosa. Quante volte Tano si è sentito definire censore, per questo. Accusa assurda per un fotografo che aveva scelto, con forza, il suo lato della barricata, e non voleva far male ai suoi compagni. Quella foto fu consapevolmente negata per scelta partigiana, per strategia politica, «per consentire la verità, la verità del movimento», ovvero perché si potesse affermare l'idea che quei due giovani «sono innocenti e antifascisti, sono innocenti perché antifascisti».

Mentre quella foto, era chiaro, se pubblicata subito avrebbe messo in primo piano un'altra cosa (e tra le testimonianze del libro c'è chi lo ammette con sincerità), avrebbe gridato cioè «che Paolo e Daddo in piazza c'erano andati armati, e non è che uno va armato in piazza Indipendenza per sparare agli storni»; quella foto avrebbe detto con implacabile immediatezza che «il movimento non è innocente, il movimento si va armando, e se si arma, ha perso tutta la sua innocenza».

Basta questo per poter affermare, al contrario di quanto nel libro qualcuno ritiene, che la fotografia di Daddo e Paolo, qualora fosse finita su un giornale, con la potenza della sua «evidente bellezza» già predisposta all'iconizzazione, avrebbe prodotto gli stessi effetti sull'opinione pubblica di quella di via De Amicis. Perché nasconderla, altrimenti?

Questo è il punto: come spiegare il fatto che quanti allora trovavano eticamente giusta la scelta di armarsi, erano poi a disagio all'idea che le fotografie (anche quelle "non delatrici") mostrassero le armi? Quale rivoluzione si vergogna dei propri strumenti? Forse quella che si rende conto, e non è una consapevolezza da poco, che le immagini non sono la realtà, che le immagini non riproducono la realtà ma, una volta immesse nel circuito dei media, la costruiscono, o la sovrascrivono. Indipendentemente da chi le scatta. E quella fotografia avrebbe lavorato certamente "contro il movimento". I giornali, dice ancora Tano, con quella foto avrebbero avuto "lo scalpo del movimento".

Era questa in fondo la tesi che sulla foto del "pistolero solitario" di Milano espose a caldo Umberto Eco. Quando ne scrissi in Fotocrazia, i semiologi Paolo Fabbri e Tiziana Migliore, convinti invece che quella fotografia

potesse rientrare nell'iconografia proletaria più classica, mi fecero l'onore di una **risposta** articolata, cercando di persuadermi invece dei connotati "di massa" di quella fotografia e delle sue sorelle: ma non mi hanno ancora convinto. Anzi, a maggior ragione ora credo che questo nuovo libro dia ragione ai miei dubbi. Scattata da un fotografo "del Movimento", inoffensiva sul piano poliziesco-repressivo, la foto di Daddo e Paolo era comunque pericolosa, era impubblicabile soprattutto per il suo contenuto iconico-politico, e per questo fu nascosta.

Perché? Cosa raccontava di diverso da quel che il Movimento voleva far sapere di sé? Le armi ormai avevano fatto la loro pubblica apparizione in mano ai gruppi più determinati dell'universo ribelle. I giornali di movimento (e i graffiti sui muri...) lo rivendicavano. Cosa c'era da rivelare di più? Una cosa importante: l'orizzonte di senso. Qui le immagini rivelano la loro debolezza e la loro potenza assieme. Deboli, non sanno spiegare. Potenti, impongono di creare attorno a loro un contesto.

E quel contesto di senso non poteva essere altro che il riconoscimento dell'esistenza di uno stato di guerra. Guerra d'attacco, guerra di difesa, guerra di reazione, guerra preventiva, questa è materia per la storia: una fotografia non sa dire chi abbia sparato il primo colpo, né chi fosse nel giusto. Foto dopo foto, un mosaico si formava, e diceva di una guerra aperta nelle strade del '77, dove sparavano tutti: poliziotti in divisa e in borghese, fascisti, "compagni".

Forse c'era chi il campo di battaglia (il "livello dello scontro", per dirlo con le parole di allora) lo impose e chi lo subì, comunque entrambi lo accettarono. Questo al massimo sa dire questa fotografia. La storia distribuisce ragioni e torti, le immagini no, non fanno ragionamenti, non sceverano cause ed effetti. Neanche le immagini "compagne"? Neanche. La foto presa da Tano sarebbe diventata un'altra foto maledetta, e l'autore lo sapeva. Mi piace credere che quella fotografia avrebbe fatto una sconvolgente irruzione anche nell'animo di quella parte del movimento che non era affatto sicura, nel fondo della coscienza, che i mezzi corrispondessero ai fini, che i fini giustificassero i mezzi.

Pensare che quella foto sarebbe sfuggita alla maledizione solo perché (a differenza di quella spietata di via De Amicis) era tanto carica anche di affetto umano, mi sembra un'ingenuità. Forse adesso, a distanza di tanti anni, può essere tentato, e il libro fa proprio questo, il riscatto emotivo di questa fotografia di guerra: ma sempre e solo in chiave epico-eroica, per il suo richiamo archetipico ai miti dell'amicizia marziale, a quella retorica (sia detto in senso tecnico: arte dell'esposizione) che ha per vertice i poemi classici, e per fondo il cameratismo da caserma.

(Fuori da quei richiami guerreschi, colma solo di emozione e pietà, mi ha colpito invece un'altra fotografia della serie: vi si vede Alex Langer, allora cronista di Lotta continua, con una valigetta 24 ore in mano, chino a soccorrere Paolo, una mano posata sulla sua spalla, come aveva fatto poco prima con l'agente di polizia Domenico Arboletti).

Non ho conosciuto Daddo e Paolo, di cui il libro fa una commossa rievocazione, e non mi sento di pronunciare alcun giudizio sui loro atti, le loro motivazioni, sulle loro esistenze reali, sicuramente più complesse di quel che

entra in qualche centimetro di celluloido. I dioscuri di carta di questa fotografia, però, possono essere visti e letti solo nella cornice infrangibile delle emozioni da tempo di guerra. Estrarre e isolare l'amore dal piombo, in questa foto, non mi pare emotivamente possibile né criticamente legittimo.

[Evanescenze, dettagli, conchiglie: la moda catturata dalla fotografia](#)

A Hyères al via la 27esima edizione del Festival dedicato alle immagini d'autore

di Irene Alison da <http://www.luxury24.ilsole24ore.com/ArteDesign>



> Vai alla gallery

C'è un luogo in cui ogni anno la moda, la fotografia e l'arte contemporanea si danno appuntamento a due passi dal mare. Dove il glamour e il rigore di una ricerca estetica senza compromessi trovano un terreno di incontro: Hyères, cittadina nel sud della Francia, torna a ospitare, per l'edizione 2012 (la ventisettesima, in corso fino al 26 maggio), il Festival Internazionale di Moda e Fotografia.

Dieci fotografi e altrettanti stilisti emergenti, selezionati tra tutte le candidature arrivate, mostreranno il loro talento e si confronteranno (per la vittoria, tra gli altri premi, del L'Oréal Professionnel Jury Grand Prize e del Grand Prix du Jury Photographie) con una giuria che vanta nomi come lo stilista Yohji Yamamoto per la moda e il fotografo Michael Wolf per la fotografia.



Nelle immagini dei dieci fotografi finalisti (Jessica Eaton, Richard Kolker, Namsa Leuba, Hanna Putz, Florian van Roekel, Akira Somekawa, Brea Souders, Yasuyuki Takagi, Manuel Vazquez, Olga Cafiero), tutte in bilico sul filo sempre più sottile tra fotografia e arte contemporanea, ricorre una capacità di raccontare il presente per evocazioni, dettagli minimi, sussurri.

Luci evanescenti e diafane presenze sembrano rincorrersi tra gli scatti: dal ghigno inquietante di un cavallo albino e dai veli di tulle appesi come fantasmi di ballerine fotografati dall'italo-svizzera Olga Cafiero, ai corpi bianchi, intrecciati e nudi ritratti dall'austriaca Hanna Putz, fino alle linee tracciate dall'americana Brea Souders, che scopre geometrie simboliche nella spirale di una conchiglia o nella schiena bruciata dal sole di una ragazzina. «Mi piacciono le immagini che sembrano non disturbare nessuno. Cerco di mettere in scena una sorta di casualità, di liberarmi di tutto ciò che è spettacolare, rumoroso o esagerato»: e proprio questo spirito, espresso da Hanna Putz (ex modella diventata fotografa), sembra animare le scelte del festival intero, ispirate alla ricerca di un'eleganza minimale e contemporanea.

Tra le mostre in programma, Yohji Yamamoto at Large, dedicata alla carriera del presidente della giuria Yamamoto, con gli scatti che hanno segnato le tappe del suo percorso creativo, e Pretty Much Everything, antologia (raccolta in due volumi da Taschen nel 2010, quando la mostra debuttò alla Foam Gallery di Amsterdam) degli oltre vent'anni di amore e di creazione condivisa di Inez Van Lamsweerde e Vinoodh Matadin, coppia di artisti-fotografi olandesi che ha saputo caricare di sensi nuovi la fotografia di moda, dando immagine al desiderio, complessità all'apparenza, e creando icone che resistono al tempo.

[Giuseppe Cavalli maestro di luce alla Estorick Collection di Londra](#)

di Nicole Degli Innocenti da <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura>



Il titolo della mostra racconta e riassume la storia dell'artista: Giuseppe Cavalli, maestro della luce. Uno dei grandi della fotografia italiana del Novecento le cui immagini, che siano ritratti, nature morte o paesaggi, hanno sempre come protagonista la luce.

La Estorick Collection di Londra ora punta con questa mostra a far conoscere anche in Gran Bretagna l'opera di Cavalli, il rigore delle sue composizioni, la delicatezza dei toni, la poesia di cui è intrisa ogni fotografia da lui scattata, indipendentemente dal soggetto.

Il soggetto infatti non ha alcuna importanza, come dichiarò Cavalli nel manifesto programmatico de La Bussola, il circolo fotografico da lui fondato con Luigi Veronesi e altri nel 1947 a Milano. "Noi crediamo alla fotografia come arte", scrisse, perché è "un mezzo di espressione moderno e sensibile che ha ottenuto la flessibilità, la ricchezza e l'efficacia di un linguaggio vivo e indipendente. E' dunque possibile essere poeti con l'obiettivo come col pennello, lo scalpello, la penna: anche con l'obiettivo si può trasformare la realtà in fantasia, che è indispensabile e prima condizione dell'arte." Pensare che la fotografia debba documentare la realtà è un errore, secondo Cavalli, tenacemente convinto che il tempo avrebbe dato a questa forma di arte il rispetto dovuto.

FOTO



Nato in Puglia ma marchigiano di adozione, Cavalli visse a Senigallia fino alla sua morte prematura nel 1961, a soli 57 anni. L'Adriatico è sempre stato una fonte di ispirazione per lui, non nell'affollata e gioiosa versione estiva ma nelle desolate giornate invernali. Le sue foto mostrano ombre su una spiaggia deserta, ombrelloni chiusi, figure solitarie stagliate contro il mare. Le sue nature morte, per le quali è giustamente famoso, danno dignità, bellezza e poesia a oggetti della vita quotidiana, una bottiglia, un lucchetto arrugginito, una palla, il legno scheggiato di una porta, un muro graffiato dal tempo.

La semplicità e bellezza delle nature morte fanno pensare ai quadri di Giorgio Morandi, mentre altre immagini, con maschere o i manichini del Carnevale, rivelano un legame con Giorgio de Chirico. La pittura era familiare a Cavalli, fratello di due artisti, ma la sua passione incontrastata era la fotografia, arte che cercò in tutti i modi di valorizzare e diffondere. La mostra londinese si conclude con alcune foto scattate da suoi seguaci come Veronesi, Piergiorgio

Branzi, Pietro Donzelli e il grande Mario Giacomelli. Cavalli fu infatti una grande ispirazione per fotografi piú giovani come il 'compaesano' Giacomelli, che incoraggiò e consigliò per anni.

Giuseppe Cavalli: "Master of Light" dal 18 aprile al 17 giugno 2012 - Estorick Collection, Londra
www.estorickcollection.com

Guardo, scatto e condivido

di Letizia Marco da <http://archiviostorico.corriere.it>

TECNOLOGIE RACCONTATE TECNOLOGIE RACCONTATE DA FLICKR A FACEBOOK: LE IMMAGINI UNA VOLTA DESTINATE ALL' ALBUM DI FAMIGLIA ORA HANNO UN PUBBLICO PIÙ VASTO NUOVE PASSIONI

Sempre connessi Tra le nuove frontiere le smart camera: Wi-fi e capaci di connettersi a web, tv, telefonini, tablet e pc Come i social network hanno cambiato il modo di fare fotografie I giovani Tra i giovani emerge la tendenza di selezionare e voler avere immagini sempre migliori anche per se stessi

Un movimento che cresce e che cambia: la galassia della fotografia in Italia coinvolge milioni di persone (oltre 3 milioni di fotocamere vendute l' anno scorso), da chi si accontenta dello smartphone all' amatore che si muove con la Reflex da migliaia di euro e un corredo di ottiche da far invidia ai professionisti. Un mondo che sta cambiando a ritmo veloce, scandito dalla corsa tecnologica. Sotto la spinta di due potenti fattori. Da un lato l' erompere dei social network ha elevato la qualità degli scatti. Le foto che una volta potevano essere sciatte e casuali, perché destinate solo a se stessi o a un pubblico familiare, ora sono spesso più pensate, più curate, più elaborate, in quanto indirizzate a un pubblico altro e potenzialmente più vasto. La corsa a scaricare L' altro fenomeno è il progressivo sovrapporsi a livello di fasce di prezzo delle sofisticate macchine Reflex con le più diffuse compatte: il risultato è una forte spinta a comprare e a imparare ad utilizzare le Reflex e, di conseguenza, a realizzare fotografie con un più alto tasso di creatività. «Non c' è dubbio che l' uso della fotografia sia cambiato molto nel giro degli ultimi anni spiega Luca Conti, blogger, esperto di social network e autore di numerosi libri in materia, l' ultimo dei quali è Comunicare con Twitter . Basti pensare che uno dei primi grandi successi del Web 2.0 è stato Flickr, vale a dire una piattaforma per la condivisione delle fotografie. Proprio quest' ultima possibilità ha portato a far sì che oggi nel mondo esistano più fotocamere sui cellulari che macchine fotografiche. Flickr è poi stato soppiantato da Facebook che ha permesso di condividere in modo più semplice per esempio gli album delle vacanze con gli amici. L' attuale e ultimo stadio di questa evoluzione sono programmi come Instagram. Un servizio web nato da un' app per iPhone, scaricata già da 27 milioni di utenti, che permette da un lato di seguire le foto degli amici e dall' altro, grazie all' utilizzo di filtri per migliorare i propri scatti, fornisce una dimensione creativa che unisce aspetto artistico e comunicazione». Parlando con la «nuvola» Che una delle grandi linee di tendenza attuali e future nell' utilizzo della fotografia sia la condivisione delle immagini lo dimostrano anche le scelte fatte da chi le macchine fotografiche le produce. «Abbiamo realizzato una nuova gamma di 9 macchine tutte Wi-fi chiamate Smart Camera spiega Alessio Cazzaniga, Product manager digital imaging di Samsung Italia in grado

di connettersi non solo ad Internet ma anche direttamente ai telefonini ed in grado inoltre di dialogare attraverso il cloud (la nuvola della rete, ndr) con Smart Tv, tablet e pc in modo che una foto scattata da un ragazzo a New York può essere vista dopo poco dai suoi genitori direttamente sul televisore di casa». Ma il mondo della condivisione delle immagini ha appena iniziato a dispiegare tutte le sue potenzialità. «Sta per essere lanciato da una start-up italiana sottolinea ancora Conti un' applicazione per cellulare chiamata Garage che permetterà di scattare delle foto dell' oggetto che si intende vendere e poi ricevere le offerte direttamente sul proprio telefonino. Sono invece già realtà programmi come Blendr che coniugano fotografia e geo-localizzazione e che permettono di fare amicizia e parlare poi in chat con chi ci piace di più vedendone da un lato la fotografia e dall' altro localizzandolo attraverso il gps del cellulare». Raddoppio Reflex Condivisione vuol dire anche andare alla ricerca di una maggiore qualità. «Se andiamo a vedere i dati di vendita delle macchine fotografiche in Italia nel 2011 certificati da Gfk spiega Massimo Ceravolo presidente dell' Afi, l' Associazione italiana del Foto&Digital imaging oltre che Marketing director di Canon Italia vediamo che a fronte di 3.059.000 compatte vedute nel 2010 a cui vanno aggiunte 284.000 reflex, nel 2011 abbiamo venduto 2.830.000 compatte a cui vanno aggiunte 302.000 reflex. Quindi in un anno segnato prima dallo tsunami in Giappone e poi dalle alluvioni nel Sud est asiatico che hanno scombuscolato la produzione, il settore Reflex nel nostro Paese è cresciuto del 6,2% in quantità e del 7,7% in valore. Se poi all' interno del settore Reflex distinguiamo tra le Reflex vere e proprie e le cosiddette New System Camera o Mirrorless, che uniscono la praticità di una compatta alla potenza e alla intercambiabilità degli obiettivi tipica di una reflex, vediamo che la vendita di questa nuova categoria è raddoppiata». Non tutto si spiega però con i social network. La voglia di fare foto migliori coinvolge sempre di più i giovanissimi: «Da un' indagine Ipsos del 2011 aggiunge Ceravolo sappiamo che il primo uso per gli italiani della macchina fotografica è quello della foto ricordo, mentre l' esigenza di postare le foto sui social network e sul web è solo al sesto posto. Quindi non mi meraviglia sentire i rivenditori che spiegano come ragazzi tra 14 e 18 anni comprano o si fanno regalare sempre più spesso Reflex, quando prima magari si accontentavano di una compatta».

[I "big" della fotografia raccontano la storia d'Italia](#)

Alla Fondazione Piras le immagini di quindici maestri dell'immagine

armando brignolo da *lastampa.it*



Una delle immagini della mostra

Alcune opere di quindici giganti italiani della fotografia compongono la mostra che viene esposta all'Associazione Fondo Giov - Anna Piras, in via Brofferio 80. Insieme alle fotografie si potrà vedere una installazione di Tamara Repetto e Roberto Pugliese.

Il titolo che raggruppa il materiale è «Sguardi sull'Italia - Dall'immagine al suono contemporaneo». Dopo le rassegne «99 cents, 99 click + 1» e «Serie In Contemporanea» che hanno avuto un notevole successo di pubblico e critica negli anni scorsi, Flavio Piras, artista, ideatore e curatore del nuovo evento, fa rivivere al visitatore la storia di un paese, l'Italia, che nell'arco di un secolo ha trasformato completamente la propria fisionomia socio-economica e urbanistica, rivoluzionando il senso della morale e i costumi. Circa cinquant'anni fa Susan Sontag, regista e storica esperta del mondo della comunicazione visiva, ha scritto : «Le fotografie sono forse i più misteriosi tra gli oggetti che formano, dandogli spessore, quell'ambiente che noi definiamo moderno. Esse sono in realtà esperienza catturata e la macchina fotografica è l'arma ideale di una consapevolezza di tipo acquisitivo ...» .

E a distanza di mezzo secolo le fotografie continuano a suscitare stupore, a emanare fascino e conservano la funzione documentaria svolta nel tempo. A differenza delle immagini televisive e cinematografiche che spariscono nel nulla, le fotografie rimangono, diventano oggetti che, ordinati in sequenza, possono costruire un racconto e suscitare pensieri.

Il percorso espositivo allestito al «Fondo Piras», inizia con opere dei padri della fotografia italiana: i fratelli Alinari - Leopoldo, Giuseppe e Romualdo - che dalla seconda metà del 1800 e fino alle soglie del secolo scorso, immortalarono uomini e cose in giro per il mondo. Alle immagini degli Alinari fanno seguito quelle di artisti contemporanei, che hanno aggiunto alla funzione descrittiva della fotografia, senso artistico e modernità di linguaggio. E allora ecco i nomi di Gabriele Basilico, Mario Cresci, Franco Fontana, Gianni Berengo Gardin, Luigi Ghirri, Mario Giacomelli, Nino Migliori, Franco Pinna, Federico Patellani, Ferdinando Scianna, Enzo Sellerio e Luigi Veronesi. A fare da «colonna sonora» all'insieme delle immagini, ci sarà l'installazione «Inside/Outside-Asti» di Tamara Repetto e Roberto Pugliese, che riproduce i rumori registrati, per tre giorni, nelle vie di Asti.

La mostra resterà aperta fino al 30 settembre. Orario: 9-19, chiuso il lunedì. Ingresso libero. Info: 0141/352.111.

[Il festival di fotografia di Citerna](#)

Al festival di fotografia di Citerna, vicino Perugia, si cerca di raccontare la crisi per immagini

Citerna è un piccolo borgo in provincia di Perugia che ogni anno ospita fotografi, critici, curatori, studenti e curiosi, radunandoli attorno a un tema e all'idea di declinarlo attraverso la fotografia.

Quest'anno il festival ha scelto un argomento complicato da affrontare, per la sua grande attualità e complessità a fronte della relativa banalità e vaghezza del termine: la crisi. Ogni lavoro in mostra prova a raccontare cosa significano espressioni come deflazione, sussistenza, supporto sociale, distribuzione della ricchezza e suo accentramento, 1% e 99%, Occupy Wall Street, tassi di interesse, interessi derivati e bolle speculative, finanza creativa, prodotti interni lordi, cassa integrazione, licenziamenti, chiusura, sacrifici, tattiche e strategie, modelli di vita, spread, interventi delle banche centrali, collasso economico, recessione, crescita, modelli di vita, equilibri, decadenza, spirito, corruzione, valori.



Al festival partecipano fotografi che lavorano con modalità molto diverse e che scelgono per raccontare storie diversi tipi di supporto e diversi sguardi. Un esempio è la mostra che raccoglie i lavori del famoso fotoreporter italiano Francesco Zizola, che espone il progetto Cronache del Basso Impero ed Emiliano Mancuso con Stato d'Italia, nel quale illustra il paese a due velocità. C'è anche una mostra collettiva molto interessante, Sguardi di un paese in crisi, dove l'approccio al tema diventa davvero molteplice, radunando i lavori di 13 fotografi molto diversi per stile e ricetta fotografica.

Ogni anno il festival ospita una nazione in particolare e porta un autore a rappresentarne le storie. Quest'anno è stato ospitato Israele e l'autore in mostra è Felix Lupa, uno degli artisti più rappresentativi della nuova generazione di fotografi israeliani. Il suo lavoro, Dwellers of the magic car, racconta con immagini piuttosto crude la vicenda di due uomini nelle vie di una Tel Aviv posta a simbolo della metropoli capace di emarginare ed isolare.

Il festival ha aperto sabato 28 aprile, questa settimana si sono inaugurate le mostre, alcuni fotografi hanno raccontato la loro esperienza e tutto rimarrà esposto fino al 3 giugno. Il programma è sul sito Citernafotografia.



[Il mito della fotografia sociale](#)

La foto realistica è legata ai film e alla pittura neorealista, e dunque all'impegno Impegno e ideologia, un ritratto di cinquant' anni d' Italia

di Arturo Carlo Quintavalle da *corrieredellasera.it*

Storia sociale della fotografia oppure storia di un' arte nuova? Analisi del contesto oppure lettura delle forme? Ancora: storia delle avanguardie

fotografiche oppure esaltazione della foto detta realistica? Storia per generi, quelli mutuati dalla tradizione dell' arte: paesaggio, figura eccetera, oppure una vicenda supposta diversa, attenta alle nuove forme di immagine che proprio la fotografia scoprirebbe? Ecco i problemi che deve porsi chiunque voglia capire qualcosa del momento complesso che vive oggi la fotografia. Un libro appena pubblicato (Antonella Russo, Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno, Piccola Biblioteca Einaudi, pp. 428, 35) scarta dalla norma in modo evidente.

Prima di tutto una storia della fotografia italiana e non di - tutta - la fotografia del mondo. Poi una storia della cultura dei fotografi e del rapporto fra questa e le immagini, quindi una storia attenta alle ideologie. Non a una ideologia e alle sue scelte, ma alle ideologie e al loro impatto sulla vicenda della fotografia. Il racconto parte dalla foto realistica che viene collegata anche alla vicenda del film e, aggiungerei, che andrebbe legata anche alla pittura neorealista, e dunque all' impegno ideologico del Pci fino al ' 56 nella proposta ideologica di un' immagine comprensibile a tutti. Un mito, certo, un mito che si scontra con altre scelte, sempre di sinistra, quelle de «Il politecnico» di Vittorini, quelle dei foto-racconti di Luigi Crocenzi, quelle delle indagini antropologiche di Ernesto de Martino dove le immagini di Franco Pinna sono determinanti per una nuova, civile comprensione delle diversità. La Russo, per la prima volta da noi in modo organico, unisce la storia dei grandi fotografi, della politica e dei media.

Ed ecco le vicende de «Il mondo» di Pannunzio, con le sue foto simbolo di un luogo, di un evento, di un «tipo», e poi quelle di «Epoca», una «Life» italiana con grandi servizi, racconti di eventi, storie che vedono i reporter scegliere modi nuovi di narrare per immagini, da Mario De Biasi a Giorgio Lotti. Storia complessa dove, dai movimenti di più spiccata marca idealistica, in cui domina l' arte in senso puro, crociano, come «La Bussola» (1947) o «La Gondola» (1947), si passa a un impegno civile, quello della mostra The Family of Man (MoMA 1955). Ed è su questo fronte che Lanfranco Colombo gioca una parte importante, a Milano, sia con la galleria «Il Diaframma» che col SICO. Nel libro la storia italiana si intreccia dunque con quella statunitense, con i grandi direttori del MoMA di New York e con la politica, voluta dal direttore del dipartimento Fotografia John Szarkowski, di esportare in Europa e anche in Italia alcune grandi mostre storiche dell' immagine americana.

Intanto matura un problema, che è ancora oggi sotto gli occhi di tutti, quello della proprietà, dei diritti dei fotografi che hanno sì cominciato a firmare servizi, ma che vedono le loro foto riprodotte, moltiplicate, tagliate, e spesso senza nome o col senso mutato. E le strade ancora una volta si dividono: pochi fotoreporter impegnati sul campo documentano gli anni 60 e i 70, documentano le «istituzioni totali», i manicomi, le prigioni, oppure il movimento studentesco, da Luciano d' Alessandro a Uliano Lucas, mentre altri si impegnano a narrare per immagini le storie della borghesia, come Carla Cerati. Gli anni 70 sono anche il grande momento della riflessione sulla fotografia come ricerca e dunque la riscoperta di figure come Nino Migliori o Mimmo Jodice o Ugo Mulas che uniscono alla indagine off camera una intensa attività - sul campo - e che da allora dominano la scena nazionale e non solo. Ma, in parallelo, sempre negli anni 70, ecco la invenzione di un nuovo modo di raccontare per immagini, quello di Luigi Ghirri attorno al quale operano molti fotografi, Giovanni Chiaramonte, Olivo Barbieri, Vincenzo Castella e altri anche stranieri, poi avviatisi per altre strade. Sono loro, a cavallo fra i 70 e gli 80,

che inventano una nuova immagine dell' Italia e un nuovo modo di pensare il paesaggio inteso come luogo senza tempo, «metafisico». Il libro dunque propone un nuovo modo di fare storia che, in Italia, non è certo consueto, se si salva l' impegno storico e civile di Uliano Lucas nel volume sulla immagine dell' Italia degli Annali Einaudi (1945-2000). Di norma infatti le storie della fotografia sono legate al modello dell' arte, fotografi fuori dal contesto, reporter letti come pittori, senza origini, Minerve uscite armate dalla mente di Giove. Ebbene, a questo punto vorrei dare un suggerimento alla Russo. In una futura edizione del libro perché non introdurre anche un discorso analitico sulle principali agenzie (Publifoto, per esempio, ma non solo) e su dove si possono consultare i maggiori archivi fotografici in Italia? Saremmo finalmente davanti a una storia vera, di tessuto, perché, non dimentichiamolo, nelle agenzie (in quella di Carrese e, in maggiore o minore misura, un poco in tutte) operano singoli fotografi, spesso grandi o grandissimi, insieme a decine, centinaia di operatori, tutti legati a un modello, a uno «stile» che è il «racconto» proposto dalla agenzia. Le agenzie, gli studi, dove si conservano milioni di fotografie spesso per noi senza nome, sono i grandi depositi della memoria civile del nostro Paese. Ricordare quelli superstiti, ricordare anche quelli perduti è un dovere. Per tutti coloro che vogliono fare storia.

Joachim Schmid, Il fotografo che non fotografa

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

Incontriamo l'artista tedesco per analizzare le dinamiche della fotografia come fenomeno sociale che si espande dai mercatini delle pulci, che Schmid frequenta con la passione del collezionista, a Internet. E per parlare della formidabile quantità di immagini che la nostra società produce quotidianamente. Strana attitudine se si riflette, suggerisce lui, che fotografiamo sempre le stesse cose



Joachim Schmid, dalla serie Photogenetic Drafts, 1991, Courtesy The Artist

s.t. foto libreria galleria è il luogo ideale per l'incontro con Joachim Schmid (Balingen, Germania 1955, vive a Berlino), a Roma per il workshop (a cura di 3/3) alla Scuola Romana di Fotografia. Un bicchiere di vino bianco per l'artista tedesco, perfettamente a suo agio tra le tante immagini di epoche diverse alle pareti, su mensole e scaffali dello spazio, firmate da grandi autori come da perfetti sconosciuti. Una sorta di orchestra polifonica dello sguardo che riflette anche il pensiero di Schmid.

Nella capitale torna sempre volentieri e, malgrado i serrati impegni professionali, è rilassato. Tra i prossimi appuntamenti italiani, la partecipazione al Festival Internazionale della Cultura di Bergamo (23 aprile 2012), insieme all'artista spagnolo Joan Fontcuberta (che con Schmid, Clement Cheroux, Erik Kessels e Martin Parr faceva parte del team curatoriale della mostra From Here ai Rencontres d'Arles 2011), la presenza al MIA Fair - Milan Image Art Fair (4-6 maggio) - e, in autunno, la personale al Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo.



Joachim Schmid da s.t. libreria galleria, Roma, 2012, foto Manuela De Leonardi

Che influenza hanno avuto i tuoi studi in Visual Communication nel lavoro di "fotografo che non fotografa" che porti avanti dagli anni Ottanta?

«Penso che mi abbiano dato un modo di vedere la fotografia diverso che se l'avessi studiata. Non ho mai pensato che fare fotografie potesse essere al centro del mio lavoro. Non è importante che sia io a scattare o che la foto sia realizzata da altri».



Joachim Schmid, From Here Les Rencontres d'Arles, 2011, Courtesy The Artist

Artista concettuale e critico fotografico - dal 1982 al 1988 hai realizzato il bollettino Fotokritik - sono due ruoli che si intrecciano nel tuo lavoro. In quale dei due ti senti più a tuo agio?

«Chiaramente oggi è importante il mio lavoro artistico, ma ho cominciato come critico. Ho studiato per diventare un fotografo, però quest'esperienza mi ha creato molte più domande sulla fotografia, che risposte. Così ho smesso di fotografare e ho cominciato a scrivere, dando vita alla rivista. All'epoca, però, c'erano poche persone interessate agli argomenti che proponevo. Poi quest'attività di critico si è sviluppata in un'attività artistica, dopo un processo di due o tre anni. Le immagini con cui lavoravo non si trovavano nel mondo dell'arte. Io scrivevo di quelle immagini, finché non ho realizzato che avevano più potere delle parole che potevo scrivere. Allora mi sono chiesto perché non lasciarle alla loro potenzialità. È solo per caso che sono diventato artista».



Joachim Schmid, dalla serie The Face in the Desert, 1999, Courtesy The Artist

Hai cominciato la tua ricerca collezionando foto anonime acquistate a Berlino sulle bancarelle del mercato delle pulci. Una ricerca che si è evoluta - ed è tuttora un work in progress - con le fotografie trovate per strada (Bilder von der Straße). Quale è il tuo approccio emotivo ogni volta che intercetti un nuovo pezzo?

«Parli di due progetti diversi che, però, hanno la stessa base. Dato che non mi sento fotografo, il mio approccio è più da collezionista, nel senso dell'accumulo. Qualche volta ho messo le mie foto di famiglia mischiate a quelle che compro, e mi è capitato di non ricordare quali sono le mie e quali quelle degli altri. Non è importante. Nel progetto delle foto di strada ho studiato le metodologie usate dai musei, così ho avuto una conoscenza più profonda di come e perché - nella società - si collezionano le immagini fotografiche. La fotografia è un fenomeno di massa, ma solo una piccola parte entra nelle collezioni dei musei. La selezione è individuale, naturalmente, ma dato che non si può scegliere tutto, mi sono interessato a ciò che viene escluso. All'epoca in cui scrivevo per la rivista il mio ufficio era un caffè e una mattina, camminando per arrivarci, ho trovato una foto istantanea strappata in due. Non era una foto perduta, ma volutamente distrutta e buttata via. In quel momento ho pensato 'ecco cosa manca nei musei!'. Qualcosa di così brutto o disturbante che la gente pensa che non possa affatto avere un futuro, perché nessuno la deve vedere di nuovo. Da quest'immagine è iniziato il mio progetto di fotografie di strada che è durato trent'anni e che si è appena concluso. Uno dei motivi per cui ho deciso di portarlo al termine è perché, nell'era

digitale, la gente usa il tasto 'delete' e le stampe non si trovano più. C'è anche un altro problema, il criterio della collezione è di includere soltanto stampe fotografiche originali e adesso non si capisce più cos'è una stampa fotografica. È tutto mischiato! Così, dopo aver collezionato mille foto, ho finito con l'ultima - la numero mille - trovata a Gallipoli la scorsa settimana. È una bellissima foto di una persona con la Vespa».



Joachim Schmid, Belo Horizonte, Praça Rui Barbosa, Foam Fotografiemuseum, Amsterdam 2003, Courtesy The Artist

Con il tuo lavoro pensi di restituire identità - una sorta di memoria collettiva - alle immagini anonime di cui ti appropri?

«Non so se restituire identità sia corretto, si tratta molto più di riconoscere le forme. Penso che ci sia un numero limitato di patterns. La gente fa le stesse foto in continuazione. Gran parte del mio lavoro è sull'identificazione di queste forme, in particolare nelle istantanee. Io per primo, poi, mi sono stupito di quello che viene caricato su flickr. Alla base non c'è neanche una foto unica - speciale - sono immagini che si ripetono una dopo l'altra, in continuazione. La gente fa il giorno dopo la stessa foto che ha fatto il giorno prima e che continuerà a fare. La mia non è una valutazione critica, solo un'analisi. Lo stesso fenomeno, del resto, esiste anche nella fotografia artistica. Basta andare in una qualsiasi fiera d'arte e si vede sempre lo stesso tipo di foto, tipo il "paesaggio minimale" con il cielo vuoto. L'anno successivo si vede il nuovo modello. È un fenomeno della produzione di massa. Ciò è più ovvio nella fotografia non professionale, mentre in quella d'arte è più difficile da capire, essendo la produzione più limitata. Ora, per la prima volta nella storia, abbiamo accesso a tutte queste immagini. Quando, vent'anni fa, ho realizzato il mio lavoro, collezionando fotografie acquistate nel mercato delle pulci, ero condizionato dal numero limitato delle immagini stesse e anche perché appartenevano solo a una o due generazioni. Adesso, invece, abbiamo la possibilità

di vedere in tempo reale quello che la gente fa ovunque nel mondo, per esempio cosa hanno mangiato oggi - per pranzo - in Giappone. Possiamo vedere migliaia di immagini così. Non c'è mai stato tanto flusso come ora. È come entrare in cucina e aprire il rubinetto dell'acqua, la quantità di immagini è illimitata!»



Joachim Schmid, dalla serie Photogenetic Drafts, 1991, Courtesy The Artist

Dalla fine degli anni Novanta, attingendo al mondo virtuale di internet e poi alla fotografia digitale dei telefoni cellulari, dichiaro di non essere un nostalgico. Inevitabilmente l'approccio è diverso. Quali sono le potenzialità e i limiti di questi nuovi strumenti di comunicazione?
«I limiti sono difficili da definire. Uno dei punti importanti è che la fotografia quotidiana non è più nostalgica, cosa che mi rende molto felice. Prima si è stati sempre indietro al tempo, alla storia, ai familiari scomparsi, ai luoghi che non ci sono più... Ora, invece, possiamo vedere le cose in tempo reale e parlare di cultura visuale da oggi a oggi. L'altro punto è che non siamo mai stati davanti a così tante immagini e - come dicevo prima - la possibilità di vedere tante realtà diverse nello

stesso momento. Prima avevamo la possibilità di accedere solo ad una parte limitata della produzione fotografica, come le foto di famiglia o quelle che vedevamo nelle case degli amici. Adesso basta aprire flickr o un'altra fonte e si vedono bilioni di immagini. Sono convinto che al giorno d'oggi le persone conoscano molto più della fotografia che dieci o vent'anni fa e sono più consapevoli. Non tutti però, perché per la maggioranza è gente ancora idiota che non ha idea di quello che fa. L'1 per cento si salva e realizza immagini interessanti e, su migliaia di scatti, ho trovato tanti lavori affascinanti. Che avrà fatto questa gente prima? È come youtube, anche qui si trovano tante cose interessanti, sebbene gli autori non siano grandi registi di cinema, ma realizzano questi 'short video' con creatività. Questo mi piace particolarmente, perché apre nuovi campi, nuove forme. Sono convinto che tra venti o trent'anni la definizione di arte sarà completamente diversa».

[La primavera dello Spazio Forma di Milano: Magnum, Alex Webb e Massimo Berruti](#)

da www.apollodoro.it

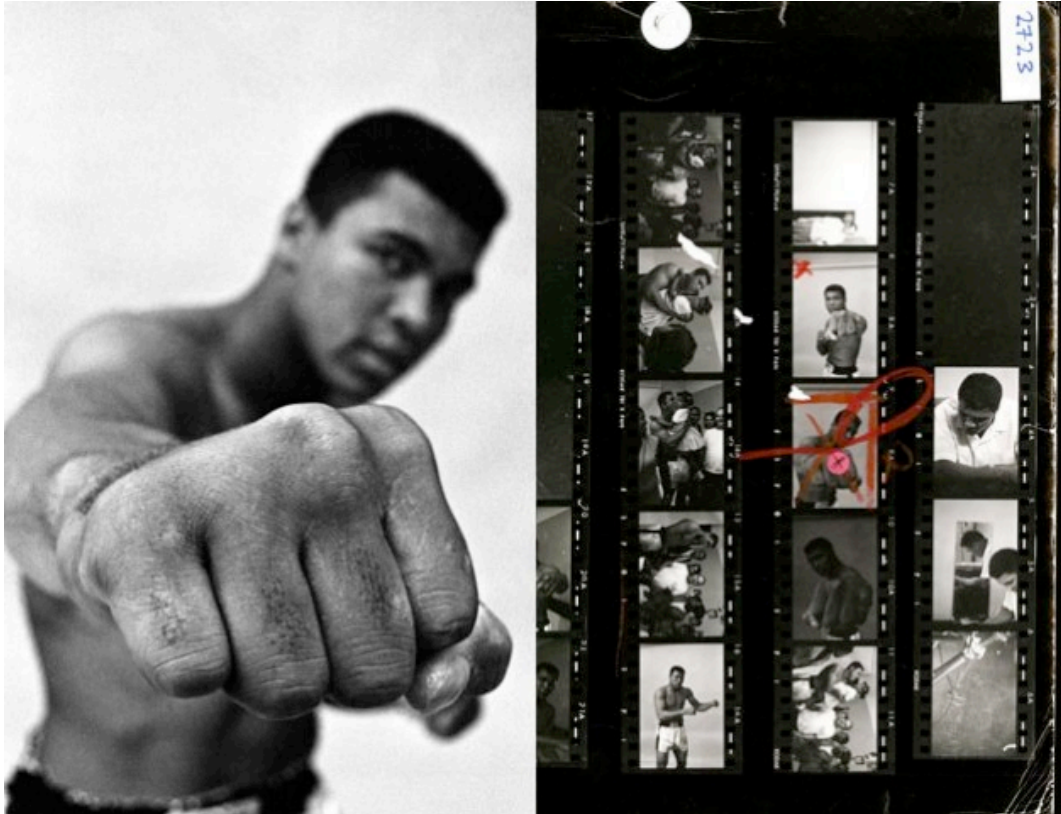


Una primavera ricca di grandi fotografi per lo **Spazio Forma di Milano**: tre le mostre appena inaugurate che offrono anche al visitatore più sprovveduto uno sguardo a 360 gradi sulla fotografia. Dal reportage 'Lashkars' realizzato in Pakistan da **Massimo Berruti**, alla mostra '**La sofferenza della luce**' di **Alex Webb** che propone trent'anni di fotografia del grande maestro, passando per '**Magnum – La scelta delle foto**', un percorso all'interno dei negativi di grandi scatti che hanno

segnato la storia.

Un'offerta totale e completa quella dello Spazio Forma: la possibilità di visitare tre mostre al prezzo di una è sicuramente allettante. Quando poi il viaggio che ci viene offerto è così soddisfacente, è difficile non raccontarlo...

Magnum & Alex Webb: la luce, il colore, la scelta fotografica



La **mitica agenzia Magnum** è quasi onnipresente nell'offerta dello Spazio Forma. Due le mostre patrocinate: la prima **'La scelta delle foto'** ci guida all'interno dell'oscuro processo di selezione dei provini. Accanto a grandi scatti, molti diventati icone come il **celebre ritratto di Muhammad Ali di Hoepker**, viene proposta l'intera pellicola e quindi la serie di provini dalla quale la foto è nata. Interessante il racconto anche delle scelte per bocca del fotografo stesso, trascritto accanto ad ogni foto: un emozionante percorso un pò nostalgico... E' forse questo processo intimo di corteggiamento dell'inquadratura, attimo colto, attesa del provino e scelta che risulta malinconico a chi ricorda l'analogico, e quasi incomprensibile a chi non ha mai caricato una pellicola all'interno di una macchina fotografica. La scelta delle foto della Magnum è un cammino obbligato per aspiranti fotografi, che molto possono imparare dai racconti sulle scelte dei maestri, ma è anche una riflessione per chiunque sulle immagini e sul ruolo della fotografia all'interno della nostra società.

'La sofferenza della luce' è l'esplicativo nome della mostra di **Alex Webb**, celebre fotografo della Magnum: trent'anni di reportage a colori in luoghi in cui la

violenza delle tonalità 'sbatte' negli occhi del visitatore i problemi e i disastri delle culture fotografate. Un accecante viaggio nello sguardo di Alex Webb e il suo originale e alle volte caotico modo di inquadrare. Sicuramente una mostra da non perdere sia per i cultori della fotografia, sia per gli amanti più distratti che in Webb sicuramente possono apprezzare un diverso modo di scattare. Nelle parole di Webb l'importanza del colore in questa mostra:

"La luce infuocata e la potenza del colore sembravano in qualche modo impressi nelle culture con cui stavo lavorando; era un altro pianeta rispetto alla riservatezza grigio-marrone del New England, nella quale ero cresciuto. Da allora ho lavorato quasi esclusivamente con il colore"

Entrambe le mostre sono visitabili dal 26 aprile al 17 giugno 2012.

Lashkars di Massimo Berruti



Non conoscevo Massimo Berruti prima del suo reportage in Pakistan. Quando 'Lashkars' ha vinto il Premio Carmignac Gestion per il Fotogiornalismo, ho iniziato ad interessarmi ai lavori di questo giovanissimo fotografo classe '79. La possibilità di vedere l'emozionante reportage di Massimo non poteva sfuggirmi. Osservando i suoi scatti rimango affascinata dalla vicinanza dello sguardo alla realtà dei soggetti: i Lashkars sono un corpo di milizia civile che combatte contro la minaccia talebana in difesa degli abitanti del Pashtunistan, regione cerniera tra Pakistan e Afghanistan. Massimo ha vissuto con loro, e con i loro occhi ha raccontato la loro vita sospesa, sempre in allerta, al nascosto, per questo buia nei toni, sfuocata, con armi onnipresenti... Una regione nel nulla, di macerie in cui

ci sono dei bambini, molto presenti negli scatti di Massimo, persi, attoniti, che vorrebbero forse giocare, ma come?

Tra i miei scatti preferiti le due opere che ritraggono un bambino prima intento a giocare con una palla da cricket, e poi incollato ad un muro oltre il quale si trova il gioco perso: un dittico dal bianco e nero violento che testimonia un'infanzia esistente ma che non può essere vissuta. Con le parole di **Christian Caujolle** all'inizio del percorso all'interno del reportage di Berruti:

"Condividendo la vita quotidiana con i Laskhars, Massimo Berruti ci comunica una potente percezione di attesa. Attesa del fotografo, certo, ma anche attesa dei militari il cui tempo è ritmato dai pattugliamenti notturni. Attesa che qualcosa accada.

Questa capacità di riannodare, attraverso il tempo lungo, i fili di una storia che supera l'immediatezza degli scontri o dei combattimenti, aggiunge un valore in più a queste immagini di grande forza documentale. Un valore tanto importante in quanto oggi, prendere del tempo per poter andare fino in fondo alle cose sembra essere, purtroppo, una forma di lusso. A detrimento del senso."

*La mostra di Massimo Berruti è visitabile dal 26 aprile al 27 maggio. **Lo Spazio Forma di Milano è aperto tutti i giorni tranne il lunedì dalle 10 alle 20, e il giovedì e venerdì dalle 10 alle 22. Per maggiori informazioni visitate il sito dello Spazio Forma .***

L'Aquila 3 anni dopo: Gianni Berengo Gardin fotografa il silenzio

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



"L'Aquila prima e dopo", non è solo il nuovo libro del grande maestro della

fotografia Gianni Berengo Gardin la cui uscita in libreria e' prevista per il 5 aprile e che sara' presentato in anteprima nazionale all'Aquila oggi pomeriggio alle 17:30 nella sala Conferenze di Carispaq. "L'Aquila prima e dopo" e' un omaggio di Berengo Gardin alla citta' che ha immortalato 16 anni fa, e che a tre anni da quel terribile evento che la distrusse vive in un silenzio profondo.

Il volume, un progetto di One Group pubblicato in coedizione con Contrasto, presenta la toccante testimonianza di un grande maestro della fotografia che e' tornato all'Aquila per testimoniare con le proprie fotografie lo stato in cui e' ridotta, una citta' bloccata e ferita, con un centro storico trafitto da impalcature, nascosto da teli e travi, strade una volta brulicanti di suoni e di vita, ora deserte.

Una sezione del libro e' dedicata al confronto con le immagini scattate dallo stesso Berengo negli anni precedenti al sisma del 2009. Il rapporto tra Gianni Berengo Gardin e L'Aquila risale a 16 anni fa, quando il fotografo aveva immortalato il calore della gente e la straordinaria architettura della citta'.

Oltre alla documentazione dello stato attuale della citta' a tre anni dal sisma, Berengo Gardin in questo volume compie un raffronto duro e inevitabile tra il prima e il dopo. Un atto doloroso, ma dovuto nei confronti di chi quotidianamente vive esiliato dalla propria vita, in un tessuto urbano che non lo rappresenta piu'.

La cosa piu' impressionante, racconta il fotografo e' "il silenzio che c'e' per le strade. Non passa nessuno, non c'e' nessuno. Non ci sono i bambini che giocano, le donne che vanno a fare la spesa, la gente che va in ufficio. C'erano solo quattro cani abbandonati che giravano. E io, che sono abbastanza vecchio, mi ricordo a Roma com'era San Lorenzo dopo il bombardamento degli americani. Avevo 14 anni ed era la stessa cosa. I cani randagi che giravano la citta' abbandonati, le case puntellate e questo silenzio di morte".

Berengo Gardin e' uno dei piu' grandi fotografi del nostro paese, ma anche molto noto all'estero. Ligure Santa Margherita e' nato nel 1930 ed ha dedicato alla fotografia la sua vita. Nel 1963 ha vinto il World Press Photo. Dopo essersi trasferito a Milano si e' dedicato soprattutto alla fotografia di reportage, all'indagine sociale, alla documentazione di architettura e alla descrizione ambientale. Nel 1979 ha iniziato la sua collaborazione con Renzo Piano, per il quale ha documentato le fasi di realizzazione dei progetti architettonici. Nel 1995 ha vinto il Leica Oskar Barnack Award. E' molto impegnato nella pubblicazione di libri (oltre 200) e nel settore delle mostre (oltre 200 individuali).

[L'entropia delle immagini](#)

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

Pubblico qui il testo del mio intervento introduttivo alla tavola rotonda su "La condivisione delle fotografie ai tempi dei social network", all'interno del secondo convegno sullo stato della fotografia in Italia tenutosi alla Fondazione Forma di Milano dal 23 al 25 marzo 2012. I podcast audio delle tavole rotonde sono già disponibili [qui](#), mentre gli atti dell'intero convegno saranno presto disponibili in forma di e-book a cura di Forma e Contrasto editore.



Devo fare un'ammissione che mi costa qualcosa: la rivoluzione digitale in fotografia esiste davvero.

Mi costa perché in quel che da anni, nel mio piccolo, vado dicendo e scrivendo, ho sempre sostenuto che fra la fotografia analogica e quella numerica non c'è stato un cambio radicale di paradigma culturale, di "regime scopico" come dicono gli intellettuali, e da tempo cerco di smontare le interpretazioni "discontinuiste", soprattutto quelle che vorrebbero dimostrare che, avendo sostituito i granulini coi numerini, la fotografia non è più capace di aiutarci a comprendere la realtà.

Ma fatta l'ammissione, la correggo per metà. Il nome vero e completo di questa rivoluzione dovrebbe essere un altro: "rivoluzione della condivisione e della disseminazione delle fotografie in Rete".

La tecnologia che sta alla base delle nuove modalità di captazione e di conservazione delle immagini, la possibilità di tradurle in una stringa numerica capace di viaggiare sulle autostrade telematiche, è solo la condizione tecnica necessaria ma non sufficiente di quel che sta accadendo alla fotografia e ne sta cambiando velocemente e profondamente la funzione nella società, nelle relazioni umane, nei meccanismi economici e culturali.

Un cambiamento radicale che non è attribuibile alla tecnologia numerica più di quanto la bomba atomica non sia intestabile alla matematica. Senza matematica certamente non si poteva progettare la bomba atomica, ma nessuno storico sosterrrebbe che sul cielo di Hiroshima sono esplosi logaritmi e radici quadrate.



Quel che sta esplodendo nel cielo della fotografia è

qualcosa che dipende essenzialmente dalla diffusione, disseminazione e condivisione immediata e ubiquitaria delle fotografie pubbliche e private resa possibile da Internet. Se qualcuno avesse inventato la fotografia digitale ma nessuno avesse inventato Internet, non avremmo proprio nessuna rivoluzione in corso.

La fotografia è un sistema di produzione di segni, unico per le sue qualità nella storia dell'umanità; esiste ed ha senso solo in un sistema di relazioni e di scambi fra uomini. Robinson Crusoe non ha nessun interesse a fotografare. Quando il sistema di scambi e relazioni cambia, allora anche la fotografia diventa un'altra cosa, ed è quello che sta accadendo.

Il primo è più evidente cambiamento sta nelle dimensioni della produzione e della condivisione di fotografie. Le cifre sono impressionanti. Le prime foto furono ammesse su Facebook nel 2005, erano già 5 miliardi l'anno dopo, erano 100 miliardi nel 2011, 170 all'ultima rilevazione che ho potuto consultare, e che sicuramente è già ampiamente superata.

Del resto, sono in circolazione nel mondo 2,5 miliardi di fotocellulari, e se ciascuno di essi prende 150 foto all'anno (ma mia figlia è in grado di scattarne il doppio nel corso di una sola sera di festa con gli amici) fanno in totale più di un miliardo al giorno. La maggioranza delle quali è destinata a essere riversata in qualche modo in Rete.

Ma i numeri non dicono tutto. Anche in era analogica in fondo si producevano miliardi di fotografie, e da mezzo secolo almeno si parla legittimamente di "fotografia di massa". Era effettivamente di massa, la fotografia, perché milioni di persone nel mondo facevano fotografie. Ma se la pratica era di massa, i suoi prodotti non lo erano, giacché la maggioranza delle foto esisteva in una sola copia che veniva vista, prima di scomparire in qualche cassetto e di smarrirsi anche il negativo, da poche persone, poche decine se non poche unità.



Solo ora anche le singole fotografie sono di massa.

Almeno in potenza. Ora ogni singola immagine riversata nei social network della Rete può essere potenzialmente vista da milioni di persone. Che questo in realtà non accada per tutte non vuol dire molto, anche perché non siamo in grado di sapere, come utenti normali dei social network, quante persone davvero vedranno la nostra foto, e quale.

Ma anche qui alcuni piccoli conteggi chiariscono la novità della condizione delle fotografie una volta immesse nel circuito della condivisione elettronica: se ogni utente di Facebook, come dicono le statistiche dei gestori, ha una media di 345 amici e ogni amico mette sul suo profilo una media di 282 fotografie, ciascuno di noi ha accesso immediato a oltre 97 mila foto, senza fare altro sforzo che un clic di mouse. Retweet, rilanci, ricondivisioni, catene di passaggi fanno il resto, e sono in grado di portare le immagini che credevo di voler condividere solo con pochi amici a distanze per me impensabili, di sotto gli occhi di persone che non conosco e che non immagino neppure. Del resto, che anche la politica si sia accorta (vedi le foto di incontri politici riservati recentemente condivise via Twitter da Pierferdinando [Casini](#) e da un [funzionario](#) Cgil) di quanto sia facile avviare il meccanismo di diffusione virale, la dice lunga.

La vera domanda che dobbiamo farci a questo punto, però, non riguarda più la meraviglia per queste dimensioni colossali e per la velocità della condivisione. Riguarda gli effetti quel che queste condizioni producono sullo statuto della fotografia come oggetto sociale. Di chi sono questi miliardi di fotografie? A chi appartengono, a chi servono, a cosa servono?

Pensare che appartengano solo a chi le ha scattate è un'ingenuità. In qualche caso non appartengono più a loro neppure legalmente, ma al social network, anche se quasi nessuno lo sa. Ma gli stessi fotografanti sembrano rinunciare in partenza a rivendicare questa loro titolarità. Le fotografie versate a centinaia per volta nei siti delle comunità più generaliste spesso vi finiscono direttamente dal cellulare, senza lasciare un deposito in qualche memoria locale (pc, cd, hard disk), e vengono poi cancellate anche dalla memoria del dispositivo di origine. Anzi, la pratica abituale è ormai quella di riversare tutto in Rete senza neppure selezionare, per poi guardare la prima volta le proprie immagini direttamente sul proprio profilo online, cioè quando sono già state irrevocabilmente proiettate "nella nuvola". Del resto alcuni social network di ultimissima generazione, primo fra tutti Instagram, appena [acquisito](#) a colpi di milioni di [dollari](#) da Facebook, si basano proprio sul principio del flusso diretto dal cellulare alla

Rete.



Certo, i social network non sono tutti uguali. Rispetto al “grado zero” della condivisione, rappresentato da Facebook, alcune comunità come Flickr si basano su un interesse più maturo verso la fotografia come strumento espressivo, e quindi attribuiscono più peso e valore alla singola immagine e al concetto di autore. Ma il meccanismo della condivisione e della disseminazione in assenza di relazione personale vale anche per loro.

Ma se le immagini vengono disseminate senza relazione, allora il vero potere sulle immagini, oggi, non sta più in chi le conserva come un deposito, ma in chi è in grado di mostrarle. Forse è proprio nei meccanismi di condivisione delle immagini che trova la sua verità il passaggio epocale descritto da Jeremy Rifkin, dall’era del possesso all’era dell’accesso.

Quando diventa gigantesco lo scarto fra centinaia di miliardi di fotografie potenzialmente visibili ad ogni utente connesso a Internet e la possibilità concreta di questo utente di trovare le immagini che preferirebbe vedere, allora è evidente che il potere sulle immagini non è più in mano a chi le possiede, ma a chi ne governa il reperimento e l’accesso. Per questo motivo il modello “proprietario” immaginato da Bill Gates (monopolio tramite la tesaurizzazione) negli anni Novanta con Corbis è stato **surclassato** dal modello “gestionario” di Google (monopolio tramite la gestione).

Per portare il ragionamento all’estremo, mi sento di affermare che la vera titolarità dei miliardi di fotografie condivise appartiene ormai sostanzialmente all’ “utente finale”, al quale vengono messe a disposizione dai canali di condivisione; le fotografie oggi appartengono veramente solo a chi le può vedere, scaricare, rielaborare, senza alcuna efficace restrizione. È questa dimensione che sfugge a chi continua a pensare che le regole del diritto d’autore, le restrizioni del copyright pensate per tutto un altro mondo di scambi, possano ancora essere operative nella dimensione del nuovo sharing. A dispetto di qualsiasi regola o legge vigente, le immagini condivise non sono solo crowd-produced ma soprattutto crowd-owned.



Allo stesso modo dobbiamo smettere di immaginare

i repertori di immagini disponibili in Rete come una versione ipertrofica del modello del museo o dell'archivio tradizionali. Museo e archivio sono forme di deposito razionali e selettive, governate da gatekeeper consapevoli, che esercitano sul materiale loro affidato un potente lavoro di scelta: si sa che il mestiere vero dell'archivista è decidere cosa scartare (sempre molto di più di quel che si sceglie di conservare).

I repertori in Rete sono tutt'altro. Sono serbatoi vulcanici privi di filtro da cui può eruttare un magma in grado di prendere ogni possibile forma e direzione, anche spontaneamente. L'[esperimento](#) condotto dal Cifa di Bibbiena con la mostra The Family of Flickr lo prova: applicando un celebre schema fotografico dell'era analogica, quello su cui fu costruita la mostra del secolo The Family of Man, al grande serbatoio di Flickr si sono ottenuti risultati opposti, semplicemente cambiando modalità di accesso. Quando la scelta è stata rigorosamente condotta "curatorialmente", ovvero cercando le foto una per una con in mente criteri e modelli ben chiari, ne è uscita una riedizione aggiornata di TFoM, leggibile e coerente; quando invece ci si è affidati ai meccanismi automatici di ricerca di Flickr, buttandovi dentro come parole chiave i titoli delle sezioni della mostra di Steichen (nascita, amore, famiglia, lavoro...) e prendendo i primi cento risultati che uscivano, si è ottenuto un risultato completamente anarchico e caotico che è lo specchio fedele della condizione "selvaggia" della fotografia in Rete.

Di fronte a tutto questo, è evidente che continuare a pensare alla singola fotografia come a un oggetto semantico autonomo, compiuto in sé, dotato di un senso individuale, è un errore che rischia di non farci più capire nulla di quel che sono le fotografie oggi. La perdita di peso e spessore di senso della singola immagine, la migrazione da deposito di memoria a flusso continuo ed effimero di proiezioni del sé, da opera a performance, da contenuto a veicolo, la rinuncia alla selezione all'origine, la riduzione del tempo di visione, la fungibilità, la rimediabilità, l'intercambiabilità quasi assoluta di ogni immagine con infinite altre: ecco l'esperienza che facciamo ogni giorno delle fotografie che produciamo e scambiamo in Rete.



Ma se queste sono per noi le fotografie che riempiono gran parte della nostra vita, è difficile pensare che lo stesso atteggiamento non si trasferisca anche alle fotografie che consumiamo come spettatori passivi, alle fotografie più "pesanti" e intenzionate che che ci vengono sottoposte da soggetti pesanti, dai media, dalle istituzioni, dai poteri. Cioè le fotografie sulle quali continuiamo nonostante tutto a basare i nostri giudizi e a formarci le nostre opinioni e a prendere le nostre decisioni sul mondo, sulle persone, sulla politica, sulla vita.

Costruire le nostre visioni del mondo su fotografie leggere, impermanenti, sottili, prive di contesto, ma alla cui "veridicità", con schizofrenica disponibilità, continuiamo a credere, è un rischio reale, molto forte, per la convivenza, per la cultura, vorrei dire per la democrazia.

Come tutte le vere rivoluzioni tecniche, quella della condivisione è anche una rivoluzione nei rapporti sociali. Come tutte, anche questa è assieme opportunità, sfida e rischio. Vedo le opportunità, mi appassiona la sfida ma sottolineo i rischi perché preferisco la cautela critica alla tecno-euforia. Quel che è certo è che siamo a un cambio di paradigma paragonabile a quello descritto da McLuhan cinquant'anni fa esatti nella sua *Galassia Gutenberg* (che vi consiglio di rileggere: vi troverete alcune osservazioni profetiche sulle cose che stiamo dicendo).

Credo che sia davvero il caso di parlare di un ecosistema delle immagini in mutazione velocissima, che come tutti gli ecosistemi si espande fino a un punto critico oltre il quale rischia di implodere, se non ci sono regolatori. Ma quali saranno i regolatori nell'ecosistema dell'immagine? Come fronteggiamo i rischi, non inevitabili ma reali, dell'entropia del vedere?

[Leonard Freed, l'americano con la Leica](#) **[Fotostoria di un maestro dell'obiettivo](#)**

**Cento scatti in mostra al Museo di Roma in Trastevere.
In quarantacinque viaggi esplorò le nostre città: Venezia, Roma Siena e la Sicilia. A cominciare dal 1952**

di Francesca Giuliani da <http://roma.repubblica.it/cronaca>



Benché la Magnum, la grande agenzia di stampa fondata da Henri Cartier Bresson, lo avesse accolto con tutti gli onori fin dal 1972, Leonard Freed non amava definirsi semplicemente fotografo oppure fotoreporter. Una storia che trovava radici nella sua infanzia, quando aveva cominciato a coltivare il sogno di diventare pittore. Da lì, l'inizio dei viaggi in Europa, alla scoperta della cultura dei maestri: il primo già nel 1952. E, ancora, da lì quell'idea di un amico: provare a fare foto per venderle ai giornali americani, tanto per guadagnarsi da vivere, in attesa di tempi migliori. Così le biografie ufficiali ricostruiscono la nascita, quasi fortuita, di uno dei più intensi talenti fotografici del Novecento che, in particolare in Italia, diede alcuni tra i frutti migliori.

Al talento di Freed, alle sue immagini, il Museo di Roma in Trastevere ha dedicato una mostra, a cura di Enrica Viganò, che raccoglie oltre cento scatti testimonianza del suo lavoro in diversi momenti di una lunga passione italiana. Nella Penisola Freed, che per qualche anno visse ad Amsterdam ma poi tornò nella sua New York, compie nella sua lunga vita la bellezza di quarantacinque viaggi (lo garantisce una tesi di laurea su di lui). Da guardare "ciascuna come fosse una breve poesia", scrive Michael Miller, nel testo che accompagna il catalogo, queste foto non sono mai la riproduzione di una realtà, ma l'esito di un procedimento di filtro ed elaborazione effettuato attraverso la sua inseparabile Leica, della quale aggiustava a occhio, a istinto l'obiettivo, restituendo così il suo sguardo in forma d'arte; "quando guardiamo una delle sue immagini, non facciamo altro che vedere con i suoi occhi", scrive ancora Miller in "Io amo l'Italia", catalogolibro che accompagna l'esposizione.

In mostra momenti diversi del lavoro di Freed, morto nel 2006, da cui discende un quadro d'insieme di fortissima unitarietà formale. Scatti dei primi anni Settanta, moltissima Sicilia con i pastori al bordo dei campi, le feste contadine, le valli fiorite,

le strade dei paesi che affiancano e immagini della Capitale degli anni 2000, con i volti delle donne straniere affaticate dentro la calca di un autobus, piccoli gruppi di turisti sul fondale di monumenti eterni, sempre resi in quel bianco e nero inconfondibile, capace di estrarre l'essenza dai luoghi con un fenomenale schiacciamento temporale. Tante le foto di Venezia ma anche quelle di Firenze e Milano, altri amori italiani del grande fotografo che però sempre incrociava luoghi e volti, persone e architetture. Tutte le sue sono immagini senza tempo in cui distinguere il trascorrere di qualche decennio è un gioco dal quale si esce costantemente perdenti a vantaggio di un senso dei luoghi, di una cifra emotiva dei protagonisti unico, riconoscibile, come la personalità di un artista.

[New York, la fotografia batte la crisi](#)

di Silvia Anna Barrilà da <http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/art/cultura-tempo-libero>

Obiettivo puntato su New York per la settimana della fotografia che si è tenuta tra la fine di marzo e l'inizio di aprile e ha visto l'arte fotografica dal 1800 a oggi protagonista di una fiera e tre aste specializzate.

Ha aperto la settimana la 32esima edizione dell'**AIPAD Show**, la fiera organizzata dall'Associazione internazionale dei dealer di fotografia, che si è conclusa con numerose vendite e record di affluenze (11mila visitatori, il 10% in più rispetto all'anno scorso).

Per molti espositori è stata la migliore edizione mai avuta, mettendo quasi in secondo piano le aste subito successive che si sono tenute nelle tre principali case d'aste - Christie's, Sotheby's e Phillips de Pury - e che insieme hanno realizzato un totale di quasi 17 milioni di dollari.

Phillips de Pury, che ha tenuto l'asta il 4 aprile, parla di "risultati superbi": ha totalizzato 6,1 milioni di \$ con percentuali di vendita del 90% per valore e dell'81% per numero di lotti. Otto i record realizzati, tra cui quello per l'americano Philip-Lorca diCorcia, 80.500 \$ con "Eddie Anderson, 21, Houston, TX, \$20" (1991-1992), e quello per Francesca Woodman, 170.500 \$ con "Untitled, Rome" (1977). Le opere di Philip-Lorca diCorcia sono state vendute bene anche all'AIPAD presso lo stand di **David Zwirner** per 25mila \$. Francesca Woodman, artista americana nota anche in Italia, morta suicida a soli 23 anni nel 1981, è attualmente al centro dell'attenzione con un'importante retrospettiva al Guggenheim (fino al 13 giugno), che a 30 anni dalla sua scomparsa analizza in modo completo la sua opera e la sua ricezione. **Marian Goodman**, che la rappresenta, poche settimane fa le ha dedicato il suo intero stand all'**Art Show** di New York.

Da Phillips de Pury i risultati migliori sono stati segnati dalla fotografia contemporanea: in testa la regina della fotografia contemporanea Cindy Sherman con "Untitled Film Still #49" (1979), battuto per 626.500 \$, seguita dall'altra grande star del segmento contemporaneo della fotografia, Andreas Gursky, con

"Taipai" (1999), battuto per 302.500 \$.

Il giorno dopo da [Christie's](#), invece, c'è stata maggiore richiesta per la fotografia moderna. In testa c'è, come sempre, Irving Penn con "Black and White 'Vogue' Cover" (1950), battuto per 434.500 \$. Per lo stesso prezzo è stata battuta una fotografia di Robert Frank della celebrata serie "The Americans", "Trolley - New Orleans" (1955), il terzo prezzo più alto mai battuto all'asta per l'artista (la stessa immagine detiene il record per Frank di 623.400 \$. L'asta, partita da una stima di 4,2 milioni di \$, ha totalizzato 6,9 milioni di \$, cioè l'82% per lotto e il 92% per valore. Il lotto di copertina, un raro fotogramma del tedesco Christian Schad creato a Zurigo in pieno Dada, che è già appartenuto a Tristan Tzara ed è stato esposto al [Sotheby's](#) ha registrato il 3 aprile i risultati meno entusiasmanti: 3,8 milioni di \$ con quote di vendita del 69% per lotto e del 73,2% per valore. La stima era di 3,7-5,5 milioni di \$. I due risultati migliori - 266.500 \$ e 122.500 \$ - sono stati segnati da due paesaggi di Anselm Adams, uno dei primi ad usare il grande formato in fotografia prima che si affermasse sul mercato. Entrambi i paesaggi sono stati acquistati dalla galleria californiana Alinder Gallery, specialista dell'opera di Anselm Adams.

Un portfolio di dieci fotografie di Diane Arbus stimato 400mila-600mila \$ - il valore di stima più alto della settimana della fotografia newyorkese -, annunciato tra gli highlights come il primo ad apparire sul mercato dal 2005, è rimasto invenduto durante l'asta ma, secondo dichiarazioni di Sotheby's, è stato venduto immediatamente dopo per un prezzo molto alto.

Per i collezionisti di fotografia italiani il prossimo appuntamento è già domani, 12 aprile, per l'asta in favore della [Fondazione Forma](#) presso la sede milanese di Sotheby's. Le opere in vendita - tra cui figurano i nomi di italiani come Mimmo Jodice e Gabriele Basilico e stranieri come Cartier Bresson e Martin Parr - sono state donate da fotografi e collezionisti. Il ricavato dell'asta andrà a sostenere le future attività di Forma, che dal 2005 porta avanti un discorso variegato intorno alla fotografia contando unicamente su risorse private.



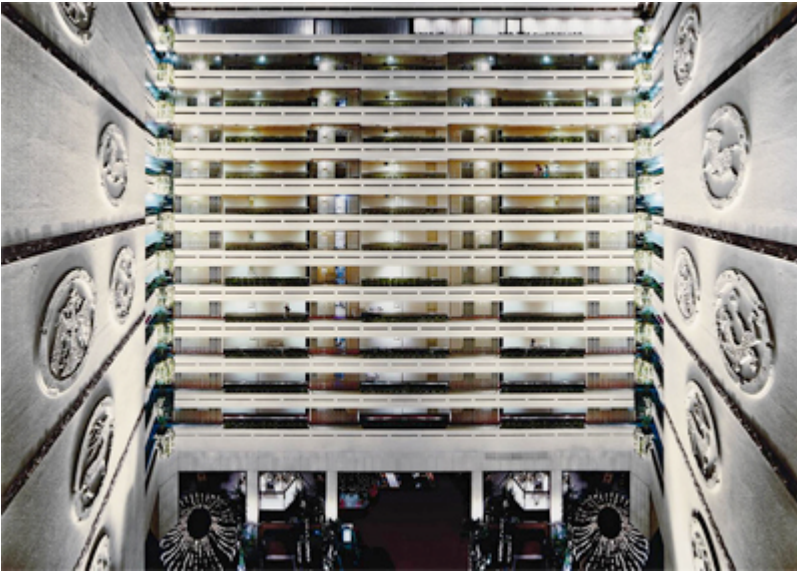
Francesca Woodman
Untitled, Rome, 1977-1978
Stima \$ 15.000-20.000
Venduta per \$ 170.500
Courtesy of Phillips de Pury & Company



Philip-Lorca Dicorcia
Eddie Anderson, 21, Houston, Tx, \$20, 1991-1992
Stima \$ 25.000-35.000
Venduta per \$80,500
Courtesy of Phillips de Pury & Company



Cindy Sherman
Untitled Film Still # 49, 1979
Stima \$ 300.000-400.000
Venduta per \$ 626.500
Courtesy of Phillips de Pury & Company



Andreas Gursky
Taipei, 1999
Stima \$ 120.000-180.000
Venduta per \$ 302.500
Courtesy of Phillips de Pury & Company



Irving Penn
Black and White 'Vogue' Cover,
1950
Platinum-palladium print,
stampata nel 1968
Lot 77
Stima: \$200.000-300.000
Venduta per: \$ 434.500 (€
334.565)
Courtesy Christie's Images Ltd.
2012



Robert Frank
 Trolley - New Orleans, 1955
 gelatin silver print, stampata
 successivamente
 Lot 264
 Stima: \$ 100.000-150.000
 Vendita per: \$ 434.500 (€
 334.565)
 Courtesy Christie's Images Ltd.
 2012



Christian Schad
 Untitled, Schadographie Nr. 17,
 1919
 Gelatin silver printing-out print
 (fotogramma)
 Lot 125
 Record per l'artista per questo
 mezzo espressivo
 Stima: \$ 200.000-300.000
 Vendita per: \$ 218.500 (€
 168.245)
 Courtesy Christie's Images Ltd.
 2012



Gabriele Basilico
 Fort Mahon 1985
 Stampa ai sali d'argento, vintage
 Cm 30 x 40
 Firmata, intitolata e datata sul
 retro;
 timbro a secco Gabriele Basilico
 sul margine
 Courtesy Fondazione Forma



Mimmo Jodice
Acitrezza III, 1993
Stampa ai sali d'argento
Cm 50 x 60
Firmata e datata sul pass
partout;
firmata, intitolata, datata e
numerata
sul retro
Courtesy Fondazione Forma

Omaggio di una collezionista alla fotografia contemporanea

In mostra all'ex ospedale S.Agostino di Modena oltre cento opere di una trentina di artisti apprezzati e inseguiti dagli anni da Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, da Cindy Sherman a James Casebere. Fino al 22 luglio

di Paola Naldi da bologna.repubblica.it



Richard Prince

MODENA – Ci sono almeno due indicazioni per leggere la mostra «The Collector's Choice» che da oggi al 22 luglio la Fondazione Cassa di Risparmio allestisce all'ex Ospedale di Sant'Agostino. La prima, intrinseca, è ritrovare un piccolo sunto della storia della fotografia contemporanea, con un centinaio di lavori di 26 artisti che rappresentano capitoli ben definiti sul senso di questo linguaggio oggi, nelle sue diverse accezioni, nella complessità del suo esplicitarsi. La seconda è che questo importante corpus di opere deriva da una collezione privata, quella di Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, diventata una delle più importanti realtà dell'arte del nostro tempo.

Quando si parla di raccolte personali ci si confronta sempre con una passione

che ha condizionato una vita, magari un'intera famiglia, che ha segnato viaggi, che ha sollecitato curiosità sentimentali e interrogativi intellettuali. Un mondo privato che a volte poi diventa patrimonio della comunità. «La mia passione è collezionare opere di arte contemporanea che catturino il presente e, testimoniando il nostro tempo, sappiano anticipare il futuro – spiega lei -. Fotografia e video sono, in questo senso, le forme espressive che mi colpiscono di più, per l'efficacia e il dinamismo con cui riflettono la realtà che ci circonda».

La sua collezione, avviata nel 1992, per questo include unicamente opere prodotte a partire dagli anni Ottanta. Con nomi d'eccellenza come Matthew Barney, Doug Aitken, Thomas Demand, Fischli & Weiss, Andreas Gursky, Barbara Kruger, Charles Ray, Thomas Ruff, Thomas Struth, Cindy Sherman, James Casebere, Shirin Neshat e Jeff Wall. Artisti che fanno della fotografia il mezzo privilegiato per raccontare la realtà contemporanea, attraverso metafore poetiche, con uno sguardo che cattura gli aspetti formali di un paesaggio o della natura, sottolineando conflitti ed evoluzioni sociali, andando a fondo dell'animo umano.

Le opere sono state scelte da Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, in collaborazione con Filippo Maggia, curatore capo di Fondazione Fotografia, che commenta: «Collezionare significa anzitutto conoscere, capire, saper interpretare e decodificare linguaggi, offrire al mondo delle possibili chiavi di lettura attraverso le opere degli artisti che si scelgono e con i quali deve esistere un rapporto prima di tutto intellettuale oltre che estetico».

Orari di apertura: martedì-venerdì 15-19; sabato, domenica e festivi 11-19. Ingresso gratuito.
Info 335 1621739; 059 239888. info@mostre.fondazione-crmo.it
www.fondazionefotografia.it

[Cento anni fa nasceva Robert Doisneau: Il fotografo del "Bacio"](#)

testo da <http://expoitalyonline.it>

Robert Doisneau è stato un fotografo francese. Nel 1930 fotografava con una Leica per le strade di Parigi, insieme a Henri Cartier-Bresson ed è stato un pioniere del fotogiornalismo. Noto per la sua immagine del 1950 "Le baiser de l'hôtel de ville (Kiss dal Comune.)", la foto di una coppia che si bacia per le strade affollate di Parigi.

Robert Doisneau è stato nominato Cavaliere dell'Ordine Nazionale della Legion d'honneur nel 1984. Robert Doisneau era noto per le sue immagini modeste, giocose e ironiche di accostamenti divertenti delle strade di Parigi e dei caffè. Influenzato dal lavoro di André Kertész, Eugène Atget e Henri Cartier-Bresson, in oltre venti libri ha presentato una visione affascinante della **fragilità umana e della vita come una serie di momenti tranquilli e incongrui.**

Le meraviglie della vita quotidiana sono così eccitanti, nessun regista è in grado di organizzare l'imprevisto che si trova in strada



Doisneau ha sempre privilegiato i bambini per la strada che giocano

Il lavoro di Doisneau dà risalto inconsueto e dignità alla cultura di strada per bambini, tornando continuamente al tema dei bambini che giocano in città, liberi da parte dei genitori. Il suo lavoro tratta il gioco con serietà e rispetto. In suo onore, e grazie a questo, ci sono diverse scuole a lui intitolate.

Infanzia e primi lavori – Il Padre di Doisneau, un idraulico, è morto in servizio nella prima guerra mondiale quando Robert aveva circa quattro anni. Sua madre morì quando aveva sette anni così è stato poi allevato da una zia. A tredici anni si iscrive alla École Estienne, una scuola artigianale dove si è laureato nel 1929 con diploma di incisione e litografia. Qui ebbe il suo primo contatto con le arti, prendendo lezioni di disegno e di figura.

Quando aveva 16 anni iniziò a praticare la fotografia amatoriale, ma è stato riferito che era così timido che ha iniziato a fotografare ciottoli prima di passare ai bambini e poi adulti. Alla fine del 1920 Doisneau ha trovato lavoro come disegnatore nel settore della pubblicità presso l'Atelier Ullmann (Studio Ullmann), uno studio grafico creativo che si è specializzato nel settore farmaceutico. Qui ebbe la possibilità di cambiare carriera, anche in qualità di **assistente operatore in studio e poi di diventare un fotografo personale** ma nel 1931 lasciò sia lo studio che la pubblicità, accettando un lavoro come assistente con il fotografo modernista André Vigneau.

I primi incarichi importanti – Nel 1932 ha venduto la sua prima foto alla rivista Excelsior. Nel 1934 ha iniziato a lavorare come fotografo pubblicitario industriale per la fabbrica di automobili **Renault a Boulogne-Billancourt**. Lavorare in Renault ha dato un crescente interesse a Doisneau per lavorare con la fotografia e la gente. Nel 1991 ha ammesso che gli anni presso la fabbrica di automobili Renault hanno segnato "l'inizio della sua carriera come fotografo e la fine della sua giovinezza." Cinque anni dopo, nel 1939, è stato licenziato per essere costantemente in ritardo. Fu costretto a lavorare con la pubblicità freelance, incisione e fotografia per guadagnarsi da vivere. A quel tempo l'**industria della cartolina francese era la più grande in Europa**.



Doisneau immortala un attimo di curiosità di un passante per strada

Nel 1939 fu assunto da Charles Rado della agenzia fotografica Rapho e viaggiò in tutta la Francia in cerca di storie illustrate. Doisneau ha lavorato presso Rapho fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, dopo di che fu arruolato nell'esercito francese, sia come soldato che fotografo. Era nell'esercito fino al 1940 e da allora fino alla fine della guerra nel 1945 usò il suo mestiere di disegnatore, arte lettering e le competenze di incisione per forgiare passaporti e documenti di identità per la Resistenza francese.

Le foto celebri - Alcune delle fotografie più memorabili di Doisneau sono state prese dopo la guerra. È tornato alla fotografia freelance e ha venduto le fotografie ad altre riviste internazionali. Brevemente ha aderito all'Agenzia Alliance Photo, ma è tornato all'agenzia Rapho nel 1946 e rimase con loro per tutta la vita lavorativa, pur avendo ricevuto un invito da Henri Cartier-Bresson a partecipare alla Magnum Photos, in questa occasione ebbe a dire

“ Non voglio fotografare la vita così com'è, ma la vita come vorrei che fosse. ”

Nel 1948 è **stato incaricato da Vogue per lavorare come fotografo di moda**. Gli editori credevano che avrebbe portato un aspetto fresco e più casual della rivista, ma Doisneau non apprezzava di fotografare belle donne in un ambiente elegante, lui preferiva la street photography. Quando si poteva sfuggire dallo studio, ha fotografato sempre più per le strade di Parigi. Gli anni '50 sono stati gli anni del picco per Doisneau, ma gli anni '60 sono stati anni di deserto.

Nel 1970 l'Europa ha cominciato a cambiare e gli editori cercavano reportage nuovi che avrebbero mostrato il senso di una nuova era sociale. In tutta Europa, le vecchie riviste di immagini stavano chiudendo e la televisione ha ottenuto l'attenzione del pubblico. Doisneau ha continuato a lavorare per produrre libri per bambini, **fotografia pubblicitaria e ritratti di celebrità tra cui Alberto Giacometti, Jean Cocteau, Fernand Léger, Georges Braque e Pablo Picasso. Doisneau ha collaborato con scrittori e poeti come Blaise Cendrars e Jacques Prévert.**

Il bacio, il suo capolavoro – Nel 1950 ha creato la sua opera più riconoscibili *Le baiser de l'hôtel de ville* (Kiss da l'Hôtel de Ville), la foto di una coppia che si bacia per le strade affollate di Parigi, che è diventata un simbolo riconosciuto a livello internazionale di amore a Parigi. L'identità della coppia è rimasta un mistero fino al 1992. Jean e Denise Lavergne hanno erroneamente creduto di essere la coppia in *The Kiss*, e quando Robert e Annette, la figlia maggiore e l'assistente di Doisneau, li hanno incontrati per il pranzo nel 1980 e "non volendo infrangere il loro sogno", non dissero nulla. Ciò ha provocato una causa in tribunale, perché secondo il diritto francese, un individuo possiede i diritti della propria immagine e somiglianza. L'azione giudiziaria ha costretto Doisneau a rivelare che i protagonisti della foto erano Françoise Delbart e Jacques Carteaud, gli amanti che aveva appena visto baciarsi, che inizialmente non aveva fotografato a causa della sua riserva naturale, ma che poi avvicinò chiedendogli di ripetere la scena.

Non avrei mai avuto il coraggio di fotografare persone di questo genere, come innamorati che si baciano per la strada: le coppie raramente sono legittime".

La coppia in "Le baiser" erano Françoise Delbart, 20 anni, e Jacques Carteaud, 23, entrambi aspiranti attori. Nel 2005 Françoise Bornet ha dichiarato che "Doisneau ci ha detto che eravamo affascinanti, e ci ha chiesto se potevamo baciarsi di nuovo per la macchina fotografica. Non ci importava. Eravamo abituati a baciarsi. Monsieur Doisneau era adorabile, molto rilassato. " **Hanno posato in Place de la Concorde, la Rue de Rivoli e, infine, all'Hôtel de Ville.** La fotografia è stata pubblicata il 12 giugno 1950. Il rapporto tra Delbart e Carteaud è durato solo nove mesi. Delbart ha continuato la sua carriera di attrice, ma ha rinunciato a Carteaud che è voluto diventare un produttore di vino.



Il bacio, la fotografia più famosa di sempre di Doisneau

Gli ultimi anni – Nel 1936 Doisneau sposò Pierrette Chaumaison che aveva incontrato nel 1934 quando era in bicicletta attraverso un villaggio dove si trovava in vacanza. Ebbero due figlie, Annette e Francine. Annette ha lavorato come suo assistente dal 1979 fino alla sua morte. Pierrette morì nel 1993 colpita dal morbo di Alzheimer e dal morbo di Parkinson. Doisneau è morto sei mesi dopo, avendo avuto una triplice bypass al cuore e soffrendo di pancreatite

acuta. Annette ha dichiarato: "Mia madre ha sofferto per il morbo di Alzheimer e di Parkinson, e penso che sia giusto dire che papà è morto di tristezza "

Doisneau fu per molti versi un uomo timido e umile, come la sua fotografia. Ha vissuto a sud di Parigi (Gentilly, Val-de-Marne, Montrouge e 13 ° arrondissement di Parigi) in tutta la sua vita e morì nel 1994. È sepolto nel cimitero di Raizeux accanto alla moglie Pierrette.

Scatti d'ira (e d'amore)

di Ferdinando Scianna da <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura>



Non mi piace parlare delle persone a ridosso della loro morte. Mi sono trincerato dietro un black out telefonico ed elettronico per non rispondere alle richieste di commenti su Sellerio. Ma con senso di colpa. Enzo Sellerio ha avuto un ruolo importante nei miei inizi di fotografo. Avevo poco più di diciotto anni, avevo cominciato da poco a fare fotografie con una certa ambizione.

Un amico professore all'università, mi disse che dovevo assolutamente incontrare Sellerio. Mi presentò. L'incontro mi impressionò molto. Non è che sapessi molto del fotografo, ma le poche sue fotografie che avevo visto su *Il mondo* o su *Sicilia*, una elegante rivista che Bruno Caruso faceva, avendo come modello *Verve*, di Teriade, mi sembrarono proprio il tipo di fotografie che avrei voluto fare. Frequentavo da poco Palermo e con diffidenza, da provinciale di famiglia contadina, pieno di giustificati complessi di inferiorità per la mia enciclopedica ignoranza.

Mi impressionò l'uomo, alto, bellissimo, racè, con una gran capigliatura ondulata. Ma più ancora mi impressionò la casa, letteralmente straripante di pitture su vetro siciliane, giocattoli antichi, mobili, ceramiche, libri, riviste. La casa di un borghese colto, ironico, di gran gusto, geniale. Un mondo e un tipo umano che incrociavo per la prima volta. Mi accolse con brusca gentilezza. Da allora, per poco più di un anno, forse ogni paio di mesi, gli portai da vedere le mie fotografie. Lui faceva commenti laconici, spesso duri, sempre pertinenti e

intelligenti. Dopo ogni incontro avevo l'impressione di fare un salto di qualità importante, di entrare in contatto con una grande tradizione culturale che inseguivo più per istinto che per conoscenza.

Avevo cominciato a fotografare sistematicamente le feste popolari siciliane. Una volta, di ritorno dalla processione del venerdì santo a Enna, gli portai le ultime fotografie. Lui le sfogliò rapidamente, come al solito, ma poi ne tirò fuori due e chiamò Elvira, la moglie, donna bellissima che incrociavo per la prima volta. Guarda, le disse, il ragazzino ha fatto due foto graziose. Avvampai di orgoglio. Subito dopo, però, nel salutarmi, mi disse che non era più il caso che gli portassi da vedere le mie foto. Ero frastornato; non capii se si trattava di un complimento o di un brusco congedo. Forse tutti e due.

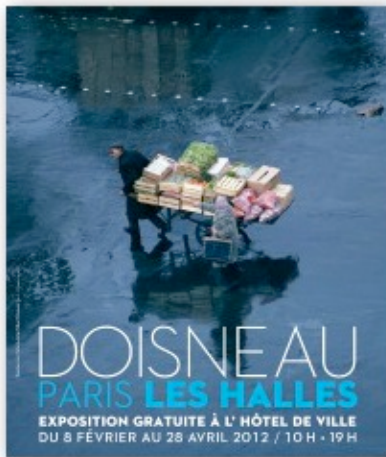
Due anni dopo pubblicai il mio primo libro con Leonardo Sciascia e quello fu il passaporto con il quale osai andarmene da Bagheria e correre la mia avventura professionale. Da allora, comunque, non ho mai mancato di rendere a Sellerio il mio debito di gratitudine.

Fu soltanto anni dopo che scoprii che da molto tempo Sellerio mi detestava. E che in più mi detestava in maniera appassionata, direi barocca. Mi riferirono una lunga serie di aneddoti, che erano spesso comici, se non grotteschi. Quasi una guerra. Non ho mai saputo la ragione vera di tanto rancore. Considerava Sellerio che io gli avessi mancato gravemente di rispetto una volta che essendomi recato in casa editrice, che cominciava la sua storia, per incontrare Sciascia, non mi fossi prima fermato nel suo ufficio per rendergli omaggio, ma, dopo averlo frettolosamente salutato, mi ero diretto subito a incontrare Leonardo. Non ho nessun ricordo dell'episodio. Ma la ragione addotta non mi ha mai persuaso. Perché questa intolleranza di Sellerio nei confronti di certe persone, molte, soprattutto se in un modo o in un altro avevano a che fare con il mondo della fotografia e specialmente se siciliane, non riguardava soltanto me. Me ne voleva persino per avere detto che lui è stato il più limpido ponte tra la cultura bressoniana e la fotografia italiana. Non voleva essere considerato ponte, pretendeva di essere isola.

Una e trina e anche di più

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

La Metro di Parigi è davvero superba. Anche se hai poco tempo a disposizione, qualche ritaglio di tempo in un viaggio di lavoro, ti permette di infilare tre mostre di fotografia una dopo l'altra tra ora di pranzo e ora di chiusura. Ma questa compressione, impossibile forse in altre città del mondo, ha un curioso sottoprodotto: le sensazioni delle tre visite si sovrappongono, impattano una sull'altra e ti fanno riflettere, almeno per me questa volta è stato così, e provo a farvi capire.



Prima mostra: Robert Doisneau, Paris Les Halles, all'Hotel de Ville. Ingresso gratuito come per altre mostre analoghe che il [municipio](#) parigino dedica da alcuni anni a fotografi molto parigini. Coda di un'ora lungo Rue De Rivoli, paziente anche sotto la pioggia. Soprattutto parigini. Parigine, anzi. Molte signore di una certa età, gabardine beige e permanenti vaporose azzurrine, saranno già nonne, che ci fanno a una mostra d'autore? Ma a loro dell'autore non interessa un bel nulla, forse non l'hanno mai sentito nominare. A loro interessa delle Halles, il ventre di Parigi, la cattedrale di ghisa e di vetro di Baltard che una scelta urbanistica assassina demolì alla fine degli anni Sessanta per rimpiazzarla con un centro commerciale che è invecchiato con una rapidità allucinante, ed ora è già in demolizione e ricostruzione.

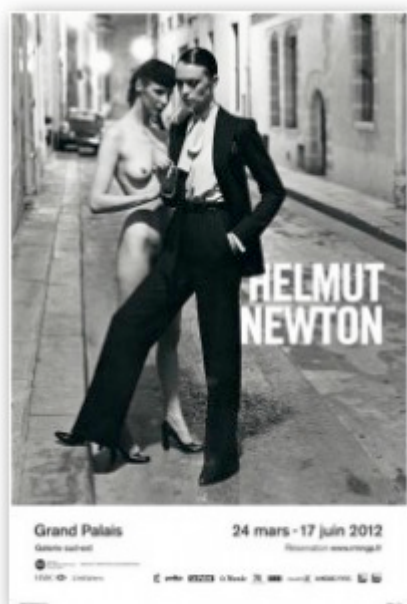
Indicano col dito, le signore, si tuffano nella finestra delle fotografie, emettono gridolini, riconoscono, ripensano, ricordano quel che da ragazze videro, i posti dove andavano a comprare verdure e bistecche. Non è il [miglior](#) Doisneau, penso io, tranne qualche grande scatto è sostanzialmente un resoconto di lunga durata, un po' aneddótico e molto diaristico, l'affetto e il rimpianto preventivo travolgono a volte l'attenzione alla forma del fotografo dei bistrot, ma che importa tutto questo alle mie grand mère quasi commosse? Nulla, proprio nulla, questa fotografia per loro è vita, esperienza, memoria, identificazione, identità.



Seconda mostra: Berenice Abbott, [retrospettiva](#) al Jeu de Paume. Qui, studenti, e fotografi con bosone nero e gilet multitasche. È un po' una delusione, devo dire, il confronto con l'opera intera dell'americana a Parigi, l'amica di Man Ray e la scopritrice di Atget. Il ritratto di New York,

soprattutto, l'impresa della sua vita, non racconta veramente nulla se non l'angolare verticalità della "città all'impiedi", ma il confronto con la Parigi di Atget a cui diceva di ispirarsi è imbarazzante: o troppo ricalcato o troppo inconsistente.

Ma ai fotografi che guardano i fotografi non sembra interessare, il loro sguardo sui grattacieli in bianco e nero è clinico, secante, anatomico. Non parlano, fotografano con gli occhi le fotografie, incamerano composizioni, confrontano texture e scale di grigi; l'idea che si possa giudicare anche lo scopo culturale, sociale di un'opera non sembra sfiorarli, questa fotografia per loro è mestiere, competenza, bagaglio professionale.



Terza mostra: Helmut Newton, (non poi così tanto) grande [antologica](#) al Grand Palais. E questo invece è "mondo cocktail", per dirla con un vecchio lavoro di Carla Cerati. Circolano nelle sale incrociano virago a tacco venti che sembrano appena uscite dalle cornici appese al muro, e bronzi di Versace con occhiale scuro, riconosco alcune faccie molto note, da rotocalco italiano, si parla forte al cellulare passeggiando senza guardare le foto. Per me è una conferma, questa antologia incoerente e poco significativa, fatta soprattutto di scatti celebri e di provocazioni spesso grossiere: le sue donne sono dominatrix, i suoi uomini virilmente ambigui, lascerò scritto sul libro degli ospiti che "mi pare una mostra sull'omosessualità repressa".

Ma per chi viene qui come a un party in terrazza non c'è differenza fra il mondo fotografato e quello vissuto, ci si guarda l'un l'altro più che guardare le fotografie, per loro questa fotografia è verifica di apparenze e conformità, aggiornamento del database dei look, sismografo della concorrenza trendy.

Tre mostre di fotografia, ma come è possibile che una sola parola le possa accomunare, fotografia: al singolare sembra proprio essere troppo stretta per contenere sia il rimpianto delle nonne che il workshop dei fotografi che la passerella dei mannequin. Eppure non c'è altra parola. Dovremmo cambiarla? Dovremmo aggettivarla, ogni volta? Dovremmo proprio abbandonarla e trovarne delle altre?

Eppure, mentre rientro in albergo, questa curiosa esperienza comparativa in fondo mi rincuora. Che si trattasse di fotografia in tutte e tre le mostre, va oltre ogni sensata contestazione. E dunque se c'è un concetto di genere, una categoria, il fotografico, che può far da cornice a funzioni e usi divergenti e perfino incomunicanti, come emotività, espressione, consumismo (e a tanti altri ancora, perchè la fotografia non è solo una e trina ma anche quadrina e quinquina e sestina...), allora vale proprio la pena di affrontarla così come ci si presenta, la fotografia senza aggettivi, come un arcipelago fatto di isole a cui ci si può singolarmente dedicare, ma senza mai perdere di vista l'orizzonte del grande oceano senza il quale un'isola non si può chiamare isola..

Una Leica venduta all'asta per oltre 2 milioni

Prototipo del leggendario apparecchio battuto a Vienna a un prezzo record



Vienna, 12 mag. (TMNews) - Un prezzo record per un apparecchio fotografico: 2.160.000 euro, è stato raggiunto oggi da un prototipo della marca tedesca Leica del 1923 in una vendita all'asta organizzata dalla Galerie Westlicht a Vienna. Con un prezzo di partenza di 300.000 euro, la Leica Serie 0 numero 116 è stata alla fine aggiudicata a 1.800.000 euro e, con le tasse, a 2.160.000 euro.

Il precedente record del mondo era stato stabilito nel 2011 da una Leica Serie 0 numero 117, venduta a 1.320.000 euro anche in questo caso ad un'asta organizzata a Vienna dalla Galerie Westlicht, una delle più rinomate nel settore della fotografia, diretta da Peter Coeln. E se l'acquirente è rimasto anonimo, questo nuovo record del mondo, è la prova dell'interesse fortemente crescente per le macchine antiche, una tendenza che si riscontra anche sul mercato della fotografia. Solamente 25 prototipi di questa pre-serie sono stati fabbricati dalla Leica, prima del passaggio alla produzione in serie due anni dopo, nel 1925.

**Rassegna Stampa del Gruppo Fotografico Antenore BFI
a cura di Gustavo Millozzi**

www.fotoantenore.org

info@fotoantenore.org