

RASSEGNA MENSILE DI FOTO GRAFIA

DALLA STAMPA E DAL WEB



ANNO XI

NUMERO 12

DICEMBRE 2018

Sommario:

La rivoluzione fotografica di Alexander Rodchenko a Senigallia.....	pag. 2
La sublime semplicità della fotografia di Humberto Rivas a Madrid.....	pag. 3
Milano Osservatorio: The Black Image Corporation.....	pag. 5
Mostra "Un mondo giovane. Le nuove generazioni nello sguardo dei fotografi Magnum" .	pag. 7
La premiata ditta Nadar: tra Felix il genio e Adrian il poeta.....	pag 8
Maurizio Galimberti. Betty Page. Ready-Made.....	pag.11
Kaporossy, una mostra dedicata al fotografo che ha fermato l'acqua.....	pag.13
"L'Italia dei fotografi. 24 storie d'autore" la mostra temporanea a M9	pag.14
Un obiettivo delicato per i Gentlemen di Bacongo	pag.16
Il cibo come ossessione dei fotografi	pag.17
Il colore vivido e inedito dell'umanità e dello street style di Vivian Maier	pag.19
200 fotografie di Letizia Battaglia in mostra a Venezia	pag.20
Il potere guarda ma non vede. Ipotesi su Blow-Up	pag.22
A Parigi una mostra esplora il rapporto tra Doisneau e la musica	pag.27
Robert Mapplethorpe: l'essenza della bellezza in mostra a Napoli	pag.28
La fotografia di Mimmo Jodice. In un libro	pag.30
La fotografia di Luigi Ghirri a Madrid.....	pag.32
Sandy Skoglund, "Visioni ibride" a CAMERA.....	pag.34
Collateral damages. La Guerra Globale negli scatti di Ugo Lucio Borga	pag.36
Il trionfo dell'immagine globale.....	pag.37
Sognatori e ribelli. Fotografie e pensieri oltre il Sessantotto.....	pag.40
Burocrati che scippano l'arte	pag.43
Quando una fotografia ha la forza di cambiare il mondo	pag.44
David Goldblatt. Il fotografo che mostrò l'Apartheid al mondo in mostra al MCA	pag.45
Le immagini italiane di Francesca Woodman.....	pag.46

[La rivoluzione fotografica di Alexander Rodchenko.](#)

[A Senigallia](#)

di [Annalisa Filonzi](#) da <https://www.artribune.com>

Palazzetto Baviera, Senigallia – fino al 20 gennaio 2019. Il “metodo Rodchenko” nelle circa centocinquanta immagini provenienti dal Multimedia Art Museum Moscow, realizzate tra gli Anni Venti e Trenta, quando l’artista decise di abbandonare momentaneamente la pittura per la fotografia: Seguendo il proprio imperativo estetico: “il nostro dovere è sperimentare”.



Alexander Rodchenko, *AMO Automobile factory №13, Mosca, 1929*

Libertà è la parola d’ordine per per le fotografie dallo sguardo “obliquo” di **Alexander Rodchenko** (San Pietroburgo, 1891 – Mosca, 1956), provenienti dal MAMM Multimedia Art Museum Moscow ed esposte nella mostra *Alexander Rodchenko. Revolution in photography* a cura di Olga Sviblova al Palazzetto Baviera di Senigallia. Esprimono la vera forza dirompente dell’appartenenza a una avanguardia artistica di un autore il quale, oltre alla fama che lo ha consegnato alla storia, accentrò su di sé, in patria, forti critiche anche da parte degli stessi gruppi che frequentava e con i quali aveva cambiato per sempre la storia dell’arte mondiale; e si procurò la caduta in disgrazia presso quel potere che delle avanguardie si era servito per promuovere la propria rottura ideologica con il passato, ma avrebbe poi voluto piegarle al racconto propagandistico della nuova realtà, tradendo di fatto lo slancio di libertà insito in quei movimenti.

POTERE E LIBERTÀ

Rivoluzionario Rodchenko lo è stato, più della rivoluzione. Basandosi sull’imperativo: “*Il nostro dovere è sperimentare*”, inventò un modo nuovo di intendere l’immagine, facendola diventare la rappresentazione visiva ₂ di

costruzioni intellettuali dinamiche, in tutte le arti che ha percorso, dalla pittura al teatro, dal design al cinema, dalla tipografia alla fotografia.

Anche a quest'ultima lo sguardo dell'artista trasmette la poetica del Costruttivismo, trattandola per la prima volta come un linguaggio, al pari della pittura, e non esclusivamente come mezzo tecnico di riproduzione della realtà.

Proprio ciò gli rimproverò il potere, quando l'obiettivo dell'artista inseguì la verticalità delle linee dei nuovi edifici, il ritmo delle tecnologiche macchine industriali, i volumi dei volti testimoni del dinamismo temporale che aveva sbalzato la Russia dall'antico al futuro: di inseguire, cioè, in piena libertà, la poesia dello spirito dei nuovi tempi, senza sottostare al didascalismo del nuovo ordine realizzato dal realismo socialista. Ormai lontano, dunque, dagli ideali rivoluzionari che avevano ispirato all'inizio anche gli artisti, esso non riconoscerà la poesia di Rodchenko, il quale affermerà che l'arte deve essere sempre separata dalla politica.

per altre immagini: [link](#)

[Alexander Rodchenko - Revolution in photography](#)

dal 25/10/2018 al 20/01/2019

[PALAZZETTO BAVIERA](#), Piazza Del Duca - Senigallia - Marche

[La sublime semplicità della fotografia di Humberto Rivas. Madrid riscopre uno dei suoi maestri](#)

di Humberto Rivas Humberto Rivas da <http://www.artslife.com>



In 180 opere, la Fundación MAPFRE riscopre il fotografo argentino Humberto Rivas che ha avuto un ruolo fondamentale nella nascita della scena fotografica spagnola del secondo Novecento. Fino al 5 gennaio 2019.

Madrid. Dopo un lungo e ingiustificato oblio, torna all'attenzione del pubblico l'opera fotografica di **Humberto Rivas** (1937-2009), esule in Spagna dal 1976. La Fundación MAPFRE, nell'ambito del suo percorso di ricerca e valorizzazione di artisti non troppo noti al pubblico, ospita una grande retrospettiva sul fotografo argentino, che è stato una **figura di grande rilievo per la scena fotografica spagnola**, perché a lui va il merito di aver introdotto nel Paese il concetto di fotografia come forma d'arte, educando la sensibilità degli addetti ai lavori e del grande pubblico. Sino agli anni Settanta, infatti, la fotografia spagnola non aveva particolarmente brillato, stante anche il non facile clima politico della dittatura franchista, che non incoraggiava lo sviluppo della cultura.

Soltanto fra gli anni Venti e Trenta si era avuto un accenno di connubio tra arte e fotografia grazie a **Salvador Dalì** che aveva collaborato con **Man Ray** e **Brassaï** per una serie di fotografie del mondo naturale. Si trattò però di un episodio isolato, circoscritto all'interno del Surrealismo, e semmai avesse potuto avere un seguito, la guerra civile spagnola che scoppiò di lì a poco cancellò qualsiasi possibilità al riguardo.

Ironia della sorte, fu proprio la Spagna a costituire un "campo di addestramento" per molti fotografi di guerra del Novecento, uno su tutti **Robert Capa**. Poi, con la relativa normalizzazione del Paese, attorno ai primi anni Cinquanta sorsero numerose riviste fotografiche, dedicate però alla fotografia documentaria, assai statica e accademica. Soltanto la Agrupación fotográfica almeriense, nata ad Almeria nel 1956, cercava di diffondere in Spagna le nuove tendenze fotografiche, ma molti dei suoi membri subirono ripetutamente la censura franchista, e il collettivo si sciolse nel 1963. Soltanto nel 1971 qualcosa si mosse, con la timida apparizione della **rivista Nueva Lente**, che aprì il dibattito sullo sviluppo di nuovi punti di vista fotografici, e pubblicava anche i lavori di diversi autori stranieri.

Tuttavia, la scuola spagnola, da decenni impedita nel suo naturale sviluppo, riusciva a guardare solo al passato, progredendo in un senso neo-surrealista. Ma appunto nel 1976, la situazione cambiò con **l'arrivo di Humberto Rivas**, esule dall'Argentina dopo che il generale Jorge Rafael Videla Redondo era salito al potere con un colpo di Stato militare. Rivas scelse di stabilirsi in Spagna perché attratto dal clima di entusiasmo e curiosità che si respirava attorno alla fotografia, al punto che la sua agenzia fotografica di Barcellona divenne il punto d'incontro per i membri di Nueva Lente. Prendendo le distanze dal Surrealismo, Rivas dimostrò come si potesse **fare fotografia artistica senza prescindere dalla realtà**; fu una rivoluzione, la sua, che cambiò la sensibilità con cui in Spagna si puntava l'obiettivo.

Le **180 fotografie** selezionate dal curatore Pep Benlloch **ripercorrono l'intera carriera di Rivas**, concentrandosi principalmente sul periodo spagnolo, dal 1976 agli anni Duemila. Il suo immaginario è all'apparenza semplice: ritratti di persone e vedute urbane. Ma le sue vedute urbane sono sempre e soltanto dedicate alle strade e agli edifici, la figura umana non vi compare mai. Così come, per contrasto, le persone da lui ritratte si stagliano contro un fondale scuro, che le astrae dal tempo e dallo spazio. Due mondi, quello della **città** e quello degli **individui**, che Rivas tiene **separati**, ma che si intuisce si siano incontrati, e siano destinati a farlo ancora in futuro.

Le sue immagini, infatti, sono sospese fra la reminiscenza del passato e l'attesa di qualcosa, e vi si legge, tra le righe, **il tragico fatalismo latinoamericano** (ma di matrice spagnola), quel senso di struggente contemplazione che è nell'animo di questi popoli e che ha influenzato non soltanto certa fotografia, ma anche, e forse in misura maggiore, la letteratura, da Miguel de Cervantes a García Márquez.

Nel ritrarre l'individuo, Rivas focalizza l'attenzione sulla sua **interiorità**, un po' come Boldini faceva con le dame dell'alta società, o Lucian Freud con tutti i suoi soggetti. Tuttavia, qui non ci sono concessioni allo stile, bensì un qualcosa di molto vicino alla verità nuda e cruda, che l'uso del bianco e nero rende ancora più tagliente. La femminilità perde in parte la sua poesia ideale, per ammantarsi di quella luce in chiaroscuro che soltanto la vita vissuta riesce a sviluppare, **le curve morbide e sensuali** acquistano una verità concettuale che va ben oltre la semplice questione estetica. Allo stesso modo gli uomini, con quell'espressione estenuata che Rivas riesce a catturare, sembrano altrettanti guerrieri colti in un istante di riposo. La vita umana, per il fotografo argentino, diventa quasi una natura morta, ne celebra la solennità al modo in cui i fiamminghi facevano con fiori e frutti, e in parte emerge il violento naturalismo caravaggesco.

Parimente struggenti le **vedute urbane**, sempre **deserte**, sempre **decadenti**, per il gusto di Rivas di scegliere edifici o abbandonati, o comunque in momentaneo non utilizzo. Cogliendoli in questi "momenti di pausa", ne mette a nudo l'anima architettonica, parlano soltanto le mura, avvolte da un ineffabile e quasi inquietante silenzio. C'è sempre un'attenzione particolare alla geometria, con una predilezione per gli angoli; segnano infatti i punti di rottura fra due linee rette, suggeriscono l'apertura per nuove possibilità e direzioni. In linea metaforica, si potrebbe dire che hanno la medesima valenza che, nei ritratti, ha lo sguardo.

La sua produzione può essere paragonata a un lungo **racconto di cui ogni scatto è un capitolo**, ognuno dei quali accomunato da una costante linea narrativa. L'unica rottura fu l'introduzione del colore, che utilizzava in alternanza con il bianco e nero. Ma nel complesso, Rivas non è mai ridondante, non cerca l'effetto e realizza opere che puntano essenzialmente all'emozione.

Pur diametralmente opposti nello stile rispetto a Rivas, i maestri della fotografia contemporanea spagnola quali David Terrazas, Mariano Vargas o Chema Madoz, sono stati comunque educati nel solco tracciato dall'argentino, che letteralmente **portò un soffio di novità** in un ambiente che era sì animato da grande entusiasmo, ma ancora poco capace di misurarsi con le tendenze contemporanee. **Rivas cambiò il modo con cui i fotografi spagnoli si avvicinarono all'obiettivo**, aprendo loro insospettiti orizzonti. Una mostra poetica e raffinata, che dimostra l'impegno della Fundación MAPFRE nel diffondere la conoscenza dell'arte al di fuori dei sentieri e degli autori più classici.

per altre immagini: [link](#)

[Milano Osservatorio: The Black Image Corporation](#)

da <http://www.fondazioneprada.org>

Fondazione Prada presenta "The Black Image Corporation", una mostra curata dall'artista Theaster Gates, dal 20 settembre 2018 al 14 gennaio 2019 negli spazi di Osservatorio, in Galleria Vittorio Emanuele II a Milano.

Il progetto esplora il patrimonio fondamentale contenuto negli archivi della Johnson Publishing Company, una collezione di oltre quattro milioni di immagini

che ha contribuito a definire i codici estetico-culturali dell'identità afroamericana contemporanea.



*"The Black Image Corporation", un progetto di Theaster Gates.
Delfino Sisto Legnani and Marco Cappelletti*

Foto:

Fondata da John H. Johnson nel 1942, l'omonima casa editrice ha creato due pubblicazioni essenziali per la comunità nera degli Stati Uniti: il mensile *Ebony* e il settimanale gemello *Jet*, la cui circolazione ha avuto inizio rispettivamente nel 1945 e nel 1951. Entrambe le riviste celebravano le situazioni positive della vita quotidiana e ritraevano le complesse realtà vissute dalla popolazione nera degli Stati Uniti nel dopoguerra. Diventate rapidamente due delle principali piattaforme di rappresentazione e discussione della cultura black, *Ebony* e *Jet* hanno accolto tra le loro pagine un ampio spettro di eventi e personaggi, da avvenimenti storici come la Marcia su Washington del 1963 e la prima spedizione di un astronauta afroamericano, alle icone sportive e alle celebrità del mondo dello spettacolo.

Per Fondazione Prada Osservatorio Theaster Gates ha ideato una mostra corale e partecipativa incentrata sull'opera di due fotografi: Moneta Sleet Jr. e Isaac Sutton. Come afferma Gates, "con questo progetto, intendo presentare la creazione da parte di Sleet e Sutton di alcuni momenti iconici dell'identità femminile e, al contempo, proporre delle rapide incursioni nella vita delle persone comuni attraverso immagini inedite selezionate dalla Johnson Collection. Questi archivi indagano i temi della bellezza e del potere femminile nero, e credo che oggi sia il momento giusto per scavare nel lessico visivo della storia americana e svelare un'iconografia che, all'infuori della mia comunità, gode di scarsa visibilità. Ho voluto celebrare le donne di ogni genere, con una particolare attenzione per quelle afroamericane".

Le immagini di Sleet e Sutton, che restituiscono una panoramica sull'élite sociale afroamericana e una cronaca patinata di temi come la politica, l'auto-aiuto, lo sport, la bellezza e la sessualità, sono ospitate all'interno di una struttura concepita da Gates per il secondo piano dell'Osservatorio. La maggior parte delle cornici contiene ritratti di donne, attrici e modelle, mentre altre presentano il

retro delle fotografie con annotazioni sul luogo, la data e l'autore dello scatto. Il pubblico è invitato a esplorare liberamente questo vasto archivio visivo estraendo le cornici dalla struttura per osservare le singole immagini, oppure appoggiandole al suo esterno per renderle visibili agli altri visitatori. L'allestimento è completato da una serie di fotografie in grande formato realizzate da Sleet e Sutton e selezionate da Theaster Gates.

Al primo piano dell'Osservatorio l'artista presenta originali elementi di arredo e design progettati da Arthur Elrod per gli uffici della JPC, situati al centro di Chicago. Noto come l'*Ebony/Jet* Building, il quartier generale della casa editrice è stato progettato da John M. Moutoussamy e fa ora parte del patrimonio architettonico della città. All'interno di questo ambiente i visitatori possono leggere e sfogliare le copie originali di *Ebony* e *Jet*, mentre un video realizzato da Gates ed esposto in mostra documenta i reali spazi architettonici che ospitavano gli uffici.

La mostra "The Black Image Corporation" è accompagnata da un volume edito da Fondazione Prada e contenente più di 300 immagini realizzate da Moneta Sleet Jr. e Isaac Sutton. La pubblicazione include anche un quaderno che raccoglie il dialogo tra Theaster Gates e Linda Johnson Rice, Presidente della Johnson Publishing Company.

"The Black Image Corporation" è collegata alla mostra "A Johnson Publishing Story", organizzata da Rebuild Foundation e in corso fino al 30 settembre 2018 alla Stony Island Arts Bank di Chicago.

Per altre immagini: [link](#) + [VIDEO](#)

Mostra "Un mondo giovane. Le nuove generazioni nello sguardo dei fotografi Magnum"

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

Inaugurerà **sabato 15 dicembre** (ore 17.30) presso gli spazi espositivi della Fondazione Carispezia la mostra "**Un mondo giovane. Le nuove generazioni nello sguardo dei fotografi Magnum**". Con questa iniziativa inedita realizzata in collaborazione con Contrasto e Magnum Photos, la Fondazione prosegue il percorso dedicato alla fotografia come mezzo per esplorare la realtà. L'esposizione, a cura di Alessandra Mauro, guiderà il pubblico alla scoperta del mondo dei giovani, raccontati e interpretati attraverso lo sguardo dei fotografi di una delle agenzie più importanti a livello internazionale: la **Magnum Photos**. Un mondo che con i suoi sogni, le sue speranze, i suoi tormenti e il suo entusiasmo ha rivoluzionato i costumi e la società negli ultimi 70 anni.



In mostra 11 diverse storie fotografiche realizzate da **Abbas, Olivia Arthur, Bruno Barbey, Werner Bischof, Antoine d'Agata, Alex Majoli, Lorenzo Meloni, Wayne Miller, Martin Parr, Alessandra Sanguinetti e Dennis Stock** dagli anni '50 ad oggi, oltre al cortometraggio *Community* (17'), un'ampia antologia delle fotografie Magnum dedicate ai giovani.

"Ci siamo raccontati l'un l'altro cosa ci aspettavamo quando avevamo vent'anni e abbiamo scoperto che per quanto i membri di Magnum provenissero da Paesi diversi, le nostre speranze di ventenni erano simili tra loro ma diverse da quello che poi sarebbe successo. Da lì fu un attimo iniziare a pensare a quelli che avrebbero compiuto vent'anni a metà del secolo, e che avevano buone speranze di vivere nel secondo cinquantennio e celebrare anche l'anno 2000". Così Robert Capa spingeva i colleghi della Magnum ad affrontare una nuova sfida: registrare, con il proprio lavoro e la propria sensibilità, i ragazzi che avevano vent'anni allora, le loro speranze, le loro aspirazioni. Era il 1950 e da allora in poi, ogni generazione che eredita il mondo diventerà oggetto di studio, di riferimento, di lavoro per i fotografi Magnum.

L'esposizione è accompagnata da un catalogo edito da Contrasto.

GIORNATE MAGNUM

Nell'ambito della mostra si terranno presso la Fondazione Carispezia le giornate Magnum, durante le quali i fotografi dell'agenzia incontreranno il pubblico e gli appassionati per letture di portfolio, incontri e dibattiti sulla fotografia, l'informazione e la storia dell'agenzia Magnum Photos

periodo di apertura: **16 dicembre 2018 – 3 marzo 2019**

sede: Fondazione Carispezia – via D. Chiodo 36 – La Spezia

orari: dal lunedì al venerdì 15.30-19.30, sabato e domenica 10.30-13.00 e 15.30-19.30, chiuso 25 dicembre 2018 - **ingresso libero**

Informazioni: tel. 0187 258617 - feis@fondazionecarispezia.it

La premiata ditta Nadar: tra Félix il genio e Adrien il poeta

di Maurizio Cecchetti da <https://www.avvenire.it>

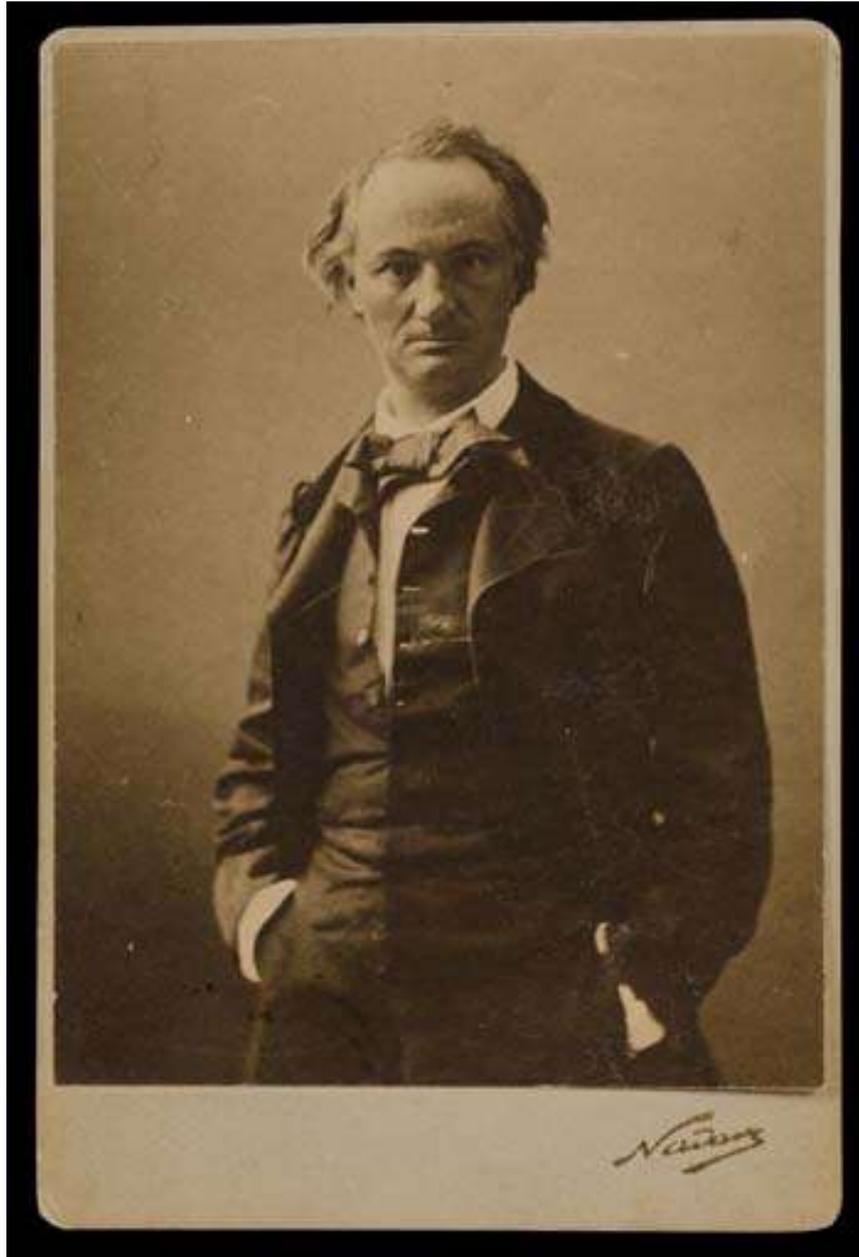
A Parigi per la prima volta una retrospettiva mette in mostra tre generazioni di Nadar. Tra i due fratelli fondatori una competizione nel segno della forza e del sentimento

Per la prima volta una retrospettiva mette in mostra tre generazioni della "premiata ditta" che rese immortale la fotografia fra Otto e Novecento. Alla Bibliothèque Nationale oltre duecento fra foto, disegni, caricature e dipinti Tra i due fratelli fondatori una competizione nel segno della forza e del sentimento Parigi.

Diciamo Nadar e pensiamo al grande patriarca della fotografia. Ma commettiamo un duplice errore. Anzitutto, era molto di più che un fotografo, Félix Nadar; era un genio sulfureo, un talento multiplo: scrittore, giornalista, inventore, pittore e disegnatore, caricaturista, rivoluzionario (nel marzo 1948 partì col fratello Adrien e il giornalista Antoine Fauchery per partecipare alla ribellione dei polacchi contro la Russia, vennero subito incarcerati e lo rimasero per un po'), sperimentatore del volo in mongolfiera, che gli fruttò la più larga notorietà come fotografo.

Era infatti anche un abile imprenditore di se stesso, tale da far sì che il marchio Nadar raggiungesse le località della provincia parigina dove aprì veri e propri studi fotografici imponendo la moda del ritratto. Secondo errore, oggi più evidente di ieri, è che Nadar significa tre generazioni di fotografi (dal 1854 al

1948); significa, cioè, svincolare il marchio di fabbrica, così lo intese Félix facendolo registrare come tale, dal suo unico nome, quando invece riguarda una intera famiglia, i Tournachon. Ma vuoi mettere il fascino di chiamarsi Nadar?



Ritratto di Baudelaire del 1855 firmato da Felix Nadar

Intendo subito dichiarare la mia passione: se Félix era il genio polivalente ed esuberante che impose il marchio all'impresa familiare, rivendicandone a suon di processi la proprietà, Adrien è per me il poeta che lo supera sempre in intuizione e sentimento: lo supera ogni volta che i due fratelli si cimentano su un tema, un ambito, un soggetto analogo. Vedi, a mo' d'esempio, i ritratti fotografici che eseguono di Gustave Doré: Félix lo rappresenta nella seconda metà degli anni Cinquanta su una sedia, sguardo consapevole di sé, con la sciarpa a quadretti annodata al collo che con un lembo gli copre la mano destra, come se volesse proteggerla da sguardi invidiosi (nel disegno caricaturale di qualche anno dopo, però, Félix si fa impietoso e la testa dalla fronte lunga e deforme, il mento volitivo e il labbro inferiore arcigno, denunciano tutta la presunzione vana del pittore, che si sovrastimava in tutto); Adrien raffigura Doré nel 1854 in una posa romantica, intabarrato nel cappotto, sguardo scapigliato con barba e capelli incolti e lunghi, mentre sul muro di fondo si staglia l'ombra ingrandita della figura e in particolare della testa: non celebra l'immagine pubblica del

personaggio, ma mette in scena la sua interiorità, come del resto Adrien fa anche con se stesso quando nello stesso anno si rappresenta col volto quasi coperto da un cappello di paglia a larghe falde.

Quando nel 1865 la Bibliothèque Nationale, quella vecchia di rue Richelieu che ebbe il suo grande sviluppo sotto Luigi XIV e Colbert, dedica a Nadar una retrospettiva con oltre duecento fra opere e documenti, gli "altri" Nadar figurano solo come comparse nei ritratti o nei disegni di Félix. L'immagine che di lui dà l'allora direttore della biblioteca di Francia, Étienne Denner, è analoga a quella che leggiamo nelle note dei curatori della grande retrospettiva che la nuova Bibliothèque Nationale, intestata al nome di François Mitterrand che la volle costruire, dedica ai Nadar. Vitalità prodigiosa dispiegata in molteplici imprese: studente di medicina, già a 17 anni si era dedicato al giornalismo collaborando con numerose testate dell'epoca e poi fondandone di nuove (dalla vita breve); spirito *boulevardier*, romanziere feuilletonista, scrittore e documentarista, caricaturista, incisore, conduttore di aerostato (nel 1863 la folla parigina s'ammassò a Champ de Mars per vederlo ascendere nel suo pallone verso il cielo e poi atterrare a Melun), inventore e possessore di brevetti, precursore nella fotografia aerea che ebbe una funzione importante per lo sviluppo del catasto parigino, grande pubblicitario e venditore di se stesso, Félix usò in modo modernissimo l'arte dello scandalo per attirare l'attenzione su di sé: la prima e provocatoria mostra degli impressionisti, tanto per dirne uno, si tenne nei locali del suo atelier fotografico nel 1874.

Presentando questa notevole mostra, che s'intitola appunto *Les Nadar. Une Légende Photographique* ed espone oltre trecento opere (foto, dipinti, schizzi, documenti, caricature...) i curatori della rassegna – Sylvie Aubenas, Anne Lacoste e Paul-Louis Roubert – segnalano nell'introduzione al catalogo il «culto della personalità» che il marchio depositato Nadar ha prodotto, generando anche una certa confusione nella paternità delle foto di Félix e Adrien. "Trois Nadar", ovvero tre generazioni che partendo dai due fratelli, vede poi aggiungersi negli anni Paul, figlio di Félix ed Ernestine Nadar, e quindi Marthe, figlia di Paul. La longevità dello studio Nadar sta nella capacità di evolversi nel tempo allargando l'orizzonte, come notano i curatori, dal ritratto agli altri ambiti cui il nuovo medium si presta.

La storia si conclude con l'acquisizione del fondo Nadar da parte dello Stato francese nel 1950. Molti materiali sono negativi fotografici, di valore ovviamente maggiore rispetto alle singole stampe. In tutto, ricordano gli studiosi a capo dell'esposizione, sono centinaia di migliaia di pezzi fra negativi, stampe, archivi di lavoro, registri dei clienti, campagne promozionali, riviste, documentazione professionale e fotografie di altri colleghi di Nadar.

In *Mon coeur mis à nu*, Baudelaire, che gli era amico nonostante le perplessità sul medium fotografico, annota: «Suo fratello Adrien mi dice che Félix ha tutte le viscere in subbuglio». Temperamento esuberante e incontrollabile, dispensa battute non sempre gradite e – scrisse lo storico e giornalista dell'epoca Charles de Virmaître – «tutto in lui è sproporzionato, la sua persona e la sua esistenza. Egli non vive che di soprassalti, la sua giornata non è che un continuo attacco di nervi». Nel 1860 il pittore e illustratore Alcide-Joseph Lorentz lo delinea così: «Occhio di selvaggio, naso da stallone, posa da scimmia, negro del Nord, torace d'Ercole, taglia gigante, gesto da mietitore, oratore appassionato...».

Félix Nadar è repubblicano, *gauchiste*, anarchico, agnostico, detesta la religione ma anche le anime belle di qualunque parte; è permaloso, protagonista di duelli e processi numerosi, litiga spesso col fratello e il figlio. Lo si celebra per la fotografia, ma in realtà in nessun campo è mediocre, e spesso eccelle, anche nella scrittura, come quando dopo aver eseguito una serie di fotografie

nelle *caves* di Parigi, i sotterranei dove corrono le fogne, ma dove è anche allestito l'ossario coi resti esumati dai tanti cimiteri adiacenti alle chiese che anche in età moderna accoglievano cadaveri avvelenando le falde acquifere della città, Félix scrive un memorabile resoconto di quella esperienza (edito in italiano da Abscondita).

Eppure, nonostante i grandi talenti creativi, il carattere energico e il genio nell'intuire le nuove strade che la fotografia consentiva, eccellendo nella ritrattistica (memorabili le immagini di Baudelaire, sul quale scrisse anche pagine evocative, Delacroix, Victor Hugo, l'avanguardistico ritratto di schiena di Marie Laurent, ma tra le mie predilette c'è quella di Marie l'Antillaise), Félix agiva sempre con una sicurezza di sé che lo porta a dare al soggetto una resa condotta sul crinale della retorica sul personaggio (emblematica la scena del "Pantheon Nadar" che Félix disegna nel 1854).

Adrien – per troppo tempo confuso o relegato nell'ombra del fratello – è il vero artista della famiglia: il suo stile è pittorico, chiaroscurale, d'impronta sentimentale, sensibile alla dimensione umana, come si vede nei due *Pifferai* andini del 1856, o, immagine di vera bellezza, nell'aura malinconica e intelligente che impregna il ritratto di Nerval.

Strepitosa poi la serie di ritratti del mimo Charles Deburau nei panni di Pierrot, per non dire del senso di comunione fra viventi che si avverte quando Adrien fotografa gli animali (cavalli, vacche, tori, il cane che fuma la pipa, gli asini) e, sulla stessa linea, le immagini che realizzò per gli esperimenti del dottor Duchesne de Boulogne sui *Meccanismi della fisiologia umana* del 1855 oppure il non meno celebre ritratto dell'ermafrodito. Sì, anche per la varietà dei soggetti, Adrien spicca in senso poetico e forse proprio per questo sublime talento a lungo le sue immagini furono attribuite all'istrionico fratello. Ma ora questa mostra rimette in chiaro i rispettivi meriti.

Per altre immagini: [link](#)

**Parigi, Bibliothèque Nationale
LES NADAR
Une légende photographique
Fino al 3 febbraio**

[Maurizio Galimberti. Betty Page. Ready-Made](#)

Comunicato stampa da <http://www.arte.it>

L'Associazione culturale [Obiettivo Camera](#) e [Spazio Kryptos](#) presentano Maurizio Galimberti - Betty Page. Ready-made, in occasione del decennale dalla scomparsa della celebre pin-up.

[Maurizio Galimberti](#), autore noto per la sua interpretazione personale della visione fotografica, ha realizzato ventitré opere sulla base di icone degli anni Cinquanta, originariamente attribuite a Paula Klaw.

Cinque anni fa, nel Duemilatredici, è stata compilata una approfondita biografia di Betty Page (altrove, Bettie Page). Se così vogliamo vederla e dirla, l'occasione fu offerta dal novantesimo anniversario dalla nascita: 22 aprile 1923, a Nashville, nel Tennessee, negli Stati Uniti. Oggi e qui, il progetto fotografico in forma creativa ed espressiva, quanto arbitraria, Maurizio Galimberti - Betty Page. Ready-made celebra un'altra data: il decennale dalla scomparsa, l'11 dicembre 2008, a Los Angeles, a ottantacinque anni, a oltre cinquant'anni dall'esplosione della sua personalità in profilo di modella elevata a cult... con quanto ne è conseguito, in mille fisionomie, a partire dal corpus fotografico lasciato da Paula

Klaw -sul quale ha peraltro agito Maurizio Galimberti-, universalmente elevato a iconografia senza tempo, oltre che anticipatoria e ispiratrice.



© Maurizio Galimberti | Maurizio Galimberti. Betty Page. Ready-made

Per quanto la biografia appena accennata sia per se stessa meritevole, la differenza tra le due ricorrenze, e le rispettive rievocazioni, è sostanziosa: per almeno due motivi, entrambi a favore della avvincente se-rie di Maurizio Galimberti, qui in commento e presentazione. Anzitutto, questi Ready-made celebrano il personaggio, e non la persona, che -a essere sinceri-, nella propria vita, non ha certo compilato capitoli e passi degni di alcuna nota; quindi, gli stessi Ready-made sono realizzati con cadenza e principi fotografici, verso i quali dobbiamo rivolgere una attenzione competente.

Quindi, per quanto non serva sottolineare il senso e valore del personaggio Betty Page, che ormai appartiene a un immaginario collettivo ampiamente registrato e rivelato, è ancora opportuno e necessario rimarcare la personalità dell'autore Maurizio Galimberti: una volta ancora, una di più, mai una di troppo, considerata la sua individualità e soggettività di raffinato autore contemporaneo.

Come da propria tipicità espressiva, anche qui, ancora qui, intervenendo su fotografie di Betty Page (realizzate negli anni Cinquanta da Paula Klaw), in forma di Ready-made (da e con Man Ray), si esprime con la fotografia a sviluppo immeditato, suo stilema espressivo noto e riconosciuto. Nello specifico, ha utilizzato una configurazione attuale, tecnicamente disponibile da un paio di stagioni, flettendola a proprie intenzioni arbitrarie. E qui, come nell'essenza della sua opera fotografica tutta, scandita anche da una consistente quantità e qualità di monografie d'autore, Maurizio Galimberti compie una autentica azione creativa che stabilisce la sua convalidata e autorevole unicità, allineata peraltro all'unicità fisica e formale della sua opera. Infatti, per quanto, per proprio mandato, gli strumenti della fotografia assolvano da sé il capitolato fondamentale

dell'immagine, soltanto l'animo e le capacità dell'autore consentono di andare oltre... fino alla risoluzione.

Straordinario attore del palcoscenico della fotografia d'arte (è proprio vero), anche e ancora con questi suoi Betty Page. Ready-made, Maurizio Galimberti dischiude le porte a quell'illusione che è essenza primaria e fondante di tutta l'espressività fotografica. Da e con Giacomo Leopardi: l'anima si immagina quello che non vede.

Se questa non è arte... diteci voi cos'altro è. Punto.

[Maurizio Rebuzzini](#)

[Maurizio Galimberti](#) (Como, 1956) è considerato tra i più significativi autori della fotografia d'arte italiana, in proiezione internazionale.

Per legittima autodefinizione Instant Artist, interpreta e applica la fotografia a sviluppo immediato con un piglio e una espressività che ne hanno definita una personalità assoluta e inviolabile.

Maurizio Galimberti. Betty Page. Ready-Made, a cura di Filippo Rebuzzini
dall' 11 Dicembre 2018 all'11 Gennaio 2019

allo Spazio Kryptos via Panfilo Castaldi 26 - 20124 Milano, tel. +39 02 91705085

E-mail info: spazio@kryptosmateria.it - Sito: <http://www.kryptosmateria.it>

[Koporossy, una mostra dedicata al fotografo che ha fermato l'acqua](#)

Comunicato stampa da <https://www.ilmessaggero.it/>



Sul come e sul quando, io sia arrivato al risultato cui aspiravo nel fare le foto d'acqua che espongo, purtroppo non me lo ricordo molto bene. È stato un processo relativamente lento, graduale. Guardando fotografie su internet o altro mi sono venute delle idee, ma ho sempre avuto una certa attrazione per l'acqua.

L'acqua è fonte di vita, senza l'acqua non ci saremmo. Sembra banale ma alla fine è totalmente essenziale alla nostra esistenza".

Così l'artista Claudio Koporossy ha voluto illustrare la sua mostra fotografica "Dell'acqua", che verrà inaugurata mercoledì 12 dicembre, all'interno del Museo Umberto Mastroianni. Una mostra, a cura di Marco Capua, organizzata dal Centro Studi dell'Opera di Umberto Mastroianni, in collaborazione con "Il Cigno Edizioni", dedicata al fotografo che ha fermato l'acqua, cogliendo l'istante in cui esplose il microcosmo che la rende fluida.

Per l'artista, nato a Losanna, in Svizzera, quella per la natura è sempre stata una vera passione che coltiva sin da bambino. La fotografia ha segnato tutta la sua esistenza. "La prima scintilla, il ritorno di mio padre da un viaggio in Giappone quando avevo 14 anni, è stata con una Nikon F per fermare, in uno scatto, il mondo intorno a me. Soffermandomi sull'acqua - passione sbocciata più recentemente- avrò fatto migliaia di foto dello stesso getto o dello stesso tratto e quasi ogni volta c'è qualcosa di diverso, magari un colore, una forma diversa. E più che affascinante è anche, penso, senza fine".

Le prime foto di Koporossy legate al tema dell'acqua risalgono al dicembre del 2014. Le scatta alla Fontana dell'Acqua Paola al Gianicolo. All'inizio non ha assolutamente idea che quelle immagini lo avrebbero poi ispirato verso una nuova dimensione, dandogli slancio e linfa vitale. "Erano fuori fuoco, sembravano mosse, fotograficamente poco accattivanti. Ma si intravedeva già la possibilità di qualche sviluppo. Di un qualcosa di bello". E così poi è effettivamente stato, vista la mostra sull'acqua che si appresta a lanciare il 12 dicembre.

"Il senso di Claudio Koporossy per l'acqua funziona perché conosce a memoria il risultato finale, lo sbocco che diventa anche conoscitivo, formale, stilistico. E il processo diventa lenticolare, del tipo: vedi una cosa piccola e la fai grande. Ciò che oggi impegna i fotografi veri a distinguersi dal soprannumero di dilettanti allo sbaraglio è soprattutto la concezione, il perseguimento di un progetto. Non uno scatto, ma una raffica, una serie, un'ossessione". Questo il commento del curatore della mostra Marco Di Capua. "La bellezza. Quando pronuncio questa parola penso agli scatti di Koporossy. È banale che io dica questo? No, non lo è". Saranno più di quaranta le opere in mostra, suddivise in tre categorie: le Fontane, Nature morte con acqua e Dolci momenti.

Claudio Koporossy - Dell'acqua
dal 12/12/2018 al 12/01/2019

Roma, Museo Umberto MastroianniArte, Piazza Di San Salvatore In Lauro, 15

["L'Italia dei fotografi. 24 storie d'autore": la mostra temporanea a M9 prodotta da Tre Oci Eventi a Venezia](#)

dalla Redazione di <https://www.veneziatoday.it>

È intitolata *L'Italia dei fotografi. 24 storie d'autore* la prima mostra temporanea appositamente prodotta per il museo M9 dalla Casa dei Tre Oci - Civita Tre Venezia ed aperta da sabato 22 dicembre 2018 a domenica 16 giugno 2019 negli spazi al terzo piano del polo culturale nel centro di Mestre.

L'esposizione, curata da Denis Curti, propone oltre 230 immagini di formati diversi, a colori e in bianco e nero, scattate da 24 grandi fotografi italiani che raccontano così il Paese nel corso del '900, in una sorta di ideale continuazione con la narrazione multimediale della mostra permanente ospitata nei primi due piani di M9.



Nino Migliori, *Il tuffatore*, 1951 © Fondazione Nino Migliori

È intitolata *L'Italia dei fotografi. 24 storie d'autore* la prima mostra temporanea appositamente prodotta per il museo M9 dalla Casa dei Tre Oci – Civita Tre Venezie ed aperta da sabato 22 dicembre 2018 a domenica 16 giugno 2019 negli spazi al terzo piano del polo culturale nel centro di Mestre. L'esposizione, curata da Denis Curti, propone oltre 230 immagini di formati diversi, a colori e in bianco e nero, scattate da 24 grandi fotografi italiani che raccontano così il Paese nel corso del '900, in una sorta di ideale continuazione con la narrazione multimediale della mostra permanente ospitata nei primi due piani di M9.

I fotografi: Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Letizia Battaglia, Gianni Berengo Gardin, Carla Cerati, Luca Campigotto, Lisetta Carmi, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Mario De Biasi, Franco Fontana, Maurizio Galimberti, Arturo Ghergo, Luigi Ghirri, Mario Giacomelli, Francesco Jodice, Mimmo Jodice, Nino Migliori, Riccardo Moncalvo, Ugo Mulas, Fulvio Roiter, Ferdinando Scianna, Tazio Secchiaroli, Massimo Vitali, artisti che hanno saputo fissare nelle loro immagini storie del Novecento che sono il frutto di un percorso e di un progetto artistico originale e coerente, e che la mostra trasforma in una antologia di "letture visive" filtrate attraverso la loro personale visione. Un angolo visuale soggettivo che si intreccia con le narrazioni del Novecento proposte nella mostra permanente multimediale.

Ognuno degli artisti si propone, in questo senso, con uno specifico progetto: Letizia Battaglia - La mafia a Palermo; Olivo Barbieri - Artificial Illuminations; Gianni Berengo Gardin - Morire di classe; Gabriele Basilico - Milano. Ritratti di Fabbriche 1978-1980; Luca Campigotto - Venetia Obscura; Lisetta Carmi - I travestiti; Carla Cerati - Morire di classe e Mondo Cocktail; Giovanni Chiaramonte - Nascosto in prospettiva. Viaggio nella rappresentazione; Mario Cresci - Ritratti reali, Tricarico 1967-1972; Mario De Biasi - Anni Cinquanta; Franco Fontana - Inventare lo spazio; Maurizio Galimberti - Viaggio in Italia; Arturo Ghergo - I divi dagli Anni Trenta agli Anni Cinquanta; Luigi Ghirri - Il profilo delle nuvole; Mario

Giacomelli - Io non ho mani che mi accarezzino il volto; Mimmo Jodice - Vedute di Napoli; Francesco Jodice - Cartoline dagli altri spazi; Nino Migliori - Gente dell'Emilia; Riccardo Moncalvo - Le vacanze; Ugo Mulas. Bar Jamaica; Fulvio Roiter - Intorno al Neorealismo; Ferdinando Scianna - Feste religiose in Sicilia; Tazio Secchiaroli - Tazio Secchiaroli e Federico Fellini; Massimo Vitali - Le spiagge e le discoteche italiane.

L'esposizione è completata da un vasto archivio documentario dedicato agli autori, formato da una selezione di circa 100 libri in libera consultazione e da un ricco palinsesto di video-interviste e documentari. Previsto inoltre un programma di eventi collaterali.

Il catalogo, edito da Marsilio Editori, è arricchito, oltre che dalle fotografie presenti in mostra, anche da un testo introduttivo di Michele Smargiassi e da un saggio di Denis Curti, autore anche delle schede critiche.

"L'Italia dei fotografi. 24 storie d'autore"

dal 22/12/2018 al 16/06/2019

M9 - MUSEO DEL NOVECENTO, Via Giovanni Pascoli, 11 - 30171 Venezia Mestre

Orario: dal lunedì al venerdì 9-20; sabato 10-21.30; domenica e festivi 10-21 -

Costo biglietto: intero 10 €, ridotto 8 €

Url: m9digital.it - Info: info@m9digital.it - Tel.: +39 041 2387230

[Un obiettivo delicato per i Gentlemen di Bacongo](http://www.exibart.com)

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



I *Sapeurs* si vestono in modo elegante e con estrema cura nei dettagli. Camminano fieri lungo le strade impolverate o fangose di Brazaville, capitale del Congo, mentre gli altri abitanti applaudono al loro passaggio. Questi signori africani, anche se poverissimi, spendono fortune pur di avere abiti dei più famosi stilisti al mondo. Risparmiano anche per anni o s'indebitano pur di comprare un paio di scarpe firmate.

Il contrasto tra povertà e abiti griffati, tra tradizione e voglia di evasione, di questi dandy d'Africa, sono rappresentati nelle fotografie di **Daniele Tamagni** con la delicatezza di chi sa mettere a fuoco l'assurdo del reale senza giudicarlo. Uno sguardo curioso il suo, che spinge ad avere curiosità. Uno sguardo che possiamo tutti mettere alla prova, andando a vedere "Gentlemen" 16

Bacongo", la mostra fotografica che inaugura il 19 dicembre 2018 alle ore 17, all'Urban Center, nella Galleria Vittorio Emanuele a Milano. E sarà aperta al pubblico dal 20 dicembre 2018, al 25 gennaio 2019. Il titolo della mostra di Daniele Tamagni, scomparso a 42 anni l'anno scorso, è lo stesso del fortunato libro pubblicato nel 2009, con la prefazione di Paul Smith, che vinse l'ICP Infinity Award per la categoria Moda nel 2010. Mentre nel 2011 l'autore vinse il 2° premio, nella categoria *Arts and Entertainment Stories*, del World Press Photo con uno scatto delle lottatrici Boliviane.

L'obiettivo di Tamagni, ritrae i *Sapeurs* con i loro abiti impeccabili, tra le baracche e le strade più povere di Bacongo, il quartiere più popolare di Brazaville. E lo fa in modo delicato e senza enfasi. Riuscendo a comunicare lo stupore di un fenomeno sociale che potrebbe sembrare un prodotto della globalizzazione e invece ha radici nel periodo coloniale.

La *Sape, Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes*, nasce con il ritorno da Parigi dei soldati congolese della seconda guerra mondiale, i quali ogni domenica, esibivano i migliori vestiti che avevano riportato dall'Europa.

Quello che era solo un modo di vestire divenne dagli anni '70 in poi, una rivendicazione di libertà. Nell'ex Zaire, all'indomani dell'indipendenza dal Belgio, il maresciallo Mobutu prese il potere con la violenza e dettò regole ferree anche per l'abbigliamento. In chiave anticoloniale vietò l'uso di giacche, completi e cravatte e impose l'uso dell'abacost, una tunica ritenuta abbigliamento più conforme alle origini africane. Il musicista Papa Wemba, eroe della rumba zairese, fu tra i primi a opporsi alla divisa obbligatoria sfoggiando in pubblico completi occidentali e il movimento dei *Sapeurs* divenne una vera e propria protesta pacifica.

Oggi questo sfoggio di lusso per alcuni è considerato come una presa di possesso dei simboli del comando. Gli abiti dei colonizzatori sono indossati per affermare che i signori dell'Africa adesso sono africani. Ma questo lusso inaspettato viene anche visto come un tragico feticismo che spinge a imitare lo style life edonistico degli vecchi oppressori e richiede sacrifici enormi da chi non ha neanche l'acqua corrente in casa.

Ma quando passano i *Sapeur* per le vie di Brazaville, gli abitanti li festeggiano come fa il pubblico dello star system con gli attori del red carpet. E adesso sono loro a influenzare l'occidente basti vedere il video della *Guinness o Losing you* di Solange Knowles, la sorella di Beyoncé. Se l'abito non fa il monaco, di sicuro il gentlemen di Bacongo fa la moda. (Enrico de Santis)

[Il cibo come ossessione dei fotografi](#)

di Chiara Coronelli, da Il Giornale, dicembre 2018

Da Fox Talbot a Cindy Sherman, la storia del cibo nella fotografia al Foam.

«Le fotografie di cibo raramente riguardano solo il cibo».

Lo sostiene Susan Bright, curatrice con Denise Wolff della collettiva «**Feast for the Eyes. The Story of Food in Photography**» organizzata da Aperture Foundation che s'inaugura il 21 dicembre al **Foam**, prima tappa europea (visitabile fino al 6 marzo, poi a Berlino, Londra e Göteborg).

Le 200 opere esposte raccontano il cibo nella storia della fotografia, dal cesto di frutta di William Henry Fox Talbot del 1845 ad oggi. La rassegna procede in ordine cronologico tra vari generi, dalla natura morta alla fine art al reportage, dall'album di famiglia agli scatti commerciali, dal concettuale alla moda ai libri di cucina.



Secondo le autrici (che firmano anche l'omonimo libro di Aperture) la food photography riassume *«un tema più ampio che incrocia aree che toccano personalmente le nostre vite»*. Il cibo rivela appartenenza sociale e aspirazioni, trasmette la tradizione, è al centro di riti e celebrazioni e come soggetto fotografico apre una prospettiva antropologica riflettendo la storia del mondo e del costume, l'evoluzione della società, del gusto, della tecnologia e della comunicazione: *«può chiamare in causa la politica, il potere, la salute, la forza, il piacere, la cultura, la povertà o l'eccesso; può rappresentare una nazione, il sesso e il desiderio, il gender, la speranza e la disperazione, il controllo e la protesta, così come può rinforzare gli stereotipi o minarli»*.

Tre le sezioni che scandiscono l'esposizione. «Still Life», da Talbot a Irving Penn, dalle inquadrature chiare e svuotate di Laura Letinsky alle geometrie di Sandy Skoglund, ai colori incommestibili di Grant Cornett. «Around the Table», dove lo sguardo si allarga ai commensali, con banchetti di nozze e barbecue, una tavola calda in piena segregazione razziale, il rancio nella guerra in Nicaragua di Susan Meiselas, il distillato di inglesitudine di Martin Parr.

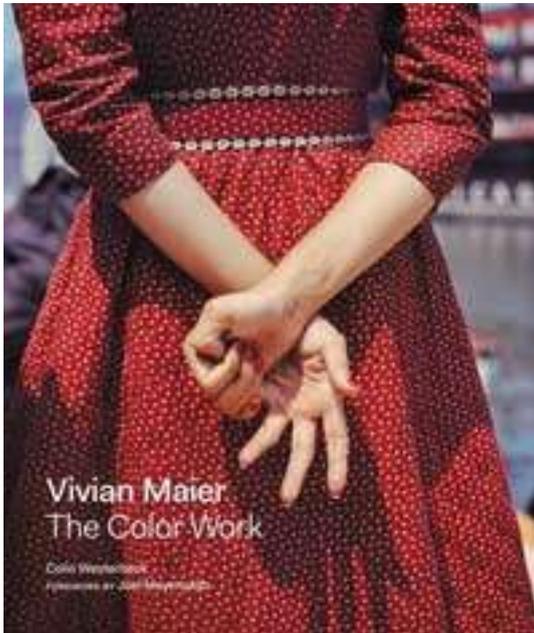
E infine «Playing with your Food», dove prevalgono fantasia e gioco, dall'autoritratto di Tim Walker a letto circondato da 80 torte agli assemblaggi esotici di Lorenzo Vitturi, dalla denuncia di Sarah Lucas con le uova fritte sul seno al cibarsi come atto simbolico in Rotimi Fani-Kayode.

Tra gli autori in mostra, Roger Fenton, Man Ray, Edward Steichen, Harold Edgerton, William Eggleston, Stephen Shore, Cindy Sherman, Vik Muniz, Rinko Kawauchi.

Il colore vivido e inedito dell'umanità e dello street style di Vivian Maier è poesia per gli occhi

di Simona Marani da <https://www.elle.com/>

Lungo la strada a colori fotografata da Vivian Maier c'è ancora molto da scoprire sull'umanità e su una delle donne emancipate del 900.



But I see your true colours, shining through! L'inno al **colore che risplende dentro di noi**, visto da [Cyndi Lauper](#) alla fine degli anni Ottanta, rende bene l'essenza vitale di quello fotografato da **Vivian Maier** sin dagli Anni 50. Tocca la forza vibrante della vita e dell'umanità incontrata lungo la strada, da una delle sue **fotografe più misteriose e donne più emancipate**. Svelata al mondo solo dopo la sua scomparsa (forse anche con una brillante operazione di marketing), ma in grado di superare la prova del tempo, con **sfumature ancora inedite del suo street style**.

Soprattutto quelle colorate che impreziosiscono *Vivian Maier: The Colour Work*. In mostra alla **Howard Greenberg Gallery di New York** e in **libreria** (Harper Design / HarperCollins, 2018), con la prima monografia definitiva di quella che un maestro di temperamenti cromatici come **Joel Meyerowitz**, nella prefazione del libro definisce, **una delle prime poetesse della fotografia a colori**: "nelle sue fotografie si può osservare un rapido studio del comportamento umano, del momento in cui si svolgeva, del lampo di un gesto o dell'umore di un'espressione facciale. Brevi eventi che trasformavano la vita quotidiana della strada in una rivelazione per il suo occhio sensibilissimo".

Le **fotografie a colori ancora inedite**, pubblicate nella 240 pagine della nuova monografia, insieme a quelle selezionate per la mostra curata da Colin Westerbeck, continuano a far luce sulle sfumature della **donna misteriosa dietro l'obiettivo**, tradita in molti scatti da sguardi, gesti e riflessi. La donna nata a New York nel 1926, cresciuta in Francia, vissuta a New York e Chicago fino alla sua morte nel 2009, lasciandoci un patrimonio iconografico di oltre 120.000 negativi e pellicole non sviluppate, stampe, film in super 8 o 16 millimetri, registrazioni, note, documenti. Il prezioso **street style di uomini e (tante) donne vere**, lungo le strade dell'America che cambia.

Un tesoro celato per tutta a vita a chiunque. Finito in parte all'asta a causa del mancato pagamento del magazzino che lo custodiva. Acquistato per caso, dal

giovane John Maloof al quale dobbiamo la sua scoperta, attraverso un blog, mostre, diversi libri e il film che si mette alla sua ricerca (*Finding Vivian Maier*).

Le pagine di *Vivian Maier Developed. The Real Story of the Photographer Nanny* di Ann Marks, approfondiscono il viaggio, mettendo a frutto una ricerca storica accurata, un approccio narrativo da bestseller e oltre 500 immagini che spaziano da quelle più note a quelle ancora anonime. Il volume biografico fa luce sull'infanzia traumatica e l'indipendenza che ha caratterizzato tutta l'esistenza della Maier, lavorando come bambinaia per diverse famiglie, senza mai smettere di dedicare passione, preparazione e tutto il suo tempo libero, all'esplorazione dell'umanità e della fotografia.

La singolare fotografa del Novecento, si rivela così **più complessa, socialmente emancipata e volitiva** di quanto si sia mai pensato fino a ora. Ignorando il tempo e le risorse dedicate dalla Maier allo studio della tecnica fotografica e del quotidiano. Concedendosi fino a **sei mesi di vacanza intorno al mondo** e l'esistenza che anima il primo biopic scritto e diretto da Ryan Alexander Huang, destinato al grande schermo con *The Woman in the Mirror. Vivian Maier: the Nanny Street Photographer*.

Chi desidera dare uno sguardo ai suoi scatti prevalentemente in bianco e nero e qualcuno a colori, al momento più approfittare di diverse mostre. *Vivian Maier: Street Photographer* nella canadese **Art Gallery of Hamilton** (fino al 6 gennaio 2019). *Vivian Maier* alla **Willy Brandt Haus di Berlino** (fino al 7 gennaio 2019). In futuro anche *Vivian Maier* al **Louisiana Art & Science Museum di Baton Rouge** (23 gennaio - 26 maggio 2019).

How to: *Vivian Maier: The Colour Work*, **Howard Greenberg Gallery di New York** (fino al 5 gennaio 2019). *Vivian Maier: Street Photographer*, **Art Gallery of Hamilton** (fino al 6 gennaio 2019). *Vivian Maier*, **Willy Brandt Haus di Berlino** (fino al 7 gennaio 2019). *Vivian Maier*, **Louisiana Art & Science Museum di Baton Rouge** (23 gennaio - 26 maggio 2019).

per altre immagini: [link](#)

[200 fotografie di Letizia Battaglia in mostra a Venezia](#)

da <https://www.themammothreflex.com>



La bambina con il pallone, 1980 © Letizia Battaglia

Dal 21 marzo al 18 agosto 2019, [Casa dei Tre Oci](#) di Venezia inaugura una grande mostra di **Letizia Battaglia**.

Lei è **una delle protagoniste più significative della fotografia italiana** e questa di Venezia sarà una **grande antologica** che ne ripercorre l'intera carriera

Più di 200 foto in mostra

La mostra, curata da Francesca Alfano Miglietti, è organizzata da Civita Tre Venezie, in collaborazione con l'Archivio Letizia Battaglia con la partecipazione della Fondazione di Venezia.

In tutto sono esposte **200 immagini, molte delle quali inedite**, che rivelano il contesto sociale e politico nel quale sono state scattate.

Alla scoperta di Letizia Battaglia

Il percorso espositivo, ordinato tematicamente, si focalizza su quegli **argomenti che hanno costruito la cifra espressiva più caratteristica di Letizia Battaglia**, che l'ha portata a fare una profonda e continua critica sociale, evitando i luoghi comuni e mettendo in discussione i presupposti visivi della cultura contemporanea.

I ritratti di donne, di uomini o di animali, o di bimbi, sono solo alcuni capitoli che compongono la rassegna; a questi si aggiungono quelli sulle **città come Palermo**, e quindi sulla politica, sulla vita, sulla morte, sull'amore.

Quello che ne risulta è il **vero ritratto di Letizia Battaglia**, una intellettuale controcorrente, ma anche una fotografa poetica e politica, una donna che si è interessata di ciò che la circondava e di quello che, lontano da lei, la incuriosiva.

La fotografia l'ho vissuta come documento, come interpretazione e come altro ancora [...]. L'ho vissuta come salvezza e come verità".

letizia battaglia

Conosciuta soprattutto per aver documentato con le sue fotografie quello che la mafia ha rappresentato per la sua città, dagli omicidi ai lutti, dagli intrighi politici alla lotta che s'identificava con le figure di Falcone e Borsellino, **nel corso della sua carriera Letizia Battaglia ha raccontato anche la vita dei poveri e le rivolte delle piazze**, tenendo sempre la città come spazio privilegiato per l'osservazione della realtà, oltre che del suo paesaggio urbano.

Il suo lavoro come un manifesto

Letizia Battaglia 'tratta' il suo lavoro come un manifesto, esponendo le sue convinzioni in maniera diretta, vera, poetica e colta, rivoluzionando così il ruolo della fotografia di cronaca.

Impara la tecnica direttamente 'in strada', e le sue immagini si distinguono da subito per il tentativo di catturare una potente emozione e quasi sempre un sentimento di 'pietas'.

I soggetti di Letizia, scelti non affatto casualmente, hanno tracciato un percorso finalizzato a rafforzare le proprie ideologie e convinzioni in merito alla società, all'impegno politico, alle realtà emarginate, alla violenza provocata dalle guerre di potere, all'emancipazione della donna.

(per altre immagini: [link](#))

Accompagna la mostra un catalogo Marsilio Editori.

Il potere guarda ma non vede. Ipotesi su Blow-Up

di Michele Smargiassi da <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it>

Ne manca uno. Di fotografi. Quello più importante, forse. Quello che fece esplodere tutto. Il motore immobile del *Blow-Up*.



Arthur Evans, David Hemmings in una scena di *Blow-Up* © Courtesy Philippe Garner

C'è un libro, da poco giunto in libreria, che funziona come un dossier giudiziario, e si legge in modo appassionante: è una vera e propria indagine sulla genesi di un film che ha cambiato il modo in cui pensiamo la fotografia, molto più di quanto forse abbia cambiato il cinema. Anche se il suo grande regista, Michelangelo Antonioni, probabilmente pensava il contrario.

Io sono il fotografo è il titolo giusto. Perché in quel film del 1966 è prepotentemente introspettivo, soggettivo – eppure, alla fine, muto. La storia la sapete, vero? Devo ricordarvela? Faccio in un secondo: Thomas, un fotografo londinese di moda in vaga crisi esistenziale, sorprende una coppia che litiga in un parco, la fotografa, resiste alle loro proteste, scoprendo solo in laboratorio, ingrandendo le stampe, di avere fotografato un delitto. Qualcuno infatti gli ruberà tutto, rullini e stampe: e farà sparire il cadavere. Come se nulla fosse avvenuto. Come se la realtà non fosse mai esistita.

Insomma Thomas crede di vedere, ma la fotografia prima lo illude poi lo elude e lo delude. Non potete sbagliare: tutta la letteratura critica su *Blow-Up* ripete all'ammirevole unisono che il tema del film è l'impossibilità di far coincidere la realtà con la sua rappresentazione, l'incapacità di ridurre l'oggetto alla sua immagine. Il fallimento indicale, la catastrofe del referente.

Questa interpretazione fotologica (estesa anche alla referenzialità nel cinema) esce molto accreditata da questo libro pieno di documenti importanti e, almeno a me, abbastanza sconosciuti. Come il questionario che Antonioni

distribui a diversi fotografi di moda della scena londinese per conoscere tutto di loro, ma veramente tutto, anche oltre la soglia dell'impertinenza: anche cosa mangiano, se vanno a letto con le modelle, come ci fanno sesso, se sono felici, se fanno politica e come spendono i loro soldi. quali automobili possiedono...

Del resto, si capisce dal soggetto originale (pubblicato) e dalle interviste che Antonioni è incuriosito dalla figura del fotografo di moda, fino a farne una specie di tipo ideale, di simbolo di quel sommovimento che, occhio lungo, aveva intravisto nella *Swingin' London* della prima metà degli anni Sessanta, in attesa di confluire nel *blow-up* sessantottino. Per il regista, il fotografo di moda, con le sue nevrosi, la sua eccentricità rispetto alle professioni tradizionali, è la miglior sintesi di una "rivoluzione che sta avvenendo in diversi strati sociali".

I giovani fotografi, gli *Absolute Beginners* (come il ragazzino protagonista dell'omonimo romanzo di Colin McInnes), sono la "nuova meritocrazia benestante", gli suggerisce il giornalista Anthony Haden-Guest che gli prepara una istruttoria accurata sull'argomento, sono conservatori liberali "di certo non sono ribelli-contro-la-società". Antonioni infatti inventerà un fotografo che "rifiuta di impegnarsi eppure non è un amorale, un insensibile, e io lo guardo con simpatia: rifiuta di impegnarsi perché si vuole tenere disponibile per qualche cosa che verrà, che ancora non c'è". Insomma, per Antonioni il fotografo britannico degli anni Sessanta è una pentola in cui cresce la pressione.

Del resto, i fotografi che ronzano attorno alla preparazione e poi al set sono uno sciame. C'è John Cowan, suo è lo studio in cui si gira (lui si trasferirà in una roulotte per tutta la durata delle riprese), e per questo sarà l'unico fotografo citato nei titoli di testa. Ma c'è anche Arthur Evans, il fotografo di scena. A lui per primo, ovviamente, il regista chiede di realizzare le fotografie che si vedranno nel film, quelle che nella *fiction* Thomas scatta e ingrandisce e appende nel suo studio. Purtroppo Arthur è un professionista assai preciso, le sue foto sono troppo nitide e definite per lo scopo a cui devono servire.

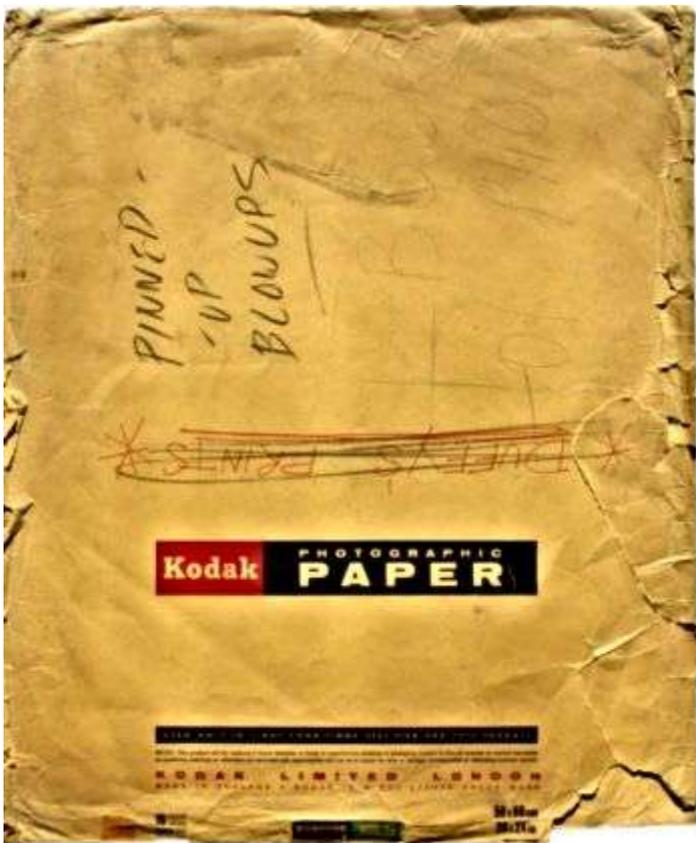


Ingrandimento originale di una foto di Don McCullin usato nel film *Blow-Up* © Courtesy Philippe Garner

Allora Antonioni si rivolge a Don McCullin, ancora non assunto a eroe planetario della fotografia di guerra, allora giovane fotografo emergente dallo sguardo e dal linguaggio foschi. Sono dunque sue le fotografie della scena del parco, quelle che vediamo nel film, ma la cosa curiosa è che McCullin le realizza alla cieca, senza sapere che ruolo avranno nel film, anzi senza neppure vedere l'attore che interpreta l'assassino nascosto fra i cespugli. E questo a pensarci bene è paradossale: è dunque esistito *veramente* un fotografo che ha *davvero* scoperto solo negli ingrandimenti che una pistola sbucava dai cespugli. Ma quel fotografo non ha il volto di David Hemmings...

Passando attraverso un racconto di Julio Cortázar. Che era anche lui a Parigi all'epoca, e avrebbe visto quella fotografia, costruendoci sopra l'intreccio misterioso di *Le bave del diavolo*, storia di un adescamento pedofilo sventato da una fotografia presa di nascosto. Poi Antonioni avrebbe letto il racconto, eccetera eccetera.

Certo, nessuno dei tre ha mai parlato di questo complicato triangolo, e Agnès Sire, curatrice di una recente grande retrospettiva di Larrain, oltre che sua grande amica, non ne ha volutamente accennato nei suoi scritti: "la trama quasi poliziesca di Cortázar non appartiene all'universo di Sergio".



Busta contenente gli ingrandimenti originali usati nel film *Blow-Up* © Courtesy Philippe Garner

Le fotografie utilizzate nel film, vi incuriosirà sapere, non andarono perdute. Sbucarono molti anni dopo da una busta gialla (fuggendo – fuggite letteralmente dalla diegesi filmica, direbbero i professori del Dams) che riportava solo la scritta a matita "pinned-up Blowups". Ora sono di proprietà di un grande collezionista (ed ex vicepresidente di Christie's), Philippe Garner, e le potete vedere nel libro.

Quanto ai modelli viventi a cui la recitazione di Hemmings doveva ispirarsi, si è spesso sostenuto che il protagonista del film fosse ricalcato su David Bailey (che in realtà incontrò di persona Antonioni solo molti anni dopo). Veniam

sapere dai documenti del libro, in particolare da un piccolo dossier confezionato da giornalista Francis Wyndham, che in realtà il personaggio è una macedonia di almeno tre fotografi dell'epoca, diversi benché molto simili per scelte carattere atteggiamenti: oltre a Bailey, Brian Duffy e Terence Donovan, le cui interviste incrociate che potete leggere sono esilaranti.

Altri fotografi ancora scattarono durante le riprese, sul set: Shahrokh Hatami, Terry [O'Neill](#), Antony Armstrong-Jones (diventato Lord Snowdon e cugino della regina Elisabetta dopo aver sposato la principessa Margaret), Peter Theobald, la grande Eve Arnold di Magnum (cacciata dal set perché aveva preso una foto di Vanessa Redgrave a seno nudo) e perfino il nostro Tazio Secchiaroli.

Bene, ne manca uno. Dicevo. Sergio Larrain. Cileno. Amico di Henri-Cartier-Bresson e di Pablo Neruda, [fotografo](#) di Magnum prima di ritirarsi sulle Ande e diventare un guru-poeta, un mistico eremita, un filosofo, forse un emarginato, un uomo fragile spesso a rimbalzo tra Lsd e psicanalisi.

Bene, una leggenda che circola su di lui vuole che sia stata una sua fotografia, scattata nei primissimi Sessanta a Parigi, di sera, vicino a Nôtre Dame, una misteriosa scena d'amore colta senza volerlo dall'obiettivo nell'ombra della cattedrale, la lontana ispiratrice di *Blow Up*.



Foto di scena del film *Blow-Up* ©Everett Collection

Veramente, neanche la trama di *Blow-Up* corrisponde a quella di Cortázar. Ci sono anzi più somiglianze fra Larrain e il fotografo del racconto, chiamato Roberto Michel, anche lui un cileno che vive a Parigi, che tra questi e il Thomas di Antonioni. Come Larrain, Michel ha un carattere, inquieto, meditabondo, ha "moltissima voglia di andarsene un po' in giro, a vedere cose, a fare fotografie", perché è convinto che "fra i molti modi di combattere il nulla, uno dei migliori è quello di scattare fotografie".

Mentre Thomas sembra molto interessato a più terrestri piaceri. In effetti, le prime reazioni a *Blow-Up* si concentrarono sull'erotismo sublimato e metaforico della scena famosissima in cui Hemmings-Thomas scatta convulsivamente cavalcando sempre più da vicino il corpo della modella Veruschka, orgasmicamente agitato. Una scena che Susan Sontag, nella sua implacabile vena anti-fotografica, già nel 1973 castigò, facendosi beffe dello scandalo,

negandolo con una scollata di spalle: "macché sconvenienza!": la fotocamera, scrisse, non è una buona metafora dell'atto sessuale, tutto quello che sa fare meglio lo fa a distanza, ossia "intromettersi, invadere, trasgredirte, distorcere, sfruttare e, spingendo la metafora all'estremo, anche assassinare".



David Hemmings e Veruschka in una foto di scena del film *Blow-Up* ©Everett Collection

Ma insomma, qual era allora il significato simbolico dell'atto fotografico per Antonioni? Quasi infastidito da un troppo loquace Alberto Moravia, che lo intervistò per *l'Espresso*, alla domanda banale e diretta "Che cosa hai voluto dire in realtà?", rispose in modo altrettanto banale: "A dire il vero, neppure io saprei precisarlo".

Toccò a mezzo secolo di critici cinematografici, studiosi e colleghi registi l'onere di spiegarlo. Sbizzarritevi, la letteratura è immensa. Se A Wim Wenders evocò "la morte al lavoro", di recente Bruno Di Marino ha paragonato Thomas al Deckard di *Blade Runner*: entrambi sono alla caccia di immagini che ingannano, il primo col reportage di un assassinio che non può essere dimostrato, il secondo come gli album di famiglia (dei replicanti) di un passato che non è mai esistito.

Intuizione profetica della crisi postmoderna della fiducia nel reale? Critica spietata alla prometeica presunzione cinematografica di replicare il mondo spiegandolo? Fate un po' voi. Servitevi da soli, offre la *film theory*.

Di sicuro, chi sia il fotografo, per riprendere l'affermazione del titolo di questo libro, non lo sapremo. Ai titoli di coda, dopo la celebre scena della partita di tennis senza pallina, sapremo anzi che non possiamo saperlo.

Se volete i miei due centesimi, più che di latenza/latitanza del reale, più che sull'ambiguità della fotografia tra ripresentazione rappresentazione, *Blow-Up* mi ha sempre evocato pensieri sulla società della sorveglianza.

Il saggio capitale di Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, è del 1975. Antonioni sembra anticipare, fiutando l'aria del tempo, la critica che il filosofo francese sta per muovere alla società che esercita il suo potere di sguardo come forma di controllo sui corpi.

La fotografia, sembra dire Antonioni con largo anticipo sul tiro incrociato universale delle telecamere appese ai muri, è il moderno *panopticon*, il dispositivo che ci rende tutti visibili allo sguardo del potere, senza che possiamo restituire quello sguardo.

Ma, a differenza di quel che ne dirà Foucault, per Antonioni quello sguardo è tanto preciso quanto stupido: vede quel che non riesce a capire, cerca di capire quel che non riuscirà a trovare.

Lo smacco di Thomas non è il fallimento dell'intellettuale visuale, che conosce il limite dei propri mezzi: è lo smacco di chi prova a renderci tutti sospettabili di qualche delitto. A cui sarà possibile dimostrare che lo scatto fotografico è solo un attimo di allucinazione (lo ha scritto Philippe Dubois) sospeso tra il reale che non c'è più e l'immagine che non c'è ancora.

Blow-Up ci suggerisce forse, e dico forse, che lo sguardo tirannico fondato sulla captazione fotografica si risolve in un pugno di mosche, uno sciame di granolini grigi che dissolvono l'immagine in puro rumore.

Tag: [Agnés Sire](#), [Alberto Moravia](#), [Anthony Haden-Guest](#), [Arthur Evans](#), [Blade Runner](#), [Blow Up](#), [Brian Duffy](#), [cinema](#), [Colin McInnes](#), [David Bailey](#), [David Hemmings](#), [Don McCullin](#), [Eve Arnold](#), [film](#), [Francis Wyndham](#), [Henri Cartier-Bresson](#), [John Cowan](#), [Julio Cortazar](#), [Lord Snowdon](#), [Michel Foucault](#), [Michelangelo Antonioni](#), [Pablo Neruda](#), [Philippe Garner](#), [Roberto Michel](#), [Sergio Larrain](#), [Shahrokh Hatami](#), [Tazio Secchiaroli](#), [Terence Donovan](#), [Terry O'Neill](#), [Tony Armstrong-Jones](#), [Vanessa Redgrave](#)

Scritto in [Autori](#), [cinema](#), [Venerati maestri](#) | [Commenti](#) »

[A Parigi una mostra esplora il rapporto tra Doisneau e la musica](#)

da <https://www.finestresullarte.info>

A **Parigi**, nel **Musée de la Musique** della **Philamornie**, è in corso fino al 28 aprile 2019 una mostra che esplora il rapporto tra l'artista **Robert Doisneau** e la **musica**, dal titolo *Doisneau et la musique*.

Con la sua inseparabile **macchina fotografica** Doisneau ha raffigurato **Parigi e le sue periferie** sotto ogni aspetto e molti scatti presentano momenti di **musica e di balli**: balli popolari, fanfare, cabaret.

L'artista aveva una **grande passione per la musica**, presente in ogni angolo della città, e lo testimoniano la serie di scatti realizzata con **Jacques Prévert** e la raccolta di ritratti del suo amico violoncellista **Maurice Baquet**.

Doisneau ha collaborato con **Pierre Betz** per il reportage *L'aventure de la musique au XX siècle* e nel 1961 ha raffigurato nei suoi scatti i musicisti Pierre Boulez, Pierre Schaeffer, Henri Dutilleux e André Jolivet. Inoltre è riuscito a immortalare **Maria Callas** nel suo studio, **François Baschet** e **Jacques Lasry** nel loro atelier.

A **Saint-Germain-des-Prés** ha fotografato musicisti jazz che suonavano negli scantinati di quartiere, tra cui Big Bill Broonzy, Mezz Mezzrow, Bill Coleman, Claude Luter. Sono invece degli anni Ottanta gli scatti a **Les Rita Mitsouko** e a **Les Nègresses Vertes**.



© Robert Doisneau, *Le Clairon du dimanche, Antony*, 1947. Ph. Credit Atelier Robert Doisneau

Tutto ciò è presente nel percorso espositivo che raccoglie **oltre duecento immagini** e, per la prima volta, una mostra temporanea del Museo della Musica si estende anche nella collezione permanente: una selezione di venti scatti di Robert Doisneau è posta in dialogo con gli strumenti e le opere d'arte del museo.

Il visitatore può vedere il ritratto dei Rita Mitsouko davanti all'hotel Chopin, un reportage sui fratelli Baschet o sul costruttore di clarinetti Buffet Crampon e tanto altro.

La rassegna è curata da **Clémentine Deroudille** e **Joann Sfar**.

Per info: www.philarmoniedeparis.fr

Orari: Da martedì a venerdì dalle 12 alle 18; sabato dalle 10 alle 20 e domenica dalle 10 alle 18.

Robert Mapplethorpe: **l'essenza della bellezza in mostra a Napoli**

di Valentina Lonati da <https://style.corriere.it>

Organizzata in collaborazione con la Robert Mapplethorpe Foundation di New York, la mostra comprenderà più di 160 opere e per la prima volta nella storiografia espositiva dell'artista prevederà un inedito e articolato programma performativo, in cui saranno coinvolti alcuni dei più importanti coreografi internazionali



Robert Mapplethorpe, Phillip Prioleau, 1982. © Robert Mapplethorpe Foundation.

Robert Mapplethorpe era talmente ossessionato dalla bellezza da volerne catturare l'essenza, scolpendola in immagini che esploravano la potenza del corpo e la pulsione carnale. "La fotografia è il mezzo più sbrigativo per fare scultura", diceva. E di scultura, e di bellezza, le sue immagini trasudavano. **Corpi statuari che ballavano la danza della seduzione.** Una seduzione scabrosa e deviata, ma soprattutto traboccante di poesia, perché di scontri e di contrasti era fatta la sua arte. **C'era il sacro e il profano**, la purezza e la perversione. Ed è proprio a quella danza di corpi, e a quell'alternarsi di opposti, che è dedicata l'esposizione al **Museo Madre di Napoli Robert Mapplethorpe**. Coreografia per una mostra (fino all'8 aprile 2019).

Curata da Laura Valente e Andrea Viliani, e realizzata in collaborazione con la **Robert Mapplethorpe Foundation**, coincide esattamente con il trentennale di **The Perfect Moment**, ultima e commovente personale itinerante presentata nel dicembre 1988 all'**Institute of Contemporary Art/University of Pennsylvania**.

Da lì a poco, all'età di 43 anni, Robert Mapplethorpe se ne sarebbe andato. E da allora, le mostre in suo onore si sono susseguite a ritmo continuo. Oggi, però, la sua visione poetica viene raccontata attraverso una conversazione insolita: **quella tra la danza, la fotografia e l'arte antica**. La mostra, che presenta ben 160 opere – alcune provenienti dal **Museo Archeologico Nazionale di Napoli, dal Museo e Real Bosco di Capodimonte e dalla Reggia di Caserta** – mette in relazione le immagini di Mapplethorpe con le performance di alcuni dei coreografi più celebri al mondo e con reperti archeologici, busti e bronzi. Ad accompagnare la mostra è quindi un programma di eventi performativi, inaugurato con *In Dialogue with Bob*, creazione

commissionata dal Museo Madre a Olivier Dubois, Direttore della Compagnie Olivier Dubois, incluso nella lista dei venticinque migliori ballerini al mondo nel 2011.

“**Le opere del fotografo americano** non erano mai state poste in un confronto diretto, prima d’ora, con quell’evidente componente performativa che sembra animarle” – hanno commentato i curatori Laura Valente e Andrea Viliani. E a voler guardar bene, in effetti, con la danza le fotografie di **Mapplethorpe** avevano a che spartire: il richiamo ai canoni dell’arte neoclassica ad esempio, la ricerca della perfezione, ma anche l’affievolimento delle differenze fra i generi e la fragilità del confine fra il dolore e il piacere. Lui che amava far danzare sulle punte i suoi modelli, **avrebbe sicuramente apprezzato questa mostra.**

Tutto incentrato sull’idea di teatro e di performance è quindi il percorso espositivo: si inizia con *l’Ouverture*, animata dal dialogo tra **Patti Smith e Samuel Wagstaff Jr.**, suo amante e mentore, per poi procedere con le immagini dei ballerini, atleti e body-builders, e con i ritratti degli amici del jet set newyorkese degli anni ’70 e ’80, tra cui **Arnold Schwarzenegger, Philip Glass, David Hockney, Deborah Harry, Louise Bourgeois e Laurie Anderson.**

Si termina infine con una sala occupata da un tappeto rosso per i ballerini e da una sequenza di autoritratti di Mapplethorpe, nonché dall’(Un) Dressing Room, un camerino dove i performer si preparano prima dell’esibizione, e la X(Dark)Room (vietata ai minori), in cui sono esposte le opere più erotiche di *Mapplethorpe*, fra cui una selezione del famoso **Portfolio X.**

[VAI ALLA GALLERY](#)

[La fotografia viva di Mimmo Jodice. In un libro](#)

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

Edito da Electa, il libro dedicato alla fotografia di Mimmo Jodice ne ripercorre la poetica, dando voce all’artista.



©Mimmo Jodice, Parigi (Place des Victoires, 1993)

Quasi 700 pagine: moltissime illustrazioni, molti testi, fra gli altri di Salvatore Settis, Andrea Viliani, Nicola Spinosa, Ester Coen, preziosi documenti. Un articolato percorso che spiega – non riassume – cinquantotto anni di lavoro di **Mimmo Jodice** (Napoli, 1934), uno dei più importanti fotografi italiani dal secondo dopoguerra.

Si tratta del volume, appena uscito per i tipi di Electa, in collaborazione con il Madre di Napoli, il cui titolo rimanda a un suo recente ciclo di lavori, *Mimmo Jodice attesa / dal 1960*. Un libro fondamentale per chiunque voglia conoscere o approfondire la lunga ricerca di questo protagonista dell'arte, internazionalmente noto, che ha esposto in contesti prestigiosi quali il Museo del Louvre di Parigi.

Il sommario chiarisce la metodologia processuale del volume. Si procede per capitoli, sette, e ogni capitolo, legato a una particolare zona della sua ricerca, riporta le fotografie, ma anche i documenti e la bibliografia selezionata specifica: *Opere di ricerca dal 1960, Teatralità quotidiana a Napoli, o del ritratto di un popolo, Città e nature, o del paesaggio (dalle vedute di Napoli alle città invisibili) dal 1980, Archeologie e mediterranei dal 1985, Eden o della natura morta e viva dal 1995, Transiti, o delle storie dell'arte dal 2008, Attese dal 2016*.

L'INTERVISTA

Nell'intervista con Hans Ulrich Obrist, Jodice spiega: *"La mia è una ricerca fotografica di matrice concettuale. Lessi sul vocabolario italiano la spiegazione della voce "fotografia": definiva solo il processo tecnico, concludendo che la fotografia servisse a riprodurre la realtà. A me questa definizione non stava bene sin dall'inizio, perché io volevo fotografare, invece, le mie idee".* E ancora adesso, a molti anni di distanza, bisogna lottare contro tale definizione che corrisponde perfettamente a certi mondi fotoamatoriali, per i quali la tecnica è il cuore pulsante della fotografia. *"Nella mia ricerca matrice concettuale e ricerca tecnica e formale –ho sempre stampato le mie foto, per esempio – coincidono".*

Nell'intervista Jodice si racconta, narra dei suoi primi passi, dei suoi atteggiamenti, dei fondamentali rapporti con il mondo dell'arte, con Lucio Amelio, la cui galleria, Modern Art Agency, diventa una sorta di scuola di vita.

UNO SPERIMENTATORE ENTUSIASTA

Dal volume esce uno sperimentatore entusiasta, un uomo in crescita continua, che ha trovato dei maestri nei libri che leggeva con voracità. Cita spesso Bill Brandt e Germaine Krull, ma anche le avanguardie russe. L'intervista termina con una frase che ci pare il senso di tutto un percorso: Obrist afferma che ha lanciato su internet un movimento dedicato alla scrittura a mano, che oggi non si usa più. Jodice risponde che lui neppure lo usa il computer e con un pennarello sul foglio che ha davanti scrive: "Vera Fotografia".

Una chiave per comprendere il lavoro di un artista che ha usato e usa soltanto l'analogico, che stampa nella sua camera oscura, ma che non è certo foriero di malinconici rimpianti.

E forse potremmo scrivere, anche noi con una penna stilografica, dopo essere entrati in questo bel libro: Fotografia vive.

Per altre immagini: [link](#)

Mimmo Jodice. Attesa / Waiting (dal / from 1960)

a cura di Andrea Viliani & Anna Cuomo (a cura di) –

Electa, Milano 2018 - Pagg. 656, € 65 - ISBN 9788891817761 - www.electa.it

[La fotografia di Luigi Ghirri a Madrid](#)

di [Federica Lonati](#) da <https://www.artribune.com>



Luigi Ghirri, Pescara, 1972 @Archivio Luigi Ghirri

Per la prima volta Luigi Ghirri è protagonista di una grande retrospettiva all'estero. Al Museo Reina Sofía di Madrid sono esposti oltre duecento scatti che raccontano il mondo a colori di una piccola Italia scomparsa negli Anni Settanta.

"Faccio fotografie a colori perché il mondo reale non è in bianco e nero e perché per qualcosa saranno stati pur inventati il negativo e la carta fotografica a colori (...) Affido lo sviluppo e la stampa delle mie foto a laboratori convenzionali, perché non mi è mai interessata la produzione di feticci per collezionisti, né tantomeno gli interventi di maquillage sull'immagine".

Nei primi Anni Settanta [Luigi Ghirri](#) (Scandiano, 1943 – Roncofiesse, 1992) aveva già le idee chiare sulla ricerca fotografica: la sua tecnica era solo apparentemente amatoriale, il suo stile unico, concettuale, destinato con il tempo a diventare riconoscibile e apprezzato a livello internazionale. Fin dagli esordi, Ghirri creò un vasto corpus di immagini a colori senza precedenti in Europa, ben diverso rispetto alla fotografia d'autore dell'epoca, in bianco e nero. Nel 1979 il fotografo emiliano presentò a Parma la prima retrospettiva, in collaborazione con l'università cittadina.

Le immagini esposte al Palazzo della Pilotta erano suddivise in quattordici serie e per ciascuna l'autore scrisse sul catalogo un breve testo. Si tratta di una profonda riflessione sul senso della fotografia come forma d'arte, che Ghirri considerava *"un linguaggio senza alcun codice; ossia, più che una riduzione, un'espansione della comunicazione (...) Qualsiasi scelta estetica o formale è implicita già nel proprio gesto di fotografare"*. Nelle quattordici serie erano contenute già le linee della sua ricerca espressiva, destinate a evolversi negli Anni Ottanta.

GLI SCATTI DI MADRID

Malgrado il valore e la forza innovatrice delle sua estetica, Ghirri purtroppo non è fra gli artisti italiani più noti all'estero. Per presentare la sua opera, il Reina Sofía ha scelto un preciso taglio storico, limitandosi agli Anni Settanta, con un allestimento simile a quello di Parma del 1979.

La mostra intitolata *La mappa e il territorio* – curata da James Lingwood, in collaborazione con l'Università di Parma – presenta circa 250 stampe vintage, di piccolo o medio formato, raggruppate nelle stesse quattordici serie tematiche del '79, cronologicamente e semanticamente aperte. A Madrid la sequenza degli scatti di Ghirri appare in tutta la sua raffinata bellezza, come testimonianza di un'Italia minore, nascosta in una provincia forse perduta, ma i cui paesaggi semivuoti, gli oggetti comuni, gli stralci di quotidianità sono colti sempre con uno sguardo acuto e profondo.

ITALIA AILATI

Originario della provincia di Reggio Emilia, Ghirri si dedica alla fotografia solo a partire dal 1970, dopo aver lavorato a Modena come geometra e topografo. Autodidatta, percorre campagne e città, spiagge e colline della sua regione alla ricerca di scorci suggestivi dove piazzare il cavalletto. All'estero fotografa anche le mete delle sue vacanze.

In generale, preferisce gli esterni e non ama ritrarre soggetti umani (perlopiù di spalle, oppure intenti a fotografare altri soggetti, in un curioso gioco di metalinguaggio); senza alterare i segni naturali del paesaggio, nelle inquadrature coglie spesso singolari geometrie prospettiche. Già nelle stampe d'esordio emerge la sua *Italia Ailati* (palindromo che dà dal titolo a una delle serie), lontana dal vedutismo da cartolina, ma radicata nella cultura provinciale degli Anni Settanta, fra tradizione e modernità. Un paesaggio testimone dei cambiamenti sociali ed economici del Paese.

MAPPE, PAESAGGI DI CARTONE E VEDUTE IN SCALA

La mostra di Madrid è un viaggio affascinante nel mondo fotografico di Ghirri, con la sua filosofia delle cose minime. Ci sono i divertenti *Paesaggi di Cartone*, sorta di spontanei fotomontaggi, dove la natura si accoppia involontariamente con la finzione della pubblicità, e i dettagli poetici delle case borghesi di *Colazione sull'erba*; le mappe geografiche dell'*Atlante*, fotografate alla lente di ingrandimento, e il *Paese dei balocchi*, che riflette il suo gusto per il kitsch e per il popolare, nonché l'Italia in miniatura vista con le ironiche prospettive tra i monumenti riprodotti *In scala* nel parco d'attrazioni di Rimini.

Non mancano, infine, *Km 0,250*, il libro fotografico dell'intero muro perimetrale di una pista di corse vicino a Modena; qualche esempio di *Still Life*, i rari scatti in interni, in casa tra libri, quadretti amatoriali e oggetti di *brocantage*, e *Kodachrome*, il libro autoprodotta nel 1978 e considerato la summa della ricerca fotografica di Luigi Ghirri.

Per altre immagini: [link](#)

Luigi Ghirri. La mappa e il territorio

fino al 7 gennaio 2019 - Madrid, Museo Nazionale Reina Sofía, Calle Santa Isabel 52

www.museoreinasofia.es

Sandy Skoglund, "Visioni Ibride" a CAMERA

Comunicato Stampa da <http://camera.to>



Sandy Skoglund: Revenge of the goldfish, 1981 color photograph approx. image size cm 68.75 x 87.5 ca. Courtesy: Paci contemporary gallery (Brescia - Porto Cervo, IT)

Aprire al pubblico il 24 gennaio 2019 negli spazi di CAMERA - Centro Italiano per la Fotografia, a Torino, l'importante mostra "Sandy Skoglund. Visioni Ibride", prima antologica dell'artista statunitense Sandy Skoglund (1946), curata da Germano Celant.

La mostra riunisce lavori che vanno dagli esordi nei primi anni Settanta all'ancora inedita opera "Winter", alla quale l'artista ha lavorato per oltre dieci anni. Sarà proprio questa immagine - accompagnata da alcune delle sculture create per l'installazione da cui è stata tratta la fotografia - il fulcro dell'esposizione: una spettacolare anteprima mondiale che conferma una volta di più l'unicità della sua ricerca e del suo linguaggio, formati in pieno clima concettuale per evolversi in un immaginario sospeso tra sogno e realtà, di straordinaria potenza evocativa. La mostra permette dunque di seguire questo percorso attraverso oltre trenta lavori, quasi tutti di grande formato.

Si va dalle prime serie fotografiche prodotte a metà anni Settanta, dove già emergono i temi caratteristici dell'interno domestico e della sua trasformazione in luogo di apparizioni tra comico e inquietante, fino alle grandi composizioni dei primi anni Ottanta, che hanno dato all'artista fama internazionale. In particolare, si ricordano le visionarie "Radioactive cats" del 1980 e "Revenge of the goldfish" del 1981, autentiche icone del periodo, rivisitazioni surreali e stranianti di ambienti familiari dai colori improbabili, invasi da gatti verdi e pesci volanti.

Come ha dichiarato l'artista, "credo che esista un contrasto tra l'aspetto della fantasia - gli animali sono come cartoon o fantasie - e la realtà. Poiché noi, ³⁴

quanto esseri umani, ci consideriamo la principale forma di coscienza esistente in natura, ho scelto di popolare le mie immagini con animali per introdurre nella nostra esperienza questa coscienza alternativa". Le immagini di Skoglund nascono - sempre - dalla costruzione di un set, estremamente complesso, che l'artista poi fotografa: un procedimento che ben spiega la rarefatta produzione dell'artista e la peculiarità della suo percorso visuale, che è al tempo stesso installativo, scultoreo e fotografico. Elementi, tutti, che si ritrovano nella mostra torinese, dove alcune sculture rimandano alle fotografie e viceversa.

Tra le tante opere storiche che compongono quest'esposizione, si ricordano i venti scatti della serie "True Fiction Two", realizzata tra 1986 e 2005, che è una lisergica interpretazione dell'American Way of Life, le spettacolari composizioni di "Fox Games" 1989 e "The Green House" 1990, con i loro ormai iconici animali, volpi rosse e cani viola. Seguono il balletto di "Shimmering Madness" 1998, dove le statue e le figure umane condividono lo stesso spazio in una folle coreografia e il visionario pic nic di "Raining Popcorn" 2001. Si giunge così alle due opere più recenti, "Fresh Hybrid" 2008 e l'inedito "Winter" 2018. Sono i primi due capitoli di una serie dedicata alle quattro stagioni, tra le opere più ambiziose e impegnative dell'artista: riflessioni non solo sull'arte, ma sulla vita, nel sempre più complesso rapporto tra essere umano e natura, tra realtà e artificio.

Come ha scritto Sandy Skoglund, "per resistere all'istantanea, questa fotografia si muove alla velocità di un ghiacciaio. Il tempo resta immobile per un momento, ma solo dopo un lungo periodo di accumulazione e fatica. Ogni frammento di 'Winter' è stato scelto per esprimere la paura primaria della dipendenza umana dalla natura e dagli altri. Noi non siamo soli, e la nostra situazione è invariabilmente precaria".

La mostra - che durerà sino al 24 marzo 2019 ed è realizzata con la collaborazione della Galleria Paci contemporary di Brescia - è accompagnata da un volume monografico edito da Silvana Editoriale, anche in questo caso il primo in assoluto, curato da Germano Celant, in cui si ricostruisce l'intero percorso dell'artista attraverso l'intreccio della sua biografia con il suo procedere professionale, documentato dalla riproduzione di tutte le sue opere, accompagnate da note critiche e da un'ampia bibliografia.

INFORMAZIONI

Sandy Skoglund. Visioni Ibride, Mostra a cura di Germano Celant

24 gennaio - 24 marzo 2019

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

www.camera.to |camera@camera.to

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

Biglietti Ingresso: Intero € 10 Ingresso Ridotto € 6, fino a 26 anni, oltre 70 anni Soci Touring Club Italiano, Amici della Fondazione per l'Architettura, iscritti all'Ordine degli Architetti, iscritti AIACE, iscritti Enjoy, soci Slow Food, soci Centro Congressi Unione Industriale Torino, possessori Card MenoUnoPiuSei. Possessori del biglietto di ingresso di: Gallerie d'Italia (Milano, Napoli, Vicenza), Museo Nazionale del Cinema, MAO, Palazzo Madama, Borgo Medievale, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna, Forte di Bard, MEF - Museo Ettore Fico, FIAF.

Ingresso Gratuito: Bambini fino a 12 anni Possessori Abbonamento Musei Torino Piemonte, possessori Torino+Piemonte Card. Visitatori portatori di handicap e un loro familiare o altro accompagnatore che dimostri la propria appartenenza a servizi di assistenza socio-sanitaria. Servizio di biglietteria e prevendita a cura di Vivaticket

Contatti: CAMERA - Centro Italiano per la Fotografia, Via delle Rosine 18, 10123 Torino - www.camera.to | camera@camera.to - Ufficio stampa e Comunicazione, Giulia Gaiato - pressoffice@camera.to tel. 011 0881151

Ufficio Stampa: Studio ESSECI, Sergio Campagnolo - tel. 049 663 499 - gestione3@studioesseci.net - www.studioesseci.net

Collateral damages.

La Guerra Globale negli scatti di Ugo Lucio Borga

di Redazione de <http://www.artslife.com/>



© Ugo Lucio Borga, Kirkuk Iraq nov.2016 combattente curda del pkk sulla linea del fronte

Fino al 31 marzo al Museo Archeologico Regionale di Aosta il fotografo e giornalista valdostano Ugo Lucio Borga espone 120 fotografie in bianco e nero, strutturate su sei sale, realizzate durante i suoi reportage nelle zone del mondo dove sono in corso conflitti armati.

Dalla Siria all'Iraq, dall'Ucraina al Bangladesh, in questo progetto fotografico Borga focalizza la sua attenzione sulle vittime civili, documentando e testimoniando l'assoluta drammaticità delle guerre del terzo millennio. Il lavoro di **Borga** da sempre si concentra sulle guerre, anche quelle dimenticate, sulle crisi umanitarie e sulle questioni sociali e ambientali e la mostra porta a riflettere sui problemi che affliggono la nostra epoca.

"Gli uomini e le donne che ho incontrato nel corso di tanti reportage, nella maggior parte dei casi, ignoravano il potere che stavano effettivamente servendo e credevano sinceramente di uccidere e morire per una causa giusta e necessaria. A volte lo era davvero, o almeno questa è la mia opinione, e solo l'intromissione di agenti esogeni, perlopiù economici, interessati a trarre il massimo profitto dal caos, dalla destrutturazione provocata dal conflitto armato, ha reso il loro coraggio e il loro sacrificio del tutto inutile. Allo stesso modo è necessario riflettere sulla natura del **fotogiornalismo** di guerra che, in virtù della vicinanza, del coinvolgimento implicito che richiede e delle azioni che impone, non può prescindere da un'idea politica dell'esistenza, per quanto personale, dell'autore" spiega Borga.

Quella di Aosta, è la più grande retrospettiva nazionale sulla **Guerra Globale** realizzata da un unico fotoreporter italiano. "Fotografare la guerra, fotografare gli esseri umani dolenti che ne sono travolti, prevede un'intromissione, una frattura dei codici comportamentali che gli esseri umani istintivamente applicano di fronte al dolore dei loro simili. A differenza della testimonianza scritta, la cui azione può essere posteriore, la fotografia di guerra si realizza nell'attimo stesso in cui uomini, donne, bambini, uccidono, soffrono, urlano, muoiono. E il linguaggio fotografico ci costringe alla disperata ricerca di un ordine nel caos, di una simmetria nel sangue, di una diagonale nella disperazione. Non per vezzo, s'intende: solo le immagini potenti possono ambire a rompere il muro di indifferenza che rappresenta il vero nemico da abbattere per un fotogiornalista" aggiunge l'autore che lavora per giornali, tv e radio nazionali e internazionali e nel 2011 ha ricevuto il primo premio Novinarska Cena Journalism Award per una serie di storie sui ribelli durante la guerra libica.

per altre immagini: [link](#)

Ugo Lucio Borga. Collateral damages

12 Ottobre 2018 – 31 Marzo 2019, Museo Archeologico Regionale – Aosta
www.regione.vda.it

Il trionfo dell'immagine globale

di Micol Di Veroli da <http://www.exibart.com>

Attraverso l'ossessione della reificazione, tutto viene pensato come "cosa nuova". E la fotografia "social" è l'ultima vittima di uno spostamento che non conduce da nessuna parte.



Museum Of The Selfie Opens In Glendale © Getty Images

Se gli spazi dei non-luoghi ipotizzati da Marc Augé non producono né identità singolari né relazioni ma solo solitudine e similitudine, alla stessa stregua le centinaia di migliaia di fotografie e *selfshots* che invadono la rete in un determinato istante si pongono innanzi agli occhi dello spettatore come banali compartimenti stagni di solitudine e similitudine. Essi manifestano l'urgenza di ritrarsi in un determinato luogo o ritrarre quest'ultimo ma non spostano l'attenzione sul soggetto o sulla reale natura dell'immagine.

L'anonimia di una serata in discoteca abbracciati ai nostri amici e le foto della nostra vacanza a Londra con il Big Ben in primo piano diventano brandelli di solitudine e similitudine che si accostano a quelli degli altri utenti della rete. Si potrebbe comunque obiettare che per il nostro utente-fotografo e la cerchia dei suoi amici quelle immagini siano comunque importanti ma ad un'attenta analisi ci si accorge che le cose non stanno propriamente così.

Nelle fotografie pubblicate i volti, i luoghi e le forme si interfacciano e si legano assieme, proiettandosi immediatamente verso l'immagine successiva, formando così una realtà perennemente in transito che necessita una continua documentazione per "esserci". All'utente moderno non basta più una singola fotografia, ma un continuo fluire di scatti che devono essere pubblicati sui social network nel momento stesso in cui si partecipa ad un determinato evento. Amici e conoscenti possono così condividere e godere dell'immagine ma si tratta di un piacere caduco vista la costante sete di nuove fotografie. L'attimo, deve succedere all'attimo, il volto deve soccombere al nuovo volto, il luogo deve cedere il passo ad un altro luogo che fa solamente da sfondo.



Mario Cresci, dalla serie Ritratti Reali (1974)

Nell'era della fotografia analogica la nostra vita era allietata da sporadici attimi "speciali" da documentare con lo scatto di un'immagine, oggi con la fotografia digitale ogni attimo deve essere documentato. Di conseguenza la singola esistenza non ha più nulla di speciale poiché essa è costantemente sotto i nostri occhi e sotto quelli degli utenti della rete. Si configura quindi una forma di esistenza collettiva dove tutti producono più o meno le stesse immagini. In questa nuova forma di gioco di società, le fotografie vengono scattate solo per riempire la bacheca della pagina del proprio social network. Mentre si cucina una pizza si scatta una foto con un dispositivo che possiedono milioni di persone e si manipola la foto con filtri software usati dalla stessa moltitudine, anche le angolazioni di scatto si somigliano all'interno della visione prodotta da quella che potremmo definire l'Immagine universale globale, una forma visiva che rappresenta un'estensione del social network. In seguito si posta l'immagine del piatto e si possono scorrere altre immagini di pizze cucinate da altri utenti sparsi per il globo.

L'utente-fotografo si sente quindi assicurato dalla retorica dell'immagine prodotta anche da altri utenti ma allo stesso tempo scopre che la sua immagine

non ha più nulla di speciale. Tale scontento è però eclissato da una gioia passiva data dalla perdita d'identità e dall'ingresso nel grande gioco di ruolo dell'Immagine universale globale. L'immaginario collettivo contemporaneo, attraverso l'imperante insipienza rappresentata dalla reificazione, ha imparato a dissimulare il futuro all'interno del nuovo, per cui tutto viene immaginato come "cosa nuova", un progresso commerciale che nello specifico manifesta solamente la condizione di un lento divenire perennemente identico a sé stesso.



Luigi Ghirri, Alpe di Susi, Bolzano 1979

Questo ragionamento vale anche per la fotografia, essa è divenuta una smania di produzione del nuovo per oggettivare una sorta di progresso. In realtà l'unico progresso riscontrabile è l'aumento del numero delle immagini, quindi possiamo parlare di un'accelerazione all'interno di uno spostamento che non conduce in alcun luogo, una sorta di condizione kafkiana vissuta all'interno di una distopia orwelliana. In completa solitudine, in realtà parte di una moltitudine, l'utente-fotografo prende un impegno formale con le architetture dell'Immagine universale globale. Di tanto in tanto i termini di questo impegno gli vengono ricordati, ad esempio egli deve per forza di cose acquistare un dispositivo per fotografare, comunicare i suoi dati al social network dove pubblicare le immagini, cedere i diritti delle sue immagini a quest'ultimo e postare immagini regolarmente per non distaccarsi troppo dagli altri utenti. Di conseguenza questo comporterà il dover seguire gli altri utenti e commentare le loro fotografie, tenersi informato sui nuovi apparati in commercio ed acquisire ed imparare ad utilizzare i programmi di fotoritocco.

Come se tutto questo non bastasse l'utente-fotografo deve prepararsi a cambiare apparato quando questo non è più compatibile con le architetture dell'Immagine universale globale ed i softwares che le regolano. Tutte queste incombenze erano inesistenti nell'era della fotografia analogica visto che gli apparecchi fotografici potevano essere utilizzati per lunghissimo tempo e gli standard amatoriali comuni prevedevano altri impegni quali acquistare un rullino e pagare sviluppo e stampa ad un laboratorio esterno. Appare chiaro invece che la somma dei gravosi e continui impegni a cui è sottoposto l'utente-fotografo dell'era digitale, lasciano poco spazio alla creatività. Ecco quindi che l'accesso all'Immagine universale globale nel rispetto delle leggi che la regolano, sancisce anche la perdita della denominazione di "fotografo", poiché è chiaro che ogni utente

produce delle immagini. La mera definizione di "utente", conseguentemente alla perdita di controllo sulle proprie immagini che possono essere vendute dai gestori dell'Immagine universale globale senza che questi corrispondano un contributo in cambio, rappresenta quindi l'evidenza di una situazione di totale conformismo ed obbedienza. In realtà, data la quasi totale assenza di ricerca creativa all'interno dei social networks, le ipotetiche immagini che questi potrebbero rivendere a TV, web magazines, pubblicità e quanto altro, andrebbero comunque ad alimentare una pregressa condizione di miseria immaginifica della massa, delineando l'effettiva presenza di ciò che abbiamo definito come accelerazione in uno spostamento che non conduce da nessuna parte.

Sognatori e ribelli. Fotografie e pensieri oltre il Sessantotto

di [Silvia Mazzucchelli](https://www.doppiozero.com) da <https://www.doppiozero.com>

Uliano Lucas

**SOGNATORI
E RIBELLI**
FOTOGRAFIE E PENSIERI
OLTRE IL SESSANTOTTO



Tre ragazzi corrono per strada con delle bandiere in mano e il passo svelto di chi ha un appuntamento a cui non può assolutamente mancare. Chi corre verso qualcosa trasmette un'idea di cambiamento. I ragazzi non solo corrono verso il futuro, verso il fotografo, verso di noi. C'è qualcosa in più. I loro piedi si staccano dal suolo, e così i loro corpi, ma allo stesso tempo appaiono ancorati ad un preciso istante. Corrono dentro la storia. È questo il tempo dell'immagine. Qui la fotografia è insieme l'occhio della storia che mostra gli eventi, ma è anche nell'occhio della storia, in una zona della tempesta dove regna una calma piatta e il futuro sta per prendere forma. Le pagine del libro di Uliano Lucas, [*Sognatori e ribelli. Fotografie e pensieri oltre il Sessantotto*](#) (Bompiani, 2018) lo raccontano e lo mostrano.

Mai come per questo libro il titolo racchiude davvero il senso di un particolare momento: si sogna e ci si ribella insieme. La fotografia è il prodotto di una decisione collettiva e chi viene fotografato non è solo il soggetto e il destinatario, ma la fonte stessa dell'immagine. Il reportage è una scelta di partecipazione politica e il fotoreporter è parte del movimento. Fotografare significa credere al cambiamento tanto riguardo alla trasformazione individuale che collettiva.

Uliano Lucas incarna tutto questo. Non si presenta come fautore di un generico impegno civile, ma come cosciente interprete di una militanza di classe. E su questa militanza, che scaturisce da una coscienza di classe, espressione oggi

desueta e, peggio ancora anacronistica, Lucas costruisce la propria strada di uomo e fotografo. La seconda parte del titolo, "Fotografie e pensieri oltre il Sessantotto" ha il pregio di ribadire che le sue fotografie sono sempre espressione di un pensiero, mentre i pensieri possono assumere la forma della fotografia. L'avverbio "oltre" appare volutamente ambiguo: da una parte sembra indicare un punto d'inizio, il '68, diventato ormai imprescindibile per la cronologia di un'epoca; dall'altra vuole esprimere la complessità di un processo di maturazione che non si è mai concluso.

Nel 1968 Uliano Lucas ha ventisei anni e possiede già una formazione tecnica, culturale e artistica che lo spinge verso la fotografia da free lance. Ha maturato, soprattutto, una limpida scelta in campo politico, cosa abbastanza naturale in una famiglia operaia, con un padre comunista, confinato e partigiano. E tuttavia non è facile dire se la genesi di questo libro sia dovuta all'omaggio, doveroso quasi, ai cinquant'anni del '68, o provenga, invece, dal bisogno di Uliano Lucas di ripercorrere e di rileggere con il distacco e lo sguardo di oggi la sua partecipazione umana e professionale a quell'avventura. Sia nell'uno che nell'altro caso è fondamentale il ricorso ad una lettura capace di restituirci il senso autentico del suo lavoro. Diversamente, si corre il rischio di considerare le sue fotografie come icone sterili, anziché coglierne la vitalità, espressione di un contesto magmatico fatto di pulsioni, desideri, contraddizioni, frustrazioni.

L'Italia del '68, timidamente aperta al centrosinistra, non ha ancora metabolizzato la repressione poliziesca delle lotte operaie e bracciantili, da Portella della Ginestra agli scontri di Genova contro il governo Tambroni, né ha dimenticato il tentativo di colpo di Stato di de Lorenzo. Gli eredi della Resistenza non hanno compreso, e se hanno compreso non hanno condiviso, il sostegno al governo monarchico del fascista Badoglio, la requisizione delle armi ai partigiani, l'amnistia ai fascisti, l'art. 7 della Costituzione e tanti altri eventi sostenuti dal PCI. Uliano Lucas, pur partecipe in prima persona alle lotte, alle contestazioni, ai movimenti, non ha mai fatto una scelta di appartenenza ad una parte politica. In questo ha ribadito la stessa decisione, coerentemente sempre mantenuta, di rimanere un fotoreporter senza ingaggio, ma senza dubbio fortemente engagé.



Ph Uliano Lucas.

Le masse, quando entrano nel suo mirino, non sono folle anonime, ma un insieme di individui. Ecco perché, probabilmente, le foto che più riescono a restituire la forza di quegli scatti sono quelle con i volti di cui possiamo guardare gli occhi, che sembrano ricambiare lo sguardo. L'uomo nuovo non è l'anonimo operaio della fabbrica di Sesto San Giovanni, né l'ennesimo "terrone" con la valigia di cartone appena sceso dal Lecce-Milano; non è neanche il proletario in tuta o lo studente in eskimo che partecipa allo sciopero o al corteo. Se avesse potuto, nella tensione di attribuire umanità e personalità alle persone fotografate Lucas forse avrebbe messo i loro nomi.

E se il teleobiettivo schiaccia tutti gli elementi sopra uno stesso piano e azzerava le reciproche distanze, Lucas, al contrario, usa il grandangolo e sfrutta tutto il potenziale della profondità di campo. Non si tratta di un mero espediente tecnico e artistico: profondità di campo significa dimensione umana, spessore storico, la vita in gioco, *dasein*. Restituire all'individuo la pienezza dell'esistenza, attribuirgli la responsabilità delle sue scelte, pretendere che si chieda se ribellarsi è giusto, ribellarsi è possibile.

Ad epigrafe di un capitolo Lucas riporta questa citazione tratta da "Bleu", numero unico del maggio 1971: "Ognuno è nella propria vita quotidiana al centro del conflitto. Ognuno porta dentro di sé la sua negazione, frutto della seduzione del potere, del ruolo affibbiatogli dalla società dominante. Il vivo si ribella". È il necessario prologo al tema della ricerca della felicità, qui e ora, che nel '77 utilizzerà come parola d'ordine un verso bellissimo di Claudio Lolli: "Riprendiamoci la vita, la terra, la luna e l'abbondanza".

Ma è possibile, oggi, percepire appieno il valore che queste foto hanno avuto al loro primo apparire sulla carta stampata? Queste immagini non sono certo nate come icone. Lo sono diventate grazie alla loro capacità di comunicare storie ed emozioni condivise da un numero oggi inimmaginabile di persone. Questa capacità dipende dall'immergersi dentro le situazioni che si fotografano. Esserci tutto dentro, fisicamente e politicamente. Condividere l'entusiasmo delle manifestazioni e il fumo dei lacrimogeni, lo sventolio delle bandiere e le cariche della polizia.

"Non bastava fotografare dall'esterno la massa che avanzava con gli striscioni e le parole d'ordine, seguendo la classica iconografia del Quarto Stato di Pellizza da Volpedo, bisognava cercare di raccontare quello che accadeva all'interno, restituire la percezione soggettiva di questo nuovo protagonismo sociale", rammenta il fotografo.

Le foto di Uliano Lucas sono diventate icone perché un enorme numero di donne e uomini le ha fatte diventare parte del proprio vissuto, le ha scelte, distribuite e riprodotte in una quantità oggi incredibile di stampati di ogni tipo. L'immagine non è il calco reificato degli avvenimenti che si sostituisce agli avvenimenti stessi, ma diventa il luogo di una scelta: ognuno di noi davanti a un'immagine deve decider come farla partecipare, o non partecipare, alle nostre iniziative di conoscenza e azione. La fotografia coincide con l'esperienza e non con la distanza dall'evento.

In quegli anni, il pregiudizio che pone l'immagine in posizione subordinata rispetto alla scrittura, comincia a sgretolarsi. Chi ha la fortuna di possedere una macchina fotografica ed ha abbastanza soldi per pagare rullini, sviluppo e stampa si autopromuove a reporter. Queste foto si diffondono con ogni mezzo. Basti pensare che, a partire dal '74 vengono pubblicati ben tre quotidiani della sinistra antagonista, che vanno ad aggiungersi a decine di periodici, a centinaia di riviste irregolari, a migliaia di numeri unici, per tacere di bollettini e volantini ciclostilati. La fotografia si emancipa assieme alla società.

Ben presto la gioia dell'assalto al cielo inciampa nella perdita dell'innocenza. La strategia della tensione e le stragi che ne segnano il passo seminano sgomento e paura. Ma il colpo di grazia viene da chi, calpestando i principi basilari dell'antiautoritarismo e dell'egalitarismo, si autoproclama avanguardia di un vastissimo e multiforme movimento e sceglie la lotta armata. La repressione che ne segue, il 7 aprile del '79 è la data più nera, frantuma e disperde un movimento di massa che non ha avuto più eguali. Uliano Lucas, che dalla Leica appesa al collo era passato a una reflex per adeguarsi anche strumentalmente al ritmo vorticoso impresso dall'accelerazione degli eventi, ritorna mestamente ai tempi più lenti e meditati della Leica.

L'ondata repressiva non è fatta solo di arresti e perquisizioni, significa obbligare a distinguere tra compagni buoni e, per usare un eufemismo allora in auge, compagni che sbagliano, significa clima di sospetto, di delazione, tradimenti, paura. Centri di documentazione, librerie, punti di aggregazione, chiudono per le intimidazioni; i gruppi si frantumano. Il fumo dei lacrimogeni e quello della canapa lentamente cala, come il prezzo dell'eroina che si appresta a sferrare il colpo di grazia. I compagni che distribuiscono volantini non ci sono più, sono spariti anche quelli che scattano foto dentro e ai margini del corteo per mandarli ai loro giornali. Ma Uliano Lucas è ancora al suo posto, a documentare la cacciata da un Paradiso solo appena intravisto negli occhi di tre ragazzi che corrono, con le loro bandiere rosse, verso un sole dell'Avvenire che sappiamo tramontato.

Burocrati che scippano l'arte

di [Laura Marzi](#) da <https://ilmanifesto.it>



© Massimiliano Tursi

A chi avremmo lasciato il compito di svolgere il lavoro culturale» si chiede il personaggio protagonista del romanzo, dopo avere raccontato la vita impossibile

sua e dei suoi coinquilini: tutti giovani di talento, animati da una grande passione per la fotografia, sfruttati e angariati dall'*establishment* culturale.

Il libro di Simona Guerra *La vita è ancora agra, signor Bianciardi* (edito da Progetti In-Contra, fotografie di Massimiliano Tursi, pp. 120, euro 18) è un pamphlet contro il mal costume dominante in Italia, in cui a decidere se realizzare o meno un evento culturale non sono le persone davvero competenti per farlo, ma burocrati, nel migliore dei casi, o politici che ricoprono un ruolo per il quale non sono affatto preparati. A pagarne le spese sono coloro che credono in ciò che fanno, che amano il lavoro artistico, che vi dedicano l'esistenza.

In questo testo, il settore culturale in questione è la fotografia e il racconto ruota attorno a gallerie d'arte e mostre fotografiche. Più che altro si svolge a partire dalla rabbia del personaggio protagonista a cui è stata rubata un'idea: «Il furto di idee è un reato? Sì, se si riesce a dimostrarlo». All'interno di dinamiche di potere ingiuste il protagonista non può dimostrare l'evidenza del torto subito, che come spesso accade rimane la sua unica compagnia nella solitudine più assoluta in cui si ritrova, da vittima di un'ingiustizia. Allora, come il personaggio del romanzo di Luciano Bianciardi, *La vita è agra*, immagina una vendetta.

Come scrive l'autrice nella nota finale, la storia narra il tentativo di tenere viva la eco di quella denuncia, di tendere la mano a quel 1962, anno della pubblicazione del romanzo di Bianciardi, per ribadire che da allora in Italia non è cambiato nulla. Per dirlo, l'autrice ha scelto di creare dei personaggi come un mazzo di tarocchi, in cui ognuno è un simbolo: la stagista a cui non viene rinnovato il contratto, il suo fidanzato straniero che ama l'Italia per quanto è bella, ma non può comprenderne il fallimento profondo, un padre separato che ha grosse difficoltà a vedere la figlia e a pagare gli alimenti. C'è anche una sorta di maestro gentile, Italo, che crede nel coraggio della lotta quotidiana contro la bruttezza e il malcostume.

Il risultato è catartico in modo inaspettato: a fare giustizia ci penserà la natura, senza che nulla nel testo avrebbe potuto farlo presagire. In questa sorpresa si resta interdetti, forse perché il tema del romanzo è materia troppo viva e il lavoro culturale, titolo di un altro testo di Bianciardi, è in condizioni talmente drammatiche che nessun escamotage narrativo può restituire il senso che manca, la bellezza spercata.

[Quando una fotografia ha la forza di cambiare il mondo](#)

di [Ivan Tidus Romano](#) da <https://www.lacittadisalerno.it>

Intervento sulla triste fine del povero Aziz

Una fotografia può cambiare il mondo? La risposta a questa domanda è probabilmente quello che spinge i fotoreporter lungo la strada del fotogiornalismo. Una risposta positiva sembra scontata ma il percorso non è lineare, anzi spesso è tortuoso e verticale.

Nelle immagini fotografiche non entrano gli odori e i rumori eppure i reportage della guerra in Vietnam di Larry Burrows e Henri Huet hanno spinto l'opinione pubblica americana verso posizioni pacifiste. Le loro immagini delle condizioni estreme che vivevano le truppe americane, la morte e la guerra entrarono per la prima volta in maniera netta nello sguardo collettivo. L'agghiacciante scatto di Richard Drew nel quale si osserva un uomo cadere nel vuoto a testa in giù da una delle torri del World Trade Center l'11 settembre è diventata più di altre l'immagine di quella tragedia. La sua foto ha assunto nel tempo un valore enorme perché in quello scatto vi è la tragica unicità dell'evento e benché si tratti

di un dramma individuale nel contesto più ampio, ha assunto i connotati collettivi e quindi necessari al suo racconto.

Troppo spesso si è presunto di poter attribuire a chi racconta le tragedie, le "virtù" degli sciacalli. La vicenda umana di Kevin Carter suicidatosi dopo le polemiche per la foto scattata in Sudan che ritrae un bambino sofferente e un avvoltoio dovrebbe essere d'insegnamento e invece resta ancora una storia poco nota. La diffusione di telefoni pubblicizzati in base alla fotocamera in dotazione e social sempre più concentrati sulle immagini, hanno innescato poi una spirale dentro la quale tutti si sentono potenzialmente fotografi e quindi tutti presumono cosa si possa fotografare e come.

Il rapporto tra soggetto e fotografia giornalistica è senza alcun dubbio il più grande elemento di riflessione per un fotoreporter. Non ci sono solo la morte e il dolore a invocare un equilibrio ma anche la tutela della vita dei soggetti che si ritraggono.

Spesso mi sono interrogato sulla percezione che le vittime delle tragedie hanno dei fotogiornalisti, l'ho fatto partendo dalla mia posizione. Cosa si può fotografare? Cosa può essere tralasciato? La risposta a queste due domande è alla domanda iniziale. È la scelta che si compie nella produzione di una fotografia in un contesto cruento. Per quanto mi riguarda ho sempre evitato il morde e fuggi, un fotografo è un elemento che altera un contesto e se vuole narrare una storia lo deve fare sempre con grande discrezione, rispettando i soggetti ma riconoscendo l'inevitabile traccia che da senso al nostro lavoro.

Un'immagine quindi, può cambiare il mondo? Certo a patto che davanti ad una fotografia di una tragedia ci si interroghi sulla storia di chi è ritratto in essa.

[David Goldblatt: Il fotografo che mostrò l'Apartheid al mondo in mostra al MCA](#)

di [Ilenia Bulgarelli](#) da <https://www.artribune.com>



David Goldblatt, A plot-holder, his wife and their eldest son at lunch, Wheatlands, Randfontein 1962, silver gelatin photograph on fibre-based paper. Image courtesy Goodman Gallery, Johannesburg and Cape Town © The David Goldblatt Legacy Trust

Saranno i sali d'argento, saranno i soggetti fotografati, ma le foto di David Goldblatt mostrano una profondità che va al di là del semplice gioco di ombre. Occhi e volti che raccontano una storia, la storia, quella dell'Apartheid. *David Goldblatt: Photographs 1948–2018* è la mostra che il Museum of Contemporary Art Australia (MCA) dedica al fotografo scomparso lo scorso giugno in cui sono raccolti più di 350 scatti che ripercorrono la sua carriera attraverso le serie fotografiche, nonché l'unica opera australiana di Goldblatt che esplora l'industria mineraria dell'amianto nella "città fantasma" di Wittenoom nell'Australia Occidentale.

Nipote di migranti ebrei lituani, Goldblatt nacque a Randfontein nel 1930 e visse e lavorò a Johannesburg fino alla sua recente morte nel giugno 2018. La sua prima foto in bianco e nero risale al 1948, e continuò a usare esclusivamente i sali d'argento fino alla fine dell'apartheid nel 1994, quando decise che il mondo poteva essere mostrato a colori.

Alcune delle serie presenti in mostra sono *On the Mines*, che mostrano le condizioni di lavoro nelle miniere; *In Boksburg*, che ritrae una comunità di bianchi che si circondano di privilegi quando attorno regna la povertà; *Particulars*, in cui il fotografo punta l'obiettivo sui dettagli del corpo umano; ed *Ex-offenders*, uno spaccato su criminalità e la violenza.

per altre immagini : [link](#)

David Goldblatt: Photographs 1948–2018, Sidney // fino al 3 marzo 2019
Museum of Contemporary Art Australia

[Le immagini italiane di Francesca Woodman](#)

di [Terry Peterle](https://www.themammothreflex.com) da <https://www.themammothreflex.com>

Francesca Woodman: Italian Works è stato il titolo della **mostra dell'omonima artista che è stata ospitata fino al 15 dicembre** scorso nella galleria [Victoria Miro](#) di Venezia.



Francesca Woodman: Italian Works alla Victoria Miro Venezia © Terry Peterle

Il suo rapporto con l'Italia

[Francesca Woodman](#), nonostante la sua brevissima vita, è oggi considerata **una delle fotografe più influenti del XX secolo**. **L'Italia è per lei una seconda casa**: americana e figlia artisti, dal 1975 al 1979 studia arte presso la Rhode Island School of Design a Roma dove viene a contatto non solo con l'arte classica e la visione estetica italiana ma anche e soprattutto con i movimenti artistici dell'epoca, l'Arte Concettuale e la Body Art.

La Woodman **stringe legami con artisti italiani** dell'epoca tra cui **Giuseppe Gallo** ed **Enrico Luzzi**, attraverso i quali conosce il Pastificio Cerere, un luogo abbandonato convertito in spazio artistico da questi artisti noti con il nome "Gruppo San Lorenzo".

L'importanza di questo luogo è tale proprio perché la Woodman realizza alcune delle sue immagini più note della sua breve ma intensa produzione fotografica.



Francesca Woodman: Italian Works alla Victoria Miro Venezia © Terry Peterle

La sua cultura visiva è stata anche attratta dallo **studio di temi fantastici e grotteschi** appresi dalle ore passate nella libreria Maldoror a Roma, di cui fu collaboratrice e dove l'artista vede esposta la sua prima mostra individuale nel nostro Paese.

Produzione unica

La produzione fotografica della Woodman unica nel suo stile e che avviene in un arco temporale di quasi dieci anni dal 1972 al 1981 (tra i 13 ed i 22 anni) è, caratterizzata da **autoritratti e da immagini che ritraggono il suo corpo** e ciò che lo circonda: è una performance fotografica in un ambiguo confine tra la ricerca di una propria personalità e un irreale nuova dimensione.



Francesca Woodman: Italian Works alla Victoria Miro Venezia © Terry Peterle

Le sue immagini sono palpabili, carnali, che si adattano all'ambiente, un corpo che si mimetizza con semplici e pochi oggetti messi in scena. Il suo rappresentarsi è spesso la risposta alle domande che si pone rispetto alla sua interiorità, generando nel contempo immagini poetiche e persuasive: la macchina fotografica diventa il veicolo che consente all'autrice di governare al meglio la sua immaginazione.

Tra i suoi appunti la Woodman afferma: *"La cosa che mi interessava di più era la sensazione che la figura, più che nascondersi da se stessa, fosse assorbita dall'atmosfera, fitta e umida"*.



Francesca Woodman: Italian Works alla Victoria Miro venezia © Terry Peterle

In mostra a Venezia

In mostra sono esposti i suoi **autoritratti** *Self-deceit* (1978), con riferimento alla scultura classica e surrealista, dove il proprio corpo nudo è rappresentato con un unico elemento, un vetro specchiato dai bordi irregolari, *Angel Series* (1977) e la *Eel Series* (1978), quest'ultima realizzata durante le frequenti visite a Venezia.



Francesca Woodman, From Eel Series, Venice, Italy, 1978, Stampa in gelatina argento, 20.3 x 25.4 cm | Courtesy of Charles Woodman / Victoria Miro, London/Venice

Focus sull'immagine

In questa ultima immagine, from the *Eel Series* (1978), in bianco e nero, l'autrice circonda con il suo corpo nudo, una ciotola bianca rotonda con un anguilla dal corpo contorto. La Woodman vuole assomigliare all'anguilla, e questo si può osservare dai molti rimandi presenti nell'immagine, che ora vediamo.

Il braccio sinistro è allungato e incurvato; la posizione del fisico dell'autrice è ambiguo: il seno, l'inguine ed i capelli non sono visibili. Le parti visibili del corpo, i capelli e le spalle spigolose, sono illuminate da una luce soffusa, che riportano alla pelle chiara dell'animale.

Il pavimento alla veneziana, infine, è cornice rafforzativa della posizione assunta dal corpo dell'autrice.

Rassegna mensile di fotografia dalla stampa e dal web

di Fotopadova a cura di Gustavo Millozzi

gm@gustavomillozzi.it

<http://www.gustavomillozzi.it>

<http://www.facebook.com/gustavo.millozzi>

49