

# RASSEGNA MENSILE DI FOTO GRAFIA

DALLA STAMPA E DAL WEB



ANNO XII

NUMERO 1

GENNAIO 2019

## **Sommario:**

Fotografia: le tre principali caratteristiche da considerare quando stampiamo..	pag. 3
I Broman aprono due sedi di Fotografiska a Londra e New York.....	pag. 4
Buon compleanno, mamma foto, fatti vedere... ..	pag. 5
André Kertész. Lo stupore della realtà.....	pag. 8
MIA Photo Fair: anticipazioni e novità della nona edizione della fiera... ..	pag 11
Le portinerie romane. Un progetto ne fa riscoprire il fascino e il ruolo .....	pag.13
Fotografia e territorio. Il libro di Dionisio Guadagnin .....	pag.14
Al di là del visibile.....	pag.16
A Senigallia la fotografia si fa arte nel ricordo del Maestro Mario Giacomelli ....	pag.17
Fotografia, le mostre grandi non sempre sono grandi mostre .....	pag.20
La morte e la fotografia. A Berlino.....	pag.22
Marco Rigamonti - Tutto il silenzio che c'era .....	pag.24
Elio e Stefano Ciol, l'abitudine della luce .....	pag.25
Franco Fontana, "Sintesi" .....	pag.27
La grammatica delle immagini.....	pag.29
Nicola Tanzini - Tokyo Tsukiji .....	pag.30
Karen Stuke, HOTEL BOGOTA', l'ultimo check-out, alla Galleria Primo Piano.....	pag.32
Non lasciamole sole. La debole resistenza delle foto forti.....	pag.36

Roman Vishniac Rediscovered .....	pag.39
L'America vista dai grandi fotografi - a Milano.....	pag.41
L'essenza del Rodeo negli scatti di Nick Tauro Jr. A Napoli.....	pag.42
Immagini o documenti? Le foto social viste senza panico.....	pag.44
Quando Go home, Polish. Un viaggio fotografico tra le fratture dell'Europa .....	pag.52
Luigi Avantageggiato, Animalia .....	pag.54
Richard Renaldi - On Love and Other Matters .....	pag.56
Raccontare la Santa Muerte. Marcello Nocera a Cagliari.....	pag.57
Bruna Rotunno, Another Earth.....	pag.58
Vedere e esserci: due libri sulla fotografia .....	pag.60
La storia della fotografia dietro l'angolo di casa .....	pag.63
Ottimo bilancio per la mostra "La fotografia di Paolo Monti" .....	pag.65
Bertoldo fotografa. Ovvero il Vidoni vendicato .....	pag.66
Jane Evelyn Atwood, histoires de prostitution a Paris 1976 - 1979 .....	pag.72
Resilient, fotografie di Marco Gualazzini .....	pag.74
"Love me" di Robin de Puy.....	pag.75
Milano vista da Virgilio Carnisio .....	pag.80
Mario De Biasi. "People" .....	pag.82
Se sul web ci si scopre tutti quanti fotografi .....	pag.85
La Realpolitik sovvertita. Gli scatti di Luca Santese e Marco P.Valli.....	pag.86
Rivka Rinn. Listen to the echo of light.....	pag.87
Tobi Wilkinson, Gyuto .....	pag.89
Between Art & Fashion. Fotografie dalla collezione di Carla Sozzani .....	pag.91
Carlo Valsecchi. Gasometro M.A.N. n.3 .....	pag.93
Giorgia Fiorio: l'enigma dell'Uomo.....	pag.95

-----

## **Fotografia: le tre principali caratteristiche da considerare quando stampiamo**

di [Redazione Top Trade](#)



© Gariel Brau, *Mopti, Mali 2006*

Trasformare un'immagine digitale in un'opera materiale rappresenta un passo importante per qualsiasi fotografo ma selezionare il tipo di carta più adatto all'espressione della propria arte non è affatto semplice. Per questa ragione, [Canson Infinity](#) indica le principali caratteristiche che devono essere considerate nel momento in cui si decide di **stampare su carta Fine Art**.

Un fotografo dovrebbe riflettere a come il tipo di carta utilizzato inciderà sull'atmosfera, sull'estetica e sulle sensazioni che l'immagine trasmette a chi l'osserva. Le caratteristiche del supporto cartaceo determinano infatti la resa finale anche se esistono ancora molte idee preconcepite che dovrebbero essere superate, come l'utilizzo di carte ad alto contrasto per le immagini in bianco e nero o di carte lisce per ritratti.

Per orientarsi nella scelta della carta da stampa più adatta, possiamo considerare 3 principali caratteristiche. Piuttosto che utilizzare lo stesso tipo di carta per tutte le fotografie, o basare la scelta esclusivamente sulla base del genere o del soggetto, dobbiamo lasciare libero sfogo all'espressione artistica e far sì che anche la scelta del supporto diventi parte del processo creativo.

### **Texture e consistenza della superficie**

La consistenza della superficie può essere determinante per il risultato finale. La fotografia è un'arte che piace soprattutto all'occhio ma anche il tatto può entrare nel gioco delle percezioni. **Tra carta liscia o ruvida, quindi, quale scegliere?**

La carta liscia di tipo Baryta riproduce i risultati di una stampa ai sali d'argento, con colori ben saturi e contrasti decisi. Le carte fotografiche ruvide offrono, invece, sensazioni tattili gradevoli: la grana della superficie conferisce sostanza all'immagine e le venature della carta saranno visibili sulle aree più chiare della foto, mentre i neri saranno meno evidenti. Un approccio più fisico e materiale, quest'ultimo, che avvicina l'esperienza alla contemplazione di un dipinto.

Le differenze tra carta liscia e carta ruvida, possono essere così riassunte:

- La carta liscia è al servizio dell'immagine, del colore e della grafica. In generale, una carta liscia sarà più adatta per una foto esposta "sotto vetro".

· La carta ruvida è più interessante per le sensazioni e le emozioni che è in grado di far emergere dalla foto e conferisce maggiore carattere all'immagine.

### **D-Max: la densità ottica**

Tecnicamente, la D-Max esprime il valore del nero più profondo misurato dopo la stampa e può variare in base a diversi criteri (modalità di stampa, scelta della stampante e della tecnologia d'inchiostro associata, ecc.). È comunque importante considerare che quanto più colore nero una carta può contenere, tanto più il contrasto sarà elevato. In ragione di un maggiore contrasto, una foto con molte ombre, ad esempio, avrà più dettagli sia nei toni scuri che nei chiari. In sintesi, più alto è il contrasto, più "drammatica" risulterà essere l'immagine finale.

### **Finitura della carta: opaca o satinata?**

La finitura superficiale influisce sul grado di riflessione della carta. Per le stampe che saranno oggetto a frequenti manipolazioni o spostamenti, la carta opaca è la più adatta in quanto più resistente e meno sensibile alle tracce lasciate dalle dita e al riverbero dalla luce, risultando particolarmente adatta per i book fotografici frequentemente sfogliati e passati di mano in mano. L'opacità la rende anche adatta ad essere esposta.

La carta fotografica satinata risponde ad altre aspettative. Ha caratteristiche molto simili alla carta fotografica lucida e permette di ottenere un'ottima resa cromatica. I colori vivaci, infatti, sono particolarmente accessi ed offre splendide sottigliezze nella resa delle sfumature. Tuttavia, differisce dalla carta lucida perché meno riflettente della luce: anche in questo caso, un vantaggio quando si desidera esporre.

## **[I Broman aprono due sedi di Fotografiska a Londra e New York](#)**

di Chiara Coronelli, [da Il Giornale dell'Arte numero 393, gennaio 2019](#)

Il museo è punto di riferimento per la fotografia in Europa e modello di management culturale



Stoccolma. «*Fin da quando abbiamo fondato Fotografiska nel 2010, pensavamo che ci fossero buone possibilità di portarla anche in altre parti del mondo*». Dal maggio di quell'anno, quando i fratelli Per e Jan Broman inaugurano Fotografiska in un'ex dogana liberty sul lungomare di Södermalm (quartiere bohémien di Stoccolma), il museo diventò presto punto di riferimento per la fotografia in Europa e un modello virtuoso di management culturale.

Questo «*luogo di incontro internazionale dove tutto ruota intorno alla fotografia*» ha esposto lavori di quasi 170 autori (tra i quali Annie Leibovitz, Anders Petersen, Sarah Moon, David LaChapelle, Sally Mann, Christer Strömholm, Inez van Lamsweerde e Vinoodh Matadin, Nick Brandt), ponendosi come obiettivo la diffusione di una cultura visiva capace di parlare a un pubblico sempre più vasto, di specialisti e non.

Coerente con questa linea arriva, previsto in primavera, lo sbarco a New York e a Londra in due nuove sedi. «*Fotografiska, afferma Per Broman, cerca costantemente di contribuire a un mondo più consapevole e di incoraggiare la gente ad allargare i propri orizzonti. Siamo quello che siamo perché ci sforziamo di avere un impatto duraturo sulla società e su ogni individuo che attraversa le nostre porte*».

Con i suoi oltre 4mila metri quadrati, lo spazio newyorkese si trova al 281 di Park Avenue South, nel Flatiron District di Manhattan, in un edificio storico del 1894, affidato per la ristrutturazione a tre studi d'architettura: CetraRuddy, Roman and Williams, Higgins Quasebarth & Partners. Dei sei piani a disposizione, tre saranno dedicati alle mostre dove si attendono sia grandi nomi della fotografia sia talenti emergenti e lavori commissionati.

Dall'annuncio dell'opening lo scorso agosto, sui finestroni affacciati sulla Avenue si sono viste a rotazione immagini dalla «Strip Search» di Albert Watson, dai «Gender Studies» di Bettina Rheims, da «Homage to Humanity» di Jimmy Nelson, fino ai ritratti di Martin Schoeller per il suo «Close».

Una prova generale che è anche una dichiarazione di intenti, perché, è questione di empatia, sostengono i Broman, e solo se la fotografia arriva a toccare la gente si possono moltiplicare le prospettive. Per il nuovo indirizzo di Londra hanno individuato nell'area di Whitechapel l'approdo ideale, al numero 10 dell'omonima High Street, nella costruzione per uffici che lo studio Fletcher Priest nel 2015 ha convertito nel White Chapel Building.

Qui, ai piani inferiori, sarà ospitato il Fotografiska London Museum of Photography, il più esteso al mondo, su 8mila metri quadrati con sette gallerie destinate ad accogliere, anche qui, sia artisti affermati sia sperimentali; un ulteriore faro nel già brillante melting pot dell'East End.

Ancora una volta sostenuti da una politica dinamica capace di richiamare il grande pubblico e convinti che la fotografia renda l'umanità migliore, i Broman assicurano: «*Non saremo mai, non vogliamo essere e non siamo capaci di essere un luogo per l'élite*».

## **[Buon compleanno, mamma foto, fatti vedere...](#)**

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

*"L'invenzione della fotografia, che oggi compie 180 anni, è la madre occulta della nostra epoca che vive e si sviluppa nella sembianza della realtà fotografica e da ciò che da essa deriva. Senza moralismi, è però necessario prenderne coscienza". Italo Zannier*



**Ho chiesto al decano degli storici** italiani della fotografia, Italo Zannier, di scrivere per *Fotocrazia* queste tre righe di buon compleanno mentre soffiavo sulle 180 candeline della fotografia. Lo ringrazio per la gentilezza.

**In questo 7 gennaio**, ma del 1839, il fisico François Jean Dominique Arago, di fronte all'Accademia francese delle scienze, di cui era l'illustre presidente, svelò al mondo l'esistenza concreta e praticabile del primo sistema di produzione di immagini che nella storia dell'umanità facesse a meno del virtuosismo grafico della mano.

**La fotografia in realtà esisteva** già da almeno un decennio, e forse qualcuno l'aveva inventata ancora prima: di sicuro esisteva da molto tempo il "bruciante desiderio" di uno strumento nuovo di riproduzione della realtà, adeguato all'era delle macchine.

**Non si può parlare di invenzione**, nel caso della fotografia (ma vale per tante altre). Piuttosto di una "nuvola" di invenzioni, ciascuno carente da qualche lato, ciascuna imperfetta, ciascuna in attesa di perfezionamento.

**Se consideriamo inventata** la fotografia quando un oggetto lasciò per la prima volta attraverso la luce la sua impronta su una superficie, creando una immagine riconoscibile, allora forse fu inventata da Thomas Wedgwood e Humphrey Davy nei primissimi anni dell'Ottocento: ma quell'immagine di foglie svanì in pochi secondi, annerendosi tutta alla luce.

**Se invece consideriamo inventata la fotografia** quando quella impronta cominciò a restare stabile, allora l'inventore della fotografia fu il celebre chimico John Herschel, a cui nessuno incredibilmente aveva chiesto mai nulla, e che reinventò il procedimento, completo di fissaggio, in un pomeriggio.

**Insomma quello che festeggiamo il 7 gennaio** è solo l'anniversario di uno svelamento, di una ufficializzazione, sostanzialmente una cerimonia di Stato. Il momento in cui, dopo che alcune decine di inventori più o meno all'insaputa uno dell'altro si erano arrabattati in quella ricerca, uno di loro vinse alla lotteria della storia.

**In realtà festeggiamo una nazionalizzazione**, non un'invenzione. Pochi mesi dopo, infatti, lo stato francese perfezionò quel che Arago aveva già in testa:

acquistò i diritti di quella invenzione meravigliosa (pagando una pensione a Daguerre e una al figlio dello sfortunato Joseph Nicéphore Niépce, suo socio, morto prima di vedersi riconosciuti gli sforzi) e la regalò al mondo.

**Con la non marginale eccezione dell'Inghilterra**, dove zitto zitto Jean-François Mandé Daguerre si procurò un brevetto di esclusiva, forse per ripicca contro il suo rivale pretendente inventore William Henry Fox Talbot (eh ma se non avevi almeno quattro nomi non ti lasciavano entrare, nella storia della fotografia?).

**Ma anche questo litigioso parto genellare fu un *pro bono malum***, visto che i fotografi d'oltremania furono così spinti a scegliere il procedimento del loro compatriota, il procedimento negativo-positivo che non solo ha tenuto banco per un secolo e mezzo almeno, ma ha aperto alla fotografia lo sterminato campo della riproducibilità tecnica, senza la quale il dagherrotipo sarebbe rimasto un prezioso gioiellino privato.

**Fu una rivoluzione antropologica**, storica, sociale, economica. Mi piace molto "madre occulta", bravo professor Zannier, non ci delude mai.

**Madre sì, madre della proliferazione** nucleare delle immagini, della pervasività delle immagini che, a prescindere da quel che crede qualche ottuso ansioso tecnofobo, non è certo nata con "il digitale".



**Madre occulta perché sembra** essere scomparsa sullo sfondo, come scomparendo nella tappezzeria; vediamo fotografie come se appartenessero all'ambiente naturale, come se non fossero un prodotto culturale, storico, che non è sempre esistito e verosimilmente non sempre esisterà.

**Mamma foto sembra essersi obliterata**, nella sua identità storica, per offrire agli sguardi solo sua figlia legittima, la civiltà o inciviltà delle immagini. Mi ricorda una figura creata dalla fotografia stessa, la *Hidden Mother*, la "madre

velata" di migliaia di curiosi ritratti dell'Ottocento, [indagati](#) tempo fa da una brava studiosa-artista, Linda Fregni Nagler.

**Da centottant'anni, insomma,** vediamo *attraverso* la fotografia, ma ci dimentichiamo di vedere *la* fotografia. E questa irruenza che abbiamo, questa foga di gettarci attraverso il rettangolo dell'immagine dentro la realtà che ci sembra sia al di là, è l'origine di tutti i fraintendimenti, le menzogne, le manipolazioni, le strumentalizzazioni ideologiche, politiche, propagandistiche a cui la fotografia si è prestata in questi quasi due secoli, sfruttando appunto la nostra ingenuità di figli inconsapevoli di madre ormai ignota.

**Ha ragione Zannier,** la cosa migliore che possiamo fare per togliere dall'ombra la vecchia signora, per levarle quel velo che la confonde con lo sfondo della storia, non è fare qualche discorsetto commemorativo, qualche rievocazione storiografica, qualche bel quadretto cerunavolta.

**Si tratta di prendere coscienza,** senza moralismi, che la realtà, come la pensiamo da un secolo e ottant'anni, è una realtà fotografata; anzi una realtà *fotografica*, di fatto, stante la ovvia constatazione che gran parte delle cose del mondo che riteniamo di avere visto, le abbiamo viste e conosciute solo in fotografia. E tuttavia, pensiamo di averle davvero viste, quelle cose lì. Anche se razionalmente lo sappiamo, finiamo per dimenticare di aver visto solo una "sembianza della realtà" e non una prova, o addirittura la realtà stessa.

**Dunque Fotocrazia non farà, oggi,** discorsi commemorativi. Continuerà invece ad aggiungere i suoi centesimi di divulgazione di buone letture affinché, almeno questa è l'intenzione, mettano in moto la consapevolezza che quando guardiamo la fotografia di un fiore, la prima cosa che vediamo è una fotografia, non un fiore.

**Tuttavia, se proprio vi sentite orfani** di celebrazioni, potrebbe piacervi tornare a quel discorso solenne che il 7 gennaio del 1939 lo Stato francese affidò, per il centenario dell'invenzione, non a un fotografo, non a un fotologo, ma a un poeta: Paul Valéry, che lo lesse da una cattedra della Sorbona. In quella ventina di pagine ci sono già, e restano ancora, molte cose preziose e trascurate.

**Ve ne ricordo solo una.** Riguarda il rapporto così problematico tra fotografia e realtà. Che Valéry risolve in una domanda ingenua e inattaccabile: "Quel fatto che mi hai raccontato, poteva essere fotografato? Tutto il resto è letteratura".

Tag: [anniversario](#), [fotografia](#), [François Arago](#), [Humphrey Davy](#), [invenzione](#), [Italo Zannier](#), [John Herschel](#), [Joseph Nicéphore Niépce](#), [Linda Fregni Nagler](#), [Louis-Jacques-Mandé Daguerre](#), [Paul Valéry](#), [Thomas Wedgwood](#), [William Henry Fox Talbot](#)

Scritto in [fotografia](#), [storia](#) | [Commenti](#) »

## **[André Kertész. Lo stupore della realtà](#)**

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

«*Tutto quello che abbiamo fatto, Kertész l'ha fatto prima*».

*Cartier Bresson*

Curata da Roberto Mutti e ideata da Camillo Fornasieri, la Mostra è organizzata dal **Jeu de Paume di Parigi**, in collaborazione con la **Mediathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Ministère de la Culture - France**,



con **diChroma photography** e con il Patrocinio della **Regione Lombardia** e del **Comune di Milano**.



© Ministère de la Culture / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine / Dist Rmn-GP © Donation André Kertész | © André Kertész

L'esposizione presenta al pubblico **90 straordinarie opere** che invitano a scoprire l'arte del grande fotografo e a lasciarsi sorprendere da quelle linee - così già mature in **Kertész - di un'immagine capace di reinventare la realtà, destinata a segnare un preciso percorso nella fotografia contemporanea**. Un percorso sempre sollecitato da una sorgente, lo stupore della realtà.

La Mostra è scandita da quattro sezioni che abbracciano diverse stagioni della sua vita e della sua opera.

Una vera rivelazione, forse anche per il pubblico degli esperti, riguarda **la presentazione di una rara serie di fotografie a colori** nelle quali l'autore conserva il rigore compositivo ma arricchisce la sua visione di nuove possibilità espressive tutte giocate sui toni lievi di cromatismi mai aggressivi.

"André Kertész. Lo stupore della realtà" ci accompagna in un ideale viaggio dove inizialmente prediamo familiarità con lo sguardo dell'autore sulla sua **Ungheria** rurale e tradizionale dove già realizza assoluti capolavori, come "L'uomo sott'acqua" e anticipa composizioni che poi si ritroveranno nelle immagini scattate a **Parigi**.

Qui scopre una città europea dove può frequentare il circolo degli artisti ungheresi del quartiere di Montparnasse, rimanere colpito (non solo dal punto di vista artistico) dagli incontri con Piet Mondrian, Fernand Léger e Marc Chagall, conoscere il surrealismo di André Breton, che poi declina personalmente per rimanere all'interno della dimensione ironica, anziché concedersi allo spaesamento e all'assurdo.

Quando arriva negli **Stati Uniti** (ma anche nei successivi viaggi in Giappone, in Martinica e ancora in Francia) quel suo stile svelerà i tratti di un'America singolare e intensa, diversa dal reportage. Fino allo straordinario riconoscimento

nel 1964, al Museum of Modern Art di New York: si sprecano gli elogi. Da quel momento Londra, Parigi, Stoccolma, Melbourne, Tokyo, Buenos Aires, Venezia ospiteranno i suoi lavori.

**L'umanità e un lavoro appassionato** hanno sempre contraddistinto l'autore che ha trovato nell'adorata moglie Elisabeth, morta nel 1977, la sua più grande sostenitrice.

Nell'ultima fase della sua vita creativa e soprattutto quando non sarà più in grado di uscire di casa, Kertész comincia a fotografare dalla finestra del suo appartamento in **Washington Square** realizzando immagini che riprendono quel tipo di **ripresa dall'alto** che è stata una caratteristica costante della sua visione fin dagli esordi.

Durante la sua carriera André Kertész ha ricevuto **numerosissimi riconoscimenti ed è stato fonte di ispirazione per importanti artisti e fotografi suoi contemporanei e fino ad oggi**. Per lui *"qualsiasi aspetto del mondo, dal più banale al più importante, merita di essere fotografato, con amore"*. E' dallo stupore verso fatti inconsueti o quotidiani, esterni o interni, che nasce la possibilità di **far diventare le cose "fotografia"**.

Con le sue riprese ravvicinate o a volo d'uccello, la sua passione per le strutture geometriche, le ombre e le silhouette, la sua attenzione per le forme di oggetti anche umili (una forchetta, un paio di occhiali) di cui coglie l'armonia, l'artista ungherese dialoga idealmente con il linguaggio del design.

Infine una curiosità: nel suo volume "Leggere" Steve McCurry rende omaggio al fotografo ungherese: *"Ho conosciuto André Kertész qualche tempo dopo essermi trasferito a New York, a poco più di trent'anni. Vivevamo nello stesso edificio e ancora oggi mi piace guardare le sue immagini esposte nell'atrio. Alcune delle sue fotografie più interessanti ritraevano gente impegnata a leggere. Scattate durante un arco temporale di cinquant'anni furono riunite nel volume "On Reading" pubblicato nel 1971. "Leggere" costituisce il mio personale omaggio al talento, alla personalità e al genio di Kertész"*.

*"La macchina fotografica è lo strumento, attraverso il quale interpreto il mondo attorno a me. E' dunque l'inquadratura è l'arte che sa cogliere cosa genera la luce"*.

Per lui la fotografia è una specie di diario visivo, uno strumento per descrivere la vita. *"Interpreto la mia sensazione in un determinato attimo. Non quello che vedo ma quello che sento, senza sentire non c'è ragione di vivere"* (**André Kertész**)

**André Kertész**, fotografo ungherese, acquisito francese e poi statunitense, è maestro riconosciuto da generazioni di fotografi, da Henri Cartier-Bresson a Werner Bischof fino a Joel Meyerowitz.

Nasce a Budapest nel 1894 da una famiglia della media borghesia ebraica. Autore free lance, tra gli anni '20 e '80 attraversa mondi diversi e vive in simbiosi con grandi capitali dove risiede, lasciando un'impronta decisiva per il futuro: Budapest, Parigi, New York dove morirà nel 1985. Negli anni venti, sul crinale di due epoche, altri grandi protagonisti della fotografia internazionale come László Moholy-Nagy, Endre Friedman poi noto come Robert Capa, Germaine Krull e Brassai (pseudonimo di Gyula Halász) lasciano l'Ungheria per emigrare a Parigi e a Berlino. E' la riprova della presenza di una vera e propria scuola ungherese di grande valore.

-----  
**Dal 15 Gennaio 2019 al 10 Marzo 2019**

**MILANO,:** Centro Culturale di Milano, largo Corsia dei Servi 4

**ORARI:** da lunedì a venerdì 10-13 / 14-18.30; sabato e domenica 15.30-19

**CURATORI:** Roberto Mutti

**ENTI PROMOTORI:** Jeu de Paume di Parigi, Mediathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Ministère de la Culture - France, diChroma photography - Con il Patrocinio della Regione Lombardia e del Comune di Milano

**COSTO DEL BIGLIETTO:** Donazione suggerita di € 5

**TELEFONO PER INFORMAZIONI:** +39 02 86455162

**SITO UFFICIALE:** <http://www.centroculturaledimilano.it>

## **[MIA Photo Fair: anticipazioni e novità della nona edizione della fiera di fotografia di Milano](#)**

di [Giulia Ronchi](https://www.artribune.com) da <https://www.artribune.com>

La collaborazione con la fiera californiana Photo Independent, il focus sulla fotografia di architettura e design, la sezione Beyond Photography dedicata alla fotografia d'arte: le tante novità che troveremo nella prossima edizione del MIA Photo Fair.



Rune Guneriussen, Demanded Growth Increases Descent, 2014 © Rune Guneriussen

Anche quest'anno si svolgerà nel quartiere di Porta Nuova, dal 22 al 25 marzo, MIA Photo Fair, la fiera dedicata alla fotografia italiana e internazionale. Con un programma fitto di novità e grandi ritorni: scopriamoli.

### LE ANTICIPAZIONI

**MIA Photo Fair** proporrà per il nono anno consecutivo una full immersion nel mondo della fotografia, con 130 gallerie ospiti di cui 90 provenienti da paesi di tutto il mondo, scelti per la qualità artistica dei progetti presentati. Sotto la guida di Fabio Castelli e Lorenza Castelli, la fiera riconferma la sua volontà di guardare oltre le logiche commerciali: "MIA Photo Fair fin dalla sua prima edizione ha

sempre realizzato un intenso programma culturale, con conferenze e tavole rotonde su varie tematiche che interessano il mondo dell'arte fotografica in generale, coinvolgendo molti aspetti, da quelli filosofici a quelli relativi alle tecniche di produzione delle opere stesse" ci racconta il direttore della manifestazione, "Ovviamente per effettuare tali scelte vengono raccolti anche stimoli esterni su temi di attualità". Sono due in particolare le tematiche su cui si focalizzerà quest'anno l'attenzione del MIA: l'ambiente naturale, che sarà oggetto anche della grande mostra della Triennale *Broken Nature* (1 marzo - 1 settembre 2019) e le **celebrazioni leonardiane**. Queste ultime, saranno inserite nel programma tramite le riproduzioni di alcuni fogli del Codice Atlantico di Leonardo da Vinci, conservato in versione originale alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Per la nona edizione, la locandina della fiera viene invece delegata al fotografo norvegese **Rune Guneriussen** (Kongsberg, 1977) il cui lavoro, già esposto in altre manifestazioni internazionali come Paris Photo e Art Basel, si contraddistingue per i soggetti romantici e trasognati di luci e oggetti di uso comune a cui fanno da sfondo silenziosi paesaggi innevati. I suoi scatti riportano l'attenzione sul delicato equilibrio tra uomo e natura, uno tra i temi portanti della fiera che guarda all'attualità.

#### LE NOVITÀ DELLA NONA EDIZIONE

"MIA Photo Fair si pone come obiettivo principale quello di presentare la fotografia in tutte le sue sfaccettature, dal reportage, alla fotografia di moda, dalla fotografia naturalistica a quella intesa come linguaggio d'arte contemporanea a 360° gradi, cercando di proporre al proprio pubblico un assortimento, il più vasto possibile, di proposte artistiche italiane ed internazionali" prosegue Fabio Castelli "Tali opere sono scelte per loro capacità di suscitare emozioni e attenzione per la ricchezza di significati contenuti, possibilmente non disgiunta dall'esigenza estetica che ogni individuo possiede. Per soddisfare sempre di più la domanda di opere fotografiche intese come linguaggio di arte contemporanea, quest'anno sarà inoltre presente una nuova sezione chiamata *Beyond Photography*". Quest'ultimo, novità assoluta della prossima edizione, sarà la sezione che permetterà di riflettere attorno ai limiti, spesso così valicabili, tra fotografia e arte contemporanea. Questo nuovo contenitore ospiterà infatti gallerie che rappresentano artisti per i quali il mezzo fotografico è parte integrante, ma non assoluta, della propria ricerca. Tra queste, ci saranno A100 gallery di Galatina con **Luca Coclite, Federica Di Carlo e Matteo Nasini**, la Galleria Massimo Minini di Brescia con **Roger Ballen, Vanessa Beecroft, Elisabetta Catalano, Bertrand Lavier, Matthieu Mercier e Ariel Schlesinger** e Progettoarte elm da Milano con Ivan Falardi e Giò Pomodoro.

#### IL DESIGN AL MIA

Grande interesse sarà dedicato quest'anno ai campi dell'architettura e del design, con diversi appuntamenti: di particolare interesse, un percorso visivo che l'architetto **Fabio Novembre** (Lecce, 1966) comporrà selezionando alcune delle opere esposte a MIA Photo Fair, mentre, per la prima volta, sarà istituito un premio in denaro dedicato alla fotografia d'architettura, in collaborazione con lo Studio G\*AA di Attilio Giaquinto e ArtPhotò di Tiziana Bonomo. Nella visione internazionale di MIA Photo Fair 2019, sarà sancita una partnership con **Photo Independent**, la nota fiera di fotografia di Los Angeles, che proporrà una selezione di fotografi indipendenti, molti dei quali già presenti alla rassegna californiana. Ai fotografi indipendenti verrà dedicata anche *Proposta MIA*, una selezione ad opera di un comitato scientifico che permetterà di avvicinare gli autori a importanti gallerie.

#### ALTRI PREMI

Tante le occasioni da non perdere, per i giovani artisti ma non solo: ospite per la terza edizione consecutiva, sarà quest'anno il premio il **Premio RaM Sarteano**, nato dalla partnership tra la fiera e il Comune di Sarteano, in provincia di Siena, che inviterà alcuni artisti a esporre in una mostra collettiva nei mesi di luglio – settembre 2019, all'interno della Rocca Manenti. Torna anche CODICE MIA, iniziativa indirizzata agli artisti midcareer che potranno confrontarsi con professionisti del settore, fotografi curatori e collezionisti tramite letture di portfolio. Tra i trenta selezionati, verrà premiato il migliore portfolio con una somma di 7000 euro grazie al **Charles Jing Grant**.

-----  
MIA Photo Fair 2019 - da 22 al 25 marzo 2019 - The Mall – Milano Porta nuova  
P.zza Lina Bo Bardi - Info: [info@miafair.it](mailto:info@miafair.it) – [www](http://www.miafair.it).

## [Le portinerie romane.](#)

### [Un progetto ne fa riscoprire il fascino e il ruolo](#)

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

Un'indagine fotografica e architettonica sulle portinerie romane ci presenta le guardiole e le abitazioni dei portieri della Capitale.



Portinerie romane, Luigi Moretti, Palazzina il Girasole, 1947-1950, Viale Bruno Buozzi 64. foto di Tommaso Sacconi

Figura quasi sparita in molti palazzi, il portiere aveva delle mansioni precise, anche se molto spesso si trasformava in tutt'fare, usufruiva non solo di una guardiola ma anche di un appartamento rimanendo quasi sempre a disposizione. Nel progettare le palazzine romane molti architetti hanno studiato e realizzato anche la portineria, l'ambiente destinato ai portieri. Il lavoro di **Giulia Carioti** e **Tommaso Sacconi** ha l'obiettivo di far riscoprire al pubblico "il fascino spesso trascurato di alcune tra le più suggestive portinerie romane". "Un'indagine fotografica e architettonica", afferma il curatore del progetto **Andrea Bentivegna**, "che cerca tuttavia di non trascurare il racconto

di una professione e delle sue contraddizioni, in un'epoca, la nostra, che pensava di poterne fare a meno e che invece sta riscoprendo l'importanza di questa figura". Nella società contemporanea si diventa tuttologi andando su YouTube, ma quando bisogna risolvere i piccoli inconvenienti domestici, e il tutorial non ha fatto altro che peggiorare la situazione, la figura del portiere tuttofare di fiducia, nonché di una persona sempre presente e vigile nel palazzo, sta iniziando a essere rimpianta per il suo ruolo così importante.

## LE PORTINERIE

"Cosa sono le portinerie? Certo ci sono le cosiddette guardiole e ce ne sono di tanti tipi", spiega il curatore. "Gli architetti del resto, come per ogni aspetto della palazzina, si sono esercitati in infinite declinazioni anche di questi elementi. Ne troviamo di tutti i tipi da quelle minimaliste, con un semplice tavolo nell'atrio, a quelle monumentali; dalle grandi vetrate simili ad acquari, a piccole cabine che ricordano la plancia di un aereo, fino alla finestrella che incornicia il portiere quasi si trattasse di un mezzo busto televisivo". Questo progetto vuole evidenziare la sottile linea di confine tra abitazione e posto di lavoro: il portiere si trovava a lavorare e vivere nello stabile, rendendo tutt'altro che netta la demarcazione tra vita lavorativa e privata. Ne è un esempio l'appartamento del portiere progettato dall'architetto **Luigi Moretti** nella palazzina "Casa del Girasole" a viale Bruno Buozzi 64, dove l'unica finestra presente è sopra la guardiola verso l'atrio del palazzo, lo stesso affaccio sia a lavoro che a casa. "Il racconto di Roma, come ci hanno dimostrato la letteratura e ancor di più il cinema, passa inevitabilmente per le vicissitudini della palazzina e attraverso gli occhi dei loro portinai", conclude Andrea Bentivegna. "Del resto lo stesso Giorgio Muratore ammoniva sempre gli studenti a cui assegnava le sue ricerche storiche sugli edifici, dicendo: 'domandate ai portieri'". Il [progetto](#) verrà presentato giovedì 10 gennaio 2019 presso il [Centro Studi Giorgio Muratore](#), sede dello studio storico del professore di Storia dell'architettura contemporanea alla Sapienza Università di Roma scomparso nel 2017.

per altre immagini: [link](#)

## **Fotografia e territorio. Il libro di Dionisio Gavagnin**

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

Attento conoscitore dell'arte dello scatto, Dionisio Gavagnin ha dato alle stampe una ricognizione sul legame tra fotografia e paesaggio.

*Fini & confini. Il territorio nell'arte fotografica* non è un excursus storico-fotografico all'interno della fotografia di paesaggio. Il taglio è tematico, diviso in sette momenti. L'autore è un appassionato di fotografia, un collezionista *sui generis*, che raccoglie da molti anni opere realizzate con questo linguaggio. Si tratta di **Dionisio Gavagnin**, laureato negli Anni Settanta in Economia e Commercio, stimato dagli addetti ai lavori come conoscitore raffinato della fotografia. E questo libro (540 pagine con relativamente poche immagini e molto testo), che segue di sette anni *Homini & Domini. Il corpo nell'arte fotografica*, analizza il rapporto tra fotografia e territorio da un punto di vista tematico, con molte notizie e con un taglio assolutamente personale. L'autore qui si propone di indagare gli approcci al territorio dell'arte fotografica. Territorio inteso come spazio totale, come mondo.



Francesco Jodice, What We Want, Aral, T51, 2008

Un primo capitolo, introduttivo, più storico, introduce una serie di trattazioni che hanno per oggetto "L'emergenza della forma", "Il territorio come-forma-sistema. L'intima adesione di forma e funzione", sempre "Il territorio come-forma-sistema. Il territorio della globalizzazione", "Visioni di confine", "Territori del concettuale. Educare lo sguardo", "Territori del concettuale. Ricostruzioni".

Dionisio Gavagnin – Fini & confini. Il territorio nell'arte fotografica (Campanotto Editore, Pesian di Prato 2018). In copertina, Luca Maria Patella, s.t., dal progetto Terra animata, 1967

#### OLTRE IL LIMITE DEI GENERI

Quello di Gavagnin è uno studio che va ben oltre il limite dei generi e che si muove verso problematiche particolarmente attuali, come quella del confine e della globalizzazione.

Un volume in cui la dimensione paesaggistica classica della fotografia è superata da quella più analitica del concetto di territorio, anche in senso contemporaneo. *"Intendo usare il termine territorio in un'accezione diversa, come sinonimo di spazio, di uno spazio aperto, senza alcuna discriminazione culturale, senza confini"*, afferma Gavagnin. E ci riesce, introducendo il lettore in una serie di questioni che non sempre, volutamente, trovano risposte definitive.

Sempre l'autore specifica che non ha preso in esame l'intera storia della fotografia, ma solo autori e artisti che, a suo avviso, hanno apportato una reale innovazione. Per cui ci muoviamo da **Guidi** a **Basilico**, dai **Becher** a **Baltz** ad **Adams** per giungere a **Long** e **Fulton**, con un affondo nella contemporaneità con **Struth**, **Gursky**, **Francesco Jodice**, **Muntadas**.

Interessante l'apertura dell'autore nei confronti di altri ambiti non solo visivi, ma anche letterari e filosofici.

Utile, inoltre, la bibliografia proposta da Gavagnin, che induce a ulteriori viaggi in un territorio assai complesso, fa affrontare con coraggio.

per altra immagine: [link](#)

-----  
Dionisio Gavagnin – Fini & confini. Il territorio nell'arte fotografica  
Campanotto Editore, Pesian di Prato 2018 - Pagg. 544, € 38 - ISBN 9788845616785  
[www.campanottoeditore.com](http://www.campanottoeditore.com)

## [Al di là del visibile](#)

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



Dall'8 gennaio al 25 febbraio, il fotografo Massimo Brizzi espone, presso il Museo della Fondazione Scienza e Tecnica, in Via Giusti 29 a Firenze alcune fotografie, che gli hanno permesso di vincere, nel 2018, la Wiki Science Competition, il più grande grande concorso mondiale di fotografia scientifica, organizzato dagli utenti delle piattaforme Wikimedia.

Le fotografie saranno esposte accanto ai relativi reperti del Museo della Fondazione, che offrono il confronto con altre forme, più antiche, di documentazione della ricerca nelle Scienze naturali.

Massimo Brizzi è un appassionato di entomologia e di fotografia, che ha unito queste due passioni, dedicandosi alla macro e microfotografia da ricerca, con particolare attenzione agli insetti.

Gli insetti sono le creature più numerose della terra: appartengono ad un gruppo di invertebrati, gli Artropodi, caratterizzati da arti con articolazioni, corpi costituiti da segmenti ed un esoscheletro coriaceo.

Gli Artropodi giocano un ruolo importante nei vari ecosistemi del mondo, compresi quelli che hanno adattato la loro vita al parassitismo, umano e animale. Massimo Brizzi ha osservato, fotografato e documentato anche la microfauna presente nel sottobosco - pseudoscorpioni, collemboli, acari, larve di coleotteri, termiti del legno, e varie tipologie di formiche- e i microrganismi presenti nelle acque dei fiumi, torrenti e laghi, che hanno ruolo importantissimo nelle acque.

Il suo obiettivo è quello di sensibilizzare le persone, attraverso le macro e micro fotografie, nel conoscere e rispettare questa parte della natura che interagisce con l'acqua e da cui dipende il futuro della nostra sopravvivenza su questo pianeta.

Le fotografie, altamente suggestive, trasformano esseri molto piccoli o invisibili ad occhio nudo in mostri giganteschi, spaventose creature degne di un viaggio nella fantascienza.

-----



## Al di là del visibile, Mostra fotografica di Massimo Brizzi

8 gennaio- 25 febbraio 2019

**FONDAZIONE SCIENZA E TECNICA**, Via Giuseppe Giusti 29 (50121)

+39 0552341157 , +39 0552343140 (fax) - [www.piccoligrandimusei.it](http://www.piccoligrandimusei.it)

**orario:** da lunedì a venerdì 9.00 – 16.00, sabato e domenica 9.00-18.00

(possono variare, verificare sempre via telefono) - **Ingresso gratuito**

**Informazioni:** tel. 055 2343723, iscrizioni@fstfirenze.it

## [A Senigallia la fotografia si fa arte nel ricordo del Maestro Mario Giacomelli](#)

di Enzo Carli da <https://www.laltrogiornale.it>

L'artista indipendentemente dal tipo di pratica che esercita, porta l'arte dentro di sé. Senigallia, "la città della fotografia" deve molto al grande Maestro.



Enzo-Carli-Vittorio-Sgarbi-e-Mario-Giacomelli-1988.-Arte-in-piazza-a-cura-di-Flavio-Sabatini

La mia storia e quella di tanti altri Senigalliesi nasce con Giacomelli grande e indimenticabile artista di cui ancora oggi poco si parla; dell'indimenticabile lezione che ci ha lasciato in fotografia. Giacomelli, memore di del suo Maestro, Giuseppe Cavalli non solo trascendeva la realtà ma si inventava universi sconosciuti, si spingeva nelle strade della poesia del fantastico, dell'immaginario, del ricordo e della memoria con estrema attenzione alla forma e al contenuto delle immagini. Scanno non è (solo) la testimonianza del grande realismo italiano alle prese con la questione meridionale, ma una saga epica, una storia d'amore per le proprie origini, una favola dell'esistenza.

Mario Giacomelli ha lavorato sul paesaggio come opera aperta; le immagini della sua terra, con i segni, le radiografie, la sua lirica sono tra le più alte testimonianze della fotografia del Novecento. Lavorare sul paesaggio, sulle saghe contadine nei luoghi scelti dal Maestro per riscoprire l'essenza della fotografia la sua forma, la sua bellezza e le sue performances. Immagini antropologiche in cui in ogni frammento, in ogni forma tangibile è celata la dimensione dell'uomo, dei cicli della natura e della madre terra-la Cibele di Attis- nelle tracce di significati nascosti, spesso inafferrabili ma sempre presenti. Luoghi della memoria, legati al sentimento di identità e quindi dall'esplorazione del tempo e e cogliere nel ricordo, la permanenza del sentimento

Sosteneva il grande fotografo e critico Paolo Monti, guida spirituale della Gondola, l'École de Venise: *"Guardando lentamente le sue visioni, ascoltando i suoi racconti, o scrutando criticamente i suoi stupendi paesaggi non potrei che ripetere quanto è stato già detto e arrivare alla stessa conclusione senza riserve o incertezze: Giacomelli è fra i più grandi fotografi del nostro tempo. Sono certo che Eugene Smith, forse il più grande fotografo del mondo, formerebbe volentieri molte sue fotografie di Vita d'ospizio e di un amore. Ed anche Cartier Bresson potrebbe far suoi alcuni «pretini». Questi richiami o nomi famosi valgono a situare al giusto posto la sua opera in un ideale Museo Immaginario della fotografia mondiale; al profano che non conosce persone e situazioni, basterà consigliare un lento percorso lungo le pareti della mostra. Un viaggio dentro sé stessi. Come resistere alle sollecitazioni di queste immagini? Qui il linguaggio universale della fotografia canta in tutta la sua potenza. E davanti alle sue sequenze più belle "Un amore" e "Vita d'ospizio" ci folgora Gide: Ce ne ricorderemo di questa terra*

Il critico e docente dell'École Nationale Supérieure de la Photographie di Arles, Christian Gattinoni ha sottolineato che *"Giacomelli, col suo gesto espressionista che accentua i contrasti è poeta e disegnatore insieme. In realtà, la pittura e le incisioni di Alberto Burri lo toccano quanto l'opera di un Barnett Newman, a cui d'altra parte lo avvicina una certa estetica dello sviluppo delle stampe. L'utilizzazione del bianco e nero fa però tendere le sue produzioni verso l'incisione, per l'uso del nero argentato ottenuto dall'opposizione tra le diverse intensità di luce".*

Secondo Arturo Carlo Quintavalle, *nel momento in cui Giacomelli organizzò il suo discorso come simbolico, sopravanzò l'estetica crociana che Giuseppe Cavalli aveva portato "a un livello superiore di gusto e di espressione, la tendenza amatoriale che fa della fotografia tanti pezzi staccati l'uno dall'altro ma aventi una funzione progressiva nel significato spirituale dell'artista" e spostò il suo messaggio verso un*

*espressionismo fotografico che esasperava l'aspetto emotivo della realtà sottolineato dai contrasti, dai segni inoltre, al pari di Federico Fellini nel cinema, Mario Giacomelli capovolse completamente anche il punto di vista del neorealismo introducendo nelle immagini una nuova poesia tonale, anche onirica e realizzando racconti fotografici che si esprimevano nei racconti come nei paesaggi, escludendo inutili dettagli e fece di lui il più importante fotografo italiano del Novecento autonomo, a quel punto, rispetto a ogni scuola.*

Mario Giacomelli, all'unanimità di critica e pubblico uno dei più altri fotografi del nostro tempo, stroncato da una grave malattia il 25 Novembre 2000, cavalca nei paesaggi infiniti dell'anima. Nato a Senigallia il 1 agosto del 1925, inizia la sua attività di fotografo la vigilia di Natale del 1952. Si regala una fotocamera Comet e si reca sulla spiaggia per fotografare il mare; per riprodurlo mosso, animato, muove la macchina. Nasce la sua prima fotografia, L'approdo, con la quale si allontana, consapevolmente, dalla tradizione della fotografia purista. La sua partecipazione al gruppo fotografico senigalliese "Misa" fondato da Giuseppe Cavalli (con Paolo Monti tra i teorici e fondatori della "nuova fotografia italiana") permette a Giacomelli di uscire dall'ambito della piccola città di provincia per inserirsi in un panorama di ampio respiro culturale, più congeniale alle sue motivazioni ed aspirazioni. Eppure le opere più importanti del grande Maestro sono legate indissolubilmente alla sua terra: *"Pur sentendomi un realista (mi ha detto Giacomelli) ho scoperto che la poesia è il linguaggio con il quale credo di poter fuggire dalle formule della banalità quotidiana. Lo spazio non è più appiattito, le cose che vedevo sempre uguali, le stesse strade, la stessa gente della mia città, pensando alla poesia, ora mi sembrano modificate, tutto sa*

*avventura che mi coinvolge in esperienze nuove, mi fa vivere in territori immaginari*". Nel 1955 vince il primo premio per il miglio complesso di opere alla seconda mostra nazionale di fotografia di Castelfranco Veneto. Paolo Monti che presiede la giuria, dirà che Giacomelli è l'uomo nuovo della fotografia italiana. Nel 1957 è inserito nella prestigiosa raccolta "Photography Year Book, London" e nel 1958 in "U.S.Camera, First Edition, New-York". Nel 1959 sulla rivista "Fotografia", il compianto critico Giuseppe Turrone, parla già di Giacomelli prima e seconda maniera ed in occasione della mostra tenuta presso la Biblioteca comunale di Milano nel 1959, scriverà del fotografo senigalliese come del "caso" della fotografia italiana. Ma è nel 1963 che grazie a John Szarkowsky, allora curatore della fotografia al M.O.M.A. che Giacomelli si affaccia sulla ribalta internazionale con la serie Scanno (1957), prima con l'inserimento in "Looking of Photography" e poi con una sua mostra permanente nella raccolta del Museum of Modern Art di New-York. Dopo una serie di prime fotografie a titolo tra il '53 ed il '56, probabilmente influenzato dall'amico Luigi Croceni (tra i fondatori nel 1954 del CCF a Fermo ed uno dei teorici e sostenitori del racconto fotografico), Giacomelli affronta i grandi temi, lasciando le fotografie a titolo per i complessi di opere. Dal 1954-1956 è la serie (realizzata con una Bessamatic con obiettivo Eliair color 10,5 con flash a lampadina) sulla "Vita d'ospizio". Mario Giacomelli vive l'ospizio da quando, da piccolo, seguiva la madre che per necessità vi lavorava. La storia d'amore infinito con i vecchi dell'ospizio senigalliese sono rimandi invisibili sul filo dell'esperienza. Non a caso ci ritorna nel 1966-1968 con una serie di opere dal titolo, preso da una poesia di Pavese, Verrà la morte e avrà i tuoi occhi. Immagini portate al limite dell'astrazione; la carne viene "bruciata" dal lampo del flash e le rughe dei volti sono le stesse della terra, le immagini rarefatte sono pervase da un profondo lirismo liciniano. Ritorna ancora nell'ospizio senigalliese con una serie senza titolo nel 1981-1983. Per nove anni dunque Giacomelli fotografa gli anziani, senza mai realizzare un reportage, senza mai l'esigenza o l'intenzione di compiere un atto di denuncia o di esprimere sdegno sociale. In un periodo in cui la fotografia è per definizione lo specchio della realtà, l'ospizio è per Mario un posto di ritrovo e di attrazione per comprendere le sue paure, esorcizzare la morte. Soprattutto per capire il tempo, fatto da un "po' di prima e di un po' di dopo", dirà Giacomelli: *"Non è facile fotografare la vita d'ospizio...Quella mamma che aspetta il figlio da tre anni e che mi prende la mano quando le porto le caramelle per vederla per un attimo felice e che dice che il figlio ha tanto da fare che non può venire a trovarla...Vado all'ospizio per un mio bisogno interiore. In alcune immagini con il bianco ho tolto la materia, togliendo i particolari distruggo la realtà; le deformazioni, le sfocature tolgono il troppo vero per rimuovere la poesia. Non ho fatto belle immagini, mi sono solo nascosto in un posto che altri chiamano ospizio e che per me era un grosso specchio che permetteva di guardarmi dentro...sentivo quindi che le mie paure non erano cose inventate ma cose che io già vivevo e delle quali ero prigioniero"*.

Dal 1955 fino alla fine lavora sul paesaggio della sua terra, come un'opera aperta, un capitolo fondamentale del suo lavoro d'artista ed un'eccellente chiave di lettura delle sue intime convinzioni. "Io non ritraggo paesaggi, ma i segni e la memoria dell'esistenza". Sono tagli come le pieghe che l'uomo ha nelle sue mani, come le rughe dei vecchi dell'ospizio, come le lacerazioni della natura e dell'umanità, determinate dal flusso traumatico del tempo. Tra il 1961 ed il 1963 è la serie Io non ho mani che mi accarezzino il volto. In questa serie fantastica dei "pretini" riprese nel seminario vescovile di Senigallia, le immagini sono sospese, le tonache gonfiate come piccole mongolfiere e la trasgressione iconica di Giacomelli raggiunge il vertice dell'astrazione. Tra il 1964 ed il 1966 propone la serie dal titolo La buona terra, una saga epica, scandita dal trascorrere dei

cicli, delle stagioni, caratterizzata dall'antico rituale contadino. Le immagini si sviluppano sul filo del reportage-racconto con la partecipazione di Giacomelli che dopo l'ambientazione (riprende la vita di una famiglia patriarcale nei dintorni di Senigallia) socializza con i protagonisti, li segue nei lavori dei campi e nei momenti di festa. Ancora una volta non è un documento realista di intenti politico-sociali, ma una rivisitazione del tempo, del ricordo e della memoria contadina.

Degli anni 1971-1973 è la serie Caroline Branson tratta da Spoon River Antology di Edgar Lee Master, una storia d'amore densa di significati, sostenuta da segni graffianti, da elementi naturalistici, quasi a sottolineare la drammaticità della storia, in un alternarsi di immagini suggestive, di forte impatto emozionale, "caricate" con la doppia esposizione. Anche qui, nel pretesto della storia senigalliese, ecco l'intensità della notte cosmica, del buio dei ricordi, dell'assenza/presenza dello spazio-tempo.

La fotografia di Giacomelli è quindi una trasformazione di intime convinzioni; un realismo magico filtrato dal ricordo ed intriso di poesia. Immagini come autoanalisi, come specchio dell'esistenza che attingono nei viaggi dei territori immaginari dei suoi spazi interiori. La fotografia è per lui una rievocazione di interessi che spaziano, nella sua terra, nei cicli e nelle stagioni della vita e della comunicazione. Sono reticoli di memorie, riporti quasi invisibili del suo universo mentale che gli permettono di vivere nelle pieghe della materia e in un reale immaginario, la gioia della creazione e della conoscenza. Giacomelli affronta con la fotografia temi gravi ed inquietanti e li riporta carichi di poesia, nella loro dignità originaria, senza dogmi ideologici o stilemi accademici. Rifugge dalle presunzioni, abbastanza usuali tra gli artisti contemporanei; sa che il dovere di ogni ricerca è di ritrovare l'autenticità di un rapporto con i vari aspetti della vita, conoscere i legami tra le forme espressive e recuperare l'influenza del nostro patrimonio e della nostra origine. Subisce la desolata impotenza dell'uomo di fronte alla deformità e al male; i suoi segni fotografici trasmettono queste sensazioni. Con immagini accentuate dai contrasti luminosi, dagli sfocati, dagli ingrandimenti della grana, intende superare l'angoscia del dolore e della solitudine per trasmetterci sempre un messaggio di speranza. " [...] *Mi interessa la gioia che ho provato nel momento in cui ho scattato, la tensione che ho avuto di fronte all'immagine. Ecco, da quel momento (sostiene Giacomelli), l'immagine non muore più, rimane dopo la mia morte...Vorrei fuggire da questa realtà ed entrare in quella inutile della poesia*".

Chi scrive è stato per tanti anni suo affettuoso allievo ed amico; la sua grande pazienza, premurosa attenzione e sincera disponibilità mi hanno permesso di "entrare" nel suo reale immaginario, comprendere il suo viaggio interiore, là dove la morte non ha più dominio.

per altre immagini: [link](#)

## **[Fotografia, le mostre grandi non sempre sono grandi mostre](#)**

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

I traumi dell'infanzia, si sa, ti condizionano la vita. Sarà forse per questo che ho ancora le tracce devastanti di una remotissima visita al **museo del Louvre** – era la mia prima volta a **Parigi**, da piccolo – concentrata in una mattinata. Ricordo solo una folle corsa, stratonato e trascinato per sale e corridoi infiniti, con bagliori allucinatori vagamente legati a nomi tipo Leonardo, Caravaggio, Raffaello, o dalla forma di statue alate, tra reminiscenze scolastiche di antico Egitto e mal di piedi.

Sono trascorsi decenni, da grande ho voluto occuparmi di **fotografia** (anche se allora non lo sapevo) e ancora adesso provo lo stesso "effetto Louvre in mezza giornata" quando m'infilo a vedere una mostra fotografica di trecento foto e oltre. Il fatto è che, confrontandomi con altri, a quanto pare non sono il solo a soffrire del gigantismo mostruoso – si può dire mostruoso? – tipico di molte antologiche o collettive. Tutti noi abbiamo quella che si definisce **soglia di attenzione**, un limite cognitivo che abbassa progressivamente la nostra capacità di recepire stimoli e informazioni in maniera continuativa; siamo come una spugna che assorbe acqua finché riesce, poi non ne trattiene altra.



La soglia d'attenzione è individuale, ma mai infinita. La mia è forse particolarmente bassa, anche perché il rapporto che stabilisco con ogni immagine – fatto di concentrazione e immersione – è davvero forte e profondo, dunque appagante ma in certo modo faticoso. Mi accorgo chiaramente che, pure in presenza di grandi e indiscutibili autori, dopo la prima cinquantina di foto inizia in me un processo di allentamento: il primo indizio è **una graduale accelerazione**, che si traduce in un tempo di permanenza sulla singola foto che si va riducendo vieppiù. Superato il centinaio, per la prima volta mi distraigo, guardo lo strano cappello di un visitatore o controllo eventuali messaggi sul mio smartphone.

A quota duecento sono decisamente affaticato, sia fisicamente che mentalmente, e me ne vorrei uscire, non fosse che mi trattiene una forma di stoicismo e senso del dovere. Raccolgo la sfida e proseguo, ma alla 300esima foto, stremato, **odio tutto e tutti** – iniziando dal curatore e finendo coll'incolpevole autore, si chiamasse pure **Henri Cartier-Bresson** – mentre sento i piedi pulsare e sogno una cosa sola: una birra fresca. Dalla 300esima in poi ogni foto ulteriore è una potenziale fabbrica di serial killer.

Qualcuno obietterà che la carriera e il percorso di alcuni maestri epocali, che hanno lavorato magari per 60 anni, richiedono necessariamente un'inondazione di fotografie, talmente vasta e complessa è stata la loro produzione. Io insisto e contesto questa apparentemente ovvia considerazione: che si chiami **Robert Capa**, **Sebastiao Salgado** o **Richard Avedon**, cosa me ne faccio di 400 fotografie se dopo la 60esima vado in tilt? Molto meglio, molto più sensato, molto più efficace tentare – anche se con un editing drastico e decisionista – di condensare la potenza di quell'autore non dico in 50, ma in 100-120 foto. Una bella scossa emotiva, comunicativa ed estetica che ci darà davvero qualcosa d'importante senza farci annegare. Dunque nulla di esaustivo – non lo sarebbe comunque – ma un ottimo stimolo ad approfondire quell'autore con altre mostre, con libri e con l'esercizio della nostra **curiosità** in ogni modo possibile.

Si dice che a pensar male si fa peccato ma spesso ci s'azzecca e allora temo che dietro la mostra grande, cosa che non sempre coincide con la grande mostra, ci siano soprattutto ragioni di **marketing**: per far pagare – poniamo – 12 euro d'ingresso a una mostra fotografica, chi la organizza si sente in dovere di giustificarlo dando "tanta roba". Tanta roba dovrebbe essere un concetto legato alla qualità più che alla quantità, ma chi davvero non protesterebbe dicendo "guarda che ladri, 12 euro per una mostra di sole 50 foto!?" Inoltre una mostra gigantesca è più facilmente definibile, a livello mediatico, come "un evento senza precedenti", "la più completa **retrospettiva** mai realizzata" e chi più ne ha più ne metta, riempiendo magari luoghi prestigiosi come castelli e palazzi reali.

Abbiamo sentito dire per molte cose che "piccolo è bello", in altri ambiti che "le misure non contano", per non ricordare come "il vino buono sta nella botte piccola", e via discorrendo. Ma dalle parti della fotografia com'è che la forma espressiva più legata al concetto di sintesi viene spesso presentata in maniera così prolissa? Ricordate il controverso ministro **Enrico Ferri** che anni fa fece approvare un decreto abbassando il limite di velocità in autostrada a 110? Ecco, se oggi vogliamo parlare nuovamente di limite a 110 potremmo ritentare con la fotografia.

## **La morte e la fotografia. A Berlino**

di Marilena Di Tursi da <https://www.artribune.com>



*Duane Michals-Self Portrait-As If I Were Dead-1968-©-Duane-Michals, Courtesy DC Moore Gallery NewYork*

A Berlino la collettiva "Das Letzte Bild Fotografie und Tod" ragiona sulla morte e sulle sue rappresentazioni, dagli albori della fotografia ai giorni nostri. Con suddivisioni tematiche e con riusciti mescolamenti tra documentazione e creazione.

I rapporti tra fotografia e morte godono di intuizioni geniali maturate da pensatori come Susan Sontag e Roland Barthes, entrambi, del resto, in sintonia

nel tributare al medium il potere di bloccare il flusso del tempo e dunque di dispensare trapassi o segnare sparizioni. Una proprietà che la mostra *Das Letzte Bild Fotografie und Tod* (L'ultima immagine. Fotografia e morte), curata da Felix Hoffmann, indaga con oltre 400 lavori, un'ampia selezione di opere affiancate da numerose fotografie private, giornalistiche e scientifiche. E per questo, costringendo la fotografia a fare nuovamente i conti con la sua primaria vocazione documentaria, in un continuo zapping tra morte e vita. Cominciando, appunto, dalle foto di defunti che in genere rappresentano una persona da viva, consentendo di preservarne la memoria ma che, alla fine del diciannovesimo secolo, esibiscono le foto di morti, preferibilmente, alla stregua di dormienti.

#### DA SERRANO A DEMAND

Cadaveri posseduti da Morfeo come quelli di **Andres Serrano**, ricomposti devotamente, assimilabili a martiri cristiani e trasfigurati in ordinarie pose funerarie, risarcitorie del macabro passaggio negli obitori, dopo morte violenta. Di taglio diverso le fotografie delle esecuzioni che trasmettano con enfasi la cessazione della vita e la trionfale soddisfazione dei carnefici. Per esempio nelle vittime dell'Olocausto, che **Gerhard Richter** riordina in un poderoso archivio in cui i mucchi di cadaveri si alternano a superstiti da volti pervasi da nebbie, affogati in dolorose dissolvenze che negano le singole identità in nome di una dignità umana ormai perduta.

La fotografia, del resto, consente di testimoniare la morte anche senza la presenza dei cadaveri (**Andy Warhol, Timm Rautert, Arnold Odermatt**) solo attraverso la modalità con cui si realizza, incidenti stradali o altre calamità o, per estensione, di rendere conto di una più generale assenza di vita. Esempari a riguardo gli interni di **Thomas Demand**, devitalizzazioni della realtà operate con destabilizzanti riproduzioni cartacee che la fotografia restituisce a una falsa esistenza. O, ancora, la fotografia può paradossalmente amplificare la soggettività oltre i limiti propri degli esseri umani al punto da concedere l'artificio di immaginarsi morto e dunque oggetto di autoreferenziale devozione (**Duane Michals**).

#### MEMORIA E ASSENZA

Il percorso espositivo interagisce costantemente con fotografie giornalistiche, scientifiche o amatoriali che hanno anche la funzione di introdurre temi diversi o di suggerire agli artisti quesiti esistenziali: permane la memoria dei nostri cari o è destinata a svanire come il vapore di cremazioni appena eseguite (**Spring Hurlbut**)? Cosa succede se l'AIDS o altre malattie distruggono le persone a cui siamo vicini (**Nan Goldin**)? Se la morte diventa una performance pubblica con una potenza voyeuristica pari a quella assegnata al glamour (**Thomas Hirschhorn, Larry Clark**) o con la possibilità di prestarsi a pratiche relazionali (**Broomberg & Chanarin**)? Se le foto si predispongono in luttuosi repertori (**Christian Boltanski, Hans- Peter Feldmann, Walter Schels / Beate Lakotta**) per sostituire per sempre le persone con melanconiche tassonomie? Risposte possibili si palesano nel capitolo conclusivo, quello dedicato alla sopravvivenza, a quanti restano a guardare chi non c'è più, contando sulla fotografia affinché non sia l'ultima immagine ma il tentativo di governare un'assenza.

per altre immagini: [link](#)

#### **Das letzte Bild. Fotografie und Tod**

Berlino// fino al 3 marzo 2019 - C/O BERLIN IM AMERIKA HAUS,  
Hardenbergstraße 22-24 \ [www.co-berlin.org](http://www.co-berlin.org)

## [Marco Rigamonti - Tutto il silenzio che c'era](#)

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



©Marco Rigamonti, dalla serie "Paesaggi acidi" Polaroid 669 type trattata all'aceto balsamico

L'autore, con queste nuove serie di opere Rigamonti dimostra che la fotografia non è solo il momento dello scatto: essa infatti può trasformarsi in una sospensione, in una deriva nel corso del tempo. In un percorso nel passato e nella fotografia. Le sue, in effetti, sono immagini di immagini. Egli scava nel proprio archivio di fotografie compiendo, senza uscire dallo studio, una sorta di viaggio tra classificatori e contenitori. Estrae alcune serie di diapositive scattate all'epoca dell'analogico, le duplica con la polaroid (altro materiale desueto, invecchiato), poi le trasferisce su carta o le lascia a macerare 24 ore nell'aceto balsamico (come fa con Paesaggi Acidi), fino a ottenere immagini atmosferiche e sfumate, morbide o scavate da misteriose corrosioni. È come se il nostro autore volesse compiere una sorta di "verifica" non analitica (come quelle compiute invece da Ugo Mulas), bensì poetica, protesa a far emergere le immagini latenti che si sono depositate tra i suoi scatti, a rivelare ciò che rimane nonostante tutto, nonostante l'aceto che le aggredisce e le tinge di marrone. Dalla nitidezza delle immagini di partenza si arriva così a opere liberate dal compito della veduta e del resoconto paesistico. A opere per così dire "velate", che hanno perso in definizione per guadagnare in un'altra visione, quella dell'anima e dell'immaginario. Il loro velo le ri-vela, le rende simili a piccole apparizioni sospese in un tempo indefinito, che si dispiega come un presagio, come un ricordo.



In Paesaggi Acidi il mare diventa allora una distesa dell'interiorità e l'orizzonte l'essenza della lontananza, il punto dove il vedere si incontra con il non-vedere, la linea dove il visibile tocca l'invisibile.

Con le serie Perso nel bosco le sue immagini oscure ci fanno sentire il groviglio di rami che paiono quasi sfiorarci il volto e protendersi verso di noi. La lontananza dell'orizzonte si rovescia qui in un troppo vicino, nell'impossibilità di avere una visione "controllante" e razionale, perché ci si è letteralmente persi nel bosco e il vedere si è trasformato in un'esperienza del sentire, in qualcosa di instabile e pervasivo che sfugge al pensiero cosciente e che oscilla seguendo i movimenti di un corpo in cammino, come smarrito tra sterpi e prati strapazzati dal freddo. Con la loro logica discontinua e non lineare, tali immagini ombrose, fluttuanti e disorientanti, fanno vacillare il nostro senso del tempo e la nostra collocazione nello spazio. Esse trasformano infatti la fotografia nel registro sensibile di un'esperienza dentro la natura e non di fronte ad essa.

Sospese tra apparizione e scomparsa, tra salvazione e dissoluzione appaiono anche le immagini della nuova serie Solo fiori, dedicata ai piccoli mazzi floreali abbandonati nei cassonetti dei cimiteri. Fiori non più raffigurati tra fioritura e appassimento, tra rigoglio cromatico e disfacimento, come venivano rappresentati dai pittori di vanitas del Seicento, protesi a ricordare la mortalità dell'uomo, ma anche la desiderabilità e la fragilità della bellezza. Invece, nelle immagini di Rigamonti troviamo solo fiori appassiti, solo petali e corolle gettate via; eppure, anche se ormai residuali, pur sempre segni di un gesto d'affetto che unisce i viventi e gli scomparsi. Essi non sono tanto metafore della nascita e della morte, ma ricordi tenaci ancora vivi, ancora tra i vivi.

La mostra è caratterizzata dall'esposizione di tre distinte ricerche dell'autore, connesse l'una all'altra dall'utilizzo della polaroid: "Solo fiori", "Paesaggi acidi", "Perso nel bosco". Testo critico di Gigliola Foschi.

-----  
Bologna - dal 12 gennaio al 9 febbraio 2019  
STUDIO CENACCHI ARTE CONTEMPORANEA - Via Santo Stefano 63 (40125), +39 051 265517 , +39 338 6107757

orario: da martedì a sabato ore 15,30 - 19,00. - ingresso libero.

Aperture straordinarie in occasione di Artefiera:

venerdì 1 febbraio 9.30-13.00 e 15.00-21.00, sabato 2 febbraio 9.30-13.00 e 15.00 - 24.00, domenica 3 febbraio 9.30-13.00 e 15.00-20.00, lunedì 4 febbraio 9.30-13,00 e 15,00-19,00 \ (possono variare, verificare sempre via telefono)

## **Elio e Stefano Ciol, "Abitudine della luce"**

Comunicato Stampa - *testo di Marika Vicari*

**L'abitudine della luce** è il titolo della **doppia mostra personale**, dedicata ad **Elio Ciol e Stefano Ciol** che apre la nuova stagione espositiva dedicata al dialogo delle arti contemporanee da **ART STAYS** a Ptuj.

Padre e figlio hanno una lunga storia alle spalle, perché vantano una tradizione (già il padre di Elio era un fotografo) ed un'affezione particolare con il mondo della fotografia e con la terra di origine in una fusione unica di luci ed ombre, basata su un vivo e personale bisogno di meraviglia e di sacralità verso i luoghi, i paesaggi, le loro forme e silenzi.

Le due mostre personali, concepite nella loro individualità, coincidono con il medesimo oggetto dell'esperienza estetica.

È come se dalla luce - origine di tutte le cose e di ogni forma - nonché base stessa della fotografia - i due fotografi costruissero, in ogni scatto, in continuità

con le proprie vite, frammenti di paesaggi, tracce di memoria intrise di cultura e sguardi sulla natura dei santuari del vero.



ELIO CIOL:  
Via colossale  
Civiltà e rigusti  
Palma 1995

STEFANO CIOL:  
Inverno a Barcis  
Barcis 2017

**GALERIJA  
MESTA PTUJ  
PTUJ  
CITY  
GALLERY**

Prešernova ulica 29  
2250 Ptuj, Slovenija  
www.galerijamp.si  
galerija@ptuj.si  
+386 31 361 865  
www.ptuj.info

31. 1. - 10. 3. 2019

**Elio Ciol / Stefano Ciol**  
**ABITUDINE DELLA LUCE**  
a cura di Marika Vicari

**Orari di apertura / Odkipalni čas:**  
martedì / torek - venerdì / petek: 10.00 - 18.00  
sabato / sobota, domenica / nedelja: 10.00 - 13.00  
lunedì / ponedeljek: chiuso / zaprto

Sono l'abitudine della luce, la scelta del bianco e nero, il paesaggio, il viaggio e la dimensione del sacro, gli elementi chiave che sottendono il desiderio di presentare, senza però mai voler confrontare i due fotografi friulani.

Se da un lato si rende omaggio a [Elio Ciol](#), uno dei maestri contemporanei della fotografia italiana oggi al suo novantesimo anno con una grande mostra antologica che raccoglie alcune delle sue opere più conosciute e famose, esposte nei più importanti musei ed istituzioni internazionali tra cui il *Victoria and Albert Museum di Londra* ed il *Metropolitan Museum di New York*; dall'altro siamo felici di presentare, per la prima volta in territorio sloveno, l'opera di [Stefano Ciol](#) con una selezione di nuove fotografie, più volte premiate ed esposte negli ultimi anni anche in *Francia* e negli *Stati Uniti*.

Le due mostre, accompagnate da catalogo, verranno inaugurate il **31 gennaio 2018 alle ore 18.00** alla presenza dei maestri nelle nuove sale della **Galleria della Città di Ptuj**.

La prima esposizione si compone di più di centodieci opere di **Elio Ciol** divise in tre sale e quattro sezioni appositamente selezionate dall'autore. Questo per creare un percorso intessuto di osservazioni, annotazioni, impressioni ed emozioni prodotte negli anni nel corso dei suoi viaggi, partendo dalla sua terra natia, Casarsa della Delizia in Friuli per conoscere e registrare l'Italia fino a spingersi oltre con i viaggi nel mondo ed in particolare in Siria, in Libia e in Arizona.

La seconda mostra, si snoda in un percorso di piccole e medie opere di **Stefano Ciol** disposte su due sale che accompagnano in un percorso circolare lo spettatore alla ricerca della sensazione nella natura. Quella stessa che con sapienza egli registra con il suo obiettivo in uno sguardo intriso di aspetti tra loro dicotomici personalmente interpretati.

-----  
**Elio e Stefano Ciol, "Abitudine della luce"**  
**dal 31 gennaio al 10 marzo 2019**

Orario: dal martedì al venerdì 10.00-18.00, sabato e domenica 10.00-13.000, chiuso il lunedì

**Galerija mesta Ptuj / Ptuj City Gallery**, Prešernova ulica 29 -2250 Ptuj, Slovenija

[www.galerijamp.si](http://www.galerijamp.si) - [galerija@ptuj.si](mailto:galerija@ptuj.si) - [www.ptui.info](http://www.ptui.info)

## **Franco Fontana, "Sintesi"**

di Diana Baldon che ringrazia Paolo Bongianino (da <https://bebeez.it>)



(Franco Fontana©\_Havana 2017)

Dal 22 marzo al 25 agosto 2019, la **FONDAZIONE MODENA ARTI VISIVE**, nelle tre sedi della Palazzina dei Giardini, del MATA – Ex Manifattura Tabacchi e della Sala Grande di Palazzo Santa Margherita, ospiterà **Sintesi** mostra che ripercorre oltre sessant'anni di carriera di **Franco Fontana** artista modenese tracciando i suoi rapporti con alcuni dei più autorevoli autori della fotografia del Novecento.

L'importante esposizione sarà suddivisa in due sezioni.

La prima, curata da **Diana Baldon**, direttrice di FONDAZIONE MODENA ARTI VISIVE, allestita nella Sala Grande di Palazzo Santa Margherita e nella Palazzina dei Giardini, rappresenta la vera sintesi – come recita il titolo – del percorso artistico di Franco Fontana, attraverso trenta opere, la maggior parte delle quali inedite, realizzate tra il 1961 e il 2017, selezionate dal vasto archivio fotografico dell'artista.

(Franco Fontana©\_Los Angeles 1979)

Questo nucleo si concentra su quei lavori che costituiscono la vera cifra espressiva di Fontana. Sono paesaggi urbani e naturali, che conducono il visitatore in un ideale viaggio che lega Modena a Cuba, alla Cina, agli Stati Uniti e al Kuwait.

Fin dagli esordi, Fontana si è dedicato alla ricerca sull'immagine fotografica creativa attraverso audaci composizioni geometriche caratterizzate da prospettive e superfici astratte significandone e testimoniandone la forma. Queste riprendono soggetti vari, che spaziano dalla cultura di massa allo svago,

dal viaggio alla velocità, quale allegoria della libertà dell'individuo, in cui la figura umana è quasi sempre assente o vista da lontano.

Le sue fotografie sono state spesso associate alla pittura astratta modernista, per la quale il colore è un elemento centrale, mentre le linee geometriche delle forme dissimulano la rappresentazione della realtà. Questo suo innovativo approccio si è imposto, a partire dagli anni sessanta del secolo scorso, come una carica innovatrice nel campo della fotografia creativa a colori.

La seconda sezione, curata dallo stesso Franco Fontana, sarà ospitata dal MATA – Ex Manifattura Tabacchi, propone una selezione di circa cento fotografie che Franco Fontana ha donato nel 1991 al Comune di Modena e Galleria Civica che costituisce un'importante costola del patrimonio collezionistico ora gestito da Fondazione Modena Arti Visive. Tale collezione delinea i rapporti intrecciati dall'artista con i grandi protagonisti della fotografia internazionale. A metà degli anni settanta, Fontana inizia infatti a scambiare stampe con altri fotografi internazionali, raccogliendo negli anni oltre 1600 opere di molti tra i nomi più significativi della fotografia italiana e internazionale, da Mario Giacomelli a Luigi Ghirri e Gianni Berengo Gardin, da Richard Avedon a Annie Leibovitz, da Arnold Newman a Josef Koudelka e Sebastião Salgado. Attraverso i ricordi in prima persona dell'artista, questa sezione testimonia la vastità e la genuinità delle relazioni di Fontana con colleghi di tutto il mondo, in molti casi divenute legami di amicizia profonda, e la stima di cui è circondato, attestata dalle affettuose dediche spesso presenti sulle fotografie.

La mostra sarà accompagnata da un catalogo disponibile in mostra.

La mostra Franco Fontana. Sintesi sarà realizzata in collaborazione con il festival Fotografia Europea di Reggio Emilia, che nell'edizione 2019 sarà dedicato al tema "LEGAMI. Intimità, relazioni, nuovi mondi".

Franco Fontana nasce a Modena nel 1933, dove vive e lavora. Tra le principali personali si ricordano Vita Nova, Palazzo Ducale, Genova (2014); La luz del paisaje, IVAM, Valencia (2011); Franco Fontana, Museo de Bellas Artes, Buenos Aires (2007); Ombre e colori, Palazzo Reale, Milano (2004); Franco Fontana, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino (2001); Sorpresi nella luce americana, Galleria Civica, Modena (2000); Varivalokuvia fargfotografier, Finnish Museum of Photography, Helsinki (1990). Le sue opere fanno parte di importanti collezioni museali internazionali tra le quali Maison Européenne de la Photographie, Parigi; International Museum of Photography, Rochester, NY; Museum of Modern Art, San Francisco; Ludwig Museum, Colonia; Pushkin Museum, Mosca; Stedelijk Museum, Amsterdam; Metropolitan Museum, Tokyo; Museum of Modern Art, Parigi; Victoria & Albert Museum, Londra. Ha tenuto workshop e conferenze al Guggenheim Museum di New York, all'Institute of Technology di Tokyo, all'Académie Royale des Beaux-Arts di Bruxelles, all'Università di Toronto. Ha collaborato con il Centre Georges Pompidou, il Ministero della Cultura giapponese e il Ministero della Cultura francese.

per altre immagini: [link](#)

Modena, FMAV – FONDAZIONE MODENA ARTI VISIVE - info: Tel. +39 059 2032911/2032940

23 marzo – 25 agosto 2019

**Sedi espositive:** Palazzo Santa Margherita, Sala Grande, Corso Canalgrande 103, Modena - Palazzina dei Giardini, Corso Cavour 2, Modena - MATA – Ex Manifattura Tabacchi, via della Manifattura dei Tabacchi 83, Modena

**Inaugurazione:** venerdì 22 marzo 2019

**Orari di apertura:** Dal 23 marzo al 20 giugno 2019: Mercoledì-venerdì: 11-13 / 16-19, Sabato, domenica e festivi: 11-19, Dal 21 giugno al 25 agosto 2019: Giovedì-domenica 17-22

**Ingresso**

Intero: €6,00 | Ridotto: €4,00

## **La grammatica delle immagini**

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



La Grammatica delle Immagini, Fondazione di Venezia

*«Tutto quello che vediamo nasconde qualcosa, e noi vogliamo sempre vedere cosa è nascosto dietro ciò che vediamo»*

*(René Magritte)*

Il 1839 è l'anno di Daguerre e del Dagherrotipo e la **Fondazione di Venezia** inaugura l'anno in cui si celebrano i **180 anni** dalla **nascita** della **fotografia** con un'esposizione gratuita che raccoglie, **nella sua sede**, alcune opere tratte dalla collezione fotografica iniziata dalla Fondazione stessa nel 2007 con l'acquisizione dell'archivio di Italo Zannier.

La mostra, intitolata '**La Grammatica delle Immagini**' e curata da **Denis Curti**, direttore artistico della Casa dei Tre Oci, in programma **dal 16 gennaio al 1 marzo, dal lunedì al venerdì, dalle ore 9.00 alle ore 17.00, al piano terra della sede Fondazione di Venezia**, presenta **21 opere** di **Gianni Berengo Gardin, Simona Ghizzoni, Paolo Ventura e Irene Kung** selezionate tra le esperienze più contemporanee del poderoso patrimonio fotografico dell'istituzione veneziana.

L'esposizione invita a guardare oltre l'oggetto fotografico, a riflettere su come le immagini della contemporaneità siano frutto di una costruzione, di una messa in scena e su come il loro significato nasca dallo sguardo dello spettatore. La mostra mette in dialogo i quattro autori e le loro opere, ricche di fascino e memoria, che raccontano ed esprimono atmosfere che, però, nella realtà non esistono.

Il viaggio nella fotografia contemporanea della Fondazione inizia con il "più classico" degli autori in mostra, **Gianni Berengo Gardin**, artista legato alla storia della Casa dei Tre Oci, per poi proseguire con due autori considerati tra<sup>29</sup> i

maggiori esponenti della fotografia moderna in Italia, ovvero **Simona Ghizzoni** e **Paolo Ventura**, e concludersi con "l'inganno" di **Irene Kung**.

La reporter Simona Ghizzoni utilizza la fotografia come specchio per guardare se stessa e la propria intimità, come strumento per conoscersi attraverso autoritratti, auto-rappresentazioni che interrogano e strizzano l'occhio al visitatore richiamando l'uso moderno dei selfie. Paolo Ventura, invece, racconta la sua "Winter Story", con una serie di fotografie che rappresentano lo scenario dell'immediato dopo guerra. Si tratta di una realtà solo apparente perché l'artista ricostruisce in un set miniaturizzato la realtà dell'epoca per poi fotografarla. Di Irene Kung, invece, la mostra ospita opere che ritraggono alcune delle architetture più suggestive di Roma in bianco e nero, investite di una luce quasi caravaggesca. In apparenza dei notturni, le foto dell'artista italo-svizzera sono scattate, in realtà, in pieno giorno e sono il risultato di un sapiente lavoro quasi pittorico di post produzione.

*«A distanza di oltre un decennio dalla mostra intitolata "Una fantastica ossessione", che annunciava l'importante acquisizione dell'archivio di Italo Zannier da parte della Fondazione – spiega **Giovanni Dell'Olivo**, direttore della Fondazione di Venezia - abbiamo voluto proseguire e dare nuova linfa al progetto di ricerca e valorizzazione di un patrimonio fotografico in continua evoluzione con questa mostra che accoglie significative espressioni della fotografia contemporanea. Si tratta del primo appuntamento con cui celebreremo, nel 2019, nella nostra sede, i 180 anni dall'invenzione della fotografia. Non solo, abbiamo voluto offrire al pubblico uno spazio rinnovato, collocato al piano terra della nostra sede di Rio Novo e da quest'anno pronto ad accogliere non più solamente conferenze e dibattiti, ma anche mostre».*

-----  
a Venezia dal 16 Gennaio 2019 al 01 Marzo 2019

**LUOGO:** Fondazione di Venezia, Rio Novo - Dorsoduro 3488/U - **ORARI:** dal lunedì al venerdì 9 alle 17

**CURATORI:** Denis Curti - **ENTI PROMOTORI:** Patrocinio di Casa dei Tre Oci

## [Nicola Tanzini - Tokyo Tsukiji](#)

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

Dal 19 al 31 gennaio 2019, nella nuova sede di Paoletti, in Strada Maggiore, da sempre punto di riferimento per la fotografia e la promozione della cultura visiva a Bologna, si terrà la mostra TOKYO TSUKIJI, il reportage realizzato da Nicola Tanzini (Pisa, 1964) all'interno del mercato ittico più grande al mondo, chiuso definitivamente nell'autunno del 2018.

L'esposizione, curata da Benedetta Donato, presenta 30 fotografie che costituiscono un vero e proprio racconto per immagini di uno luogo tra i più iconici della capitale nipponica, che ha visto accrescere la propria fama, al punto da diventare una delle attrattive maggiormente visitate dal turismo internazionale e che oggi non esiste più.

Il 6 ottobre 2018, dopo 75 anni dalla sua apertura, il mercato di Tsukiji è stato definitivamente chiuso per far spazio alle Olimpiadi del 2020 e dislocato a diversi chilometri più a est, nel quartiere di Toyosu.

In oltre due anni di lavoro, Nicola Tanzini ha scelto di cogliere il mercato ittico di Tsukiji in una veste inedita, ovvero nel momento di dismissione delle attività che precedono la chiusura, quando tutto finalmente si ferma e gli operatori possono sospendere l'attività lavorativa, già in corso dalle ore che precedono l'alba.



“Profondo conoscitore della realtà giapponese e della città di Tokyo in particolare - scrive Benedetta Donato -, Nicola Tanzini individua in Tsukiji il pretesto e l'adeguato contesto in cui inquadrare la narrazione della vita sintonizzandosi con un momento preciso, in quella dimensione specifica che la vede sospesa tra caos imperante, sforzo fisico e stress mentale”.

Tanzini, si sofferma in particolare sull'area interna di Tsujiki (jonai shijō), il suo vero cuore pulsante, nel momento in cui si sta spopolando, e si concentra sui venditori di pesce, ripresi nella fase di scarico, sia fisico che mentale, dopo oltre dieci ore lavorative, caratterizzate da rumore assordante, dal continuo passaggio di mezzi meccanici specializzati, di migliaia di persone, tra clientela ordinaria e addetti ai lavori, che in queste immagini vanno via via scomparendo.

La preparazione frettolosa dell'ultima merce, la pulizia dei ferri del mestiere, il disallestimento dei banchi, lo spuntino ristoratore consumato in solitudine, gli occhi pesanti che si fanno riposare per qualche istante, la stanchezza che prende il sopravvento e trasforma un carrello in un improbabile talamo su cui sdraiarsi goffamente, le boccate di sigaretta come fossero di ossigeno, lo scambio di battute, la riappropriazione dello smartphone per connettersi nuovamente col mondo esterno, rappresentano quei piccoli riti prima di ricominciare la seconda parte della giornata, e che conducono lo spettatore a una visione diversa rispetto a quella solitamente associata a questo luogo.

“Quelle di Tanzini - ricorda ancora Benedetta Donato - sono immagini rigorosamente in bianco e nero, che risentono certamente dell'influenza di maestri come Daido Moriyama, inquadrabili nell'ambito della tradizione umanista e della street photography, riprendono in maniera spontanea i soggetti, cogliendone la vena di genuinità e riportandoli come un esempio di catalogazione umana, che l'autore riesce ad cogliere e a rivelare, in un serrato diario visivo di atteggiamenti, situazioni e comportamenti, andando oltre gli stereotipi”.

Accompagna la mostra un volume (Contrasto; pagg. 200; oltre 130 immagini, in italiano, inglese, francese e giapponese), diviso in otto sezioni che corrispondono alle varie fasi della giornata di lavoro al mercato, individuate da Nicola Tanzini e che vanno dallo spopolamento del mercato alle operazioni di pulizia, dalla chiusura dei conti da parte degli operatori alla sospensione delle attività, dai momenti di relax tra venditori alle pause, dai dettagli del luogo fino ai ritratti. 31

Il libro sarà presentato giovedì 31 gennaio 2019, alle ore 18.30, durante i giorni di ARTEFIERA, durante il quale Nicola Tanzini dialogherà con Benedetta Donato, curatrice della mostra e del volume.

### *Note biografiche*

Nicola Tanzini (Pisa, 1964) è un imprenditore e fotografo da oltre trent'anni. La sua ricerca si ispira prevalentemente al movimento della fotografia umanista, ponendo al centro i comportamenti, le situazioni quotidiane appartenenti alla natura umana, in quello che l'autore definisce il proprio ambiente naturale: la strada. Ha fondato Street Diaries, un progetto itinerante e in costante evoluzione sulla fotografia di strada, che si alimenta grazie ai numerosi viaggi compiuti dall'autore intorno al mondo e che finora ha visto protagonisti luoghi, quali: Londra, Dublino, San Francisco e molti altri ancora.

Tokyo.Tsukiji è la sua prima pubblicazione editoriale.

-----

Bologna, SPAZIO PAOLETTI, Strada Maggiore 14 - [www.paolettionline.it](http://www.paolettionline.it)

**orario:** martedì-sabato, 10.00-12.30; 17.00-19.30

Chiuso il giovedì pomeriggio (possono variare, verificare sempre via telefono)

**biglietti:** free admittance - **catalogo:** in galleria - **editore:** Contrasto

**ufficio stampa:** [CLP](http://CLP)

## **[Karen Stuke, HOTEL BOGOTÁ, l'ultimo check-out.](#)** **[Alla galleria PrimoPiano](#)**

di Marco Maraviglia da <http://www.ilasmagazine.com>

Fotografie scattate con fotocamera stenopeica raccontano l'essenza invisibile dello spirito di uno dei luoghi più vissuti di Berlino. Alla Galleria PrimoPiano. A cura di Antonio Maiorino Marrazzo



© Karen Stuke Hotel Bogotá



## L'inaugurazione di Hotel Bogotà di Karen Stuke

Il 10 gennaio, arrivai per primo alla *Galleria PrimoPiano* in occasione dell'inaugurazione della mostra di **Karen Stuke**. Vedendomi solo e immerso in una certa atmosfera alberghiera e vintage, non potei fare a meno di pensare a *Jack Torrance* di **Stephen King** e alle sue allucinazioni, ai suoi "shining", ai suoi luccichii nel cervello...

Ma questa mostra non ha nulla di inquietante, tranquillizzatevi, solo un filo di romanticissima tristezza legato alla magia del tempo che passa. Quello in cui dopo nulla è più lo stesso...

Quella sera, peccato veramente per chi non c'era, si era accolti da un impeccabile receptionist impersonato da **Massimo Pastore Luciano** che provvedeva a registrare l'ospite consegnandogli una "chiave" della camera: un sasso che era *"simbolo per gli ebrei di testimonianza quando si recano in visita alle tombe, ma è anche segno di rivolta contro il profitto che ha costretto il proprietario dell'albergo a lasciare la struttura."*

Comparì poi il concierge (impersonato dall'attore **Davide Meraviglia**) che ci invitò ad entrare negli spazi della galleria raccontando con la classe e disponibilità di ogni portiere d'albergo che si rispetti, la storia dell'Hotel Bogotà in un malinconico clima natalizio.



© Karen Stuke Hotel Bogotà

## Hotel Bogotà di Karen Stuke

Quell'edificio ubicato nella zona più lussuosa di Berlino, aveva accolto grandi personaggi come **Benny Goodman**, la fotografa ebrea **Yva (Else Ernestine Neuländer-Simon)** aveva lì il suo studio negli anni '30 e con lei mosse i primi passi come aiutante **Helmut Newton** quando il suo cognome era ancora **Neustädter**. Fu un edificio requisito dai nazisti e in cui fu ubicata la *Camera della Cultura del Reich*, istituzione che ebbe il compito di individuare e sradicare *l'arte degenerata*.

Dopo la II Guerra Mondiale, l'albergatore **Heinz Rehwald** rientrò a Berlino ed accorpò i quattro alberghi che risiedevano in quell'edificio dandogli il nome della città colombiana che lo aveva accolto dopo essere sfuggito negli anni '30 allo sterminio nazista: Bogotà. Hotel Bogotà.

Dal 1976 è stato **Joachim Rissmann** l'ultimo albergatore dell'Hotel Bogotà. Fin quando nella triste vigilia del Natale 2013 fu fatto l'ultimo check-out.

*La realtà aveva compiuto il suo processo cancellando per sempre un luogo che per più di cento anni era stato uno dei simboli della Berlino del XX secolo. Come ormai più di sovente accade lo Spirito del luogo si ritrovò trucidato dalla gentrificazione e dal profitto.*

### **Shining, la scintilla tra Karen Stuke e Joachim Rissman**

Nella splendida performance del *concierge-Meraviglia* che ci racconta la storia dell'albergo, emerge la storia che fa nascere il lavoro di **Karen Stuke**.

*"Buongiorno Monsieur le Concierge, sono **Karen Stuke** e desidero parlare con Herr Joachim Rissmann: io devo assolutamente custodire lo spirito del luogo".*

Una "svitata"? Una folle? E cos'era mai quella scatola di legno che portava con sé? Fortuna che in quel preciso istante comparì il direttore d'albergo **Joachim Rissman** che ascoltò le intenzioni della fotografa e non esitò nel mettere a disposizione le camere d'albergo gratuitamente per ogni notte che **Karen Stuke** avesse voluto pernottarvi affinché il suo progetto si realizzasse.



Karen Stuke, Hotel Bogotà; allestimento

### **Lo spirito del luogo di Karen Stuke**

Quella scatola di legno era una fotocamera stenopeica. Realizzata con caratteristiche tali da poter impressionare la pellicola nell'arco di 7-8 ore (la durata di un sonno), la scena inquadrata.

"Custodire lo spirito del luogo" fotograficamente è qualcosa che a volte va oltre l'immaginazione. È qualcosa che sfiora il mistico. È un senso esperienziale che va colto nel bacino onirico e psicologico dell'Io. In quegli strati di subcoscienza che non fanno parte di alcuna scienza esatta. Perché siamo realisticamente lontani da certe percezioni.

**Karen Stuke** ha ripreso l'interno di quarantacinque diverse camere dell'Hotel Bogotà durante i suoi sonni con la stenopeica. Nell'inquadratura anche il letto in cui dormiva.

Cosa accade fuori i nostri sonni, cosa accade all'incoscienza al di là dei sogni...

Cosa viene registrato dai muri inerti tra i quali trascorriamo ore o attimi della nostra vita?

Gli specchi registrano ciò che in essi è riflesso, ne sono convinto. Un giorno probabilmente con dei sensori ad essi applicati, potremo rivivere le scene che hanno "visto".

Un po' come quando si cancellano accidentalmente le immagini da una scheda di memoria e con dei software è possibile recuperarli.

In *Fino alla fine del mondo* di **Wim Wenders**, tutto ruota intorno a quel dispositivo che registra pensieri e sogni da innestare in ciechi e vedenti. Il cinema di fantascienza non raramente copre quelle che sono suggestioni e intuizioni scientifiche ancora non provabili.

Ciò che si immagina potrebbe accadere.

Noi umani siamo sempre stati affascinati dal nostro Io, dalla mente. Quel che porta alla ragione non basta. Psicologia e misticismo spesso si avvicinano per soddisfare dubbi, interessi, supposizioni.

Il fascino dell'invisibile, del percettibile, del substrato della vita fatto di quelle energie non misurabili con alcuno strumento, ma sai che ci sono, le avverti e allora cerchi una strada per registrarle. Non per morbosità esistenzialista, non perché sei a caccia di fantasmi o altre strane presenze, ma perché vorresti essere un testimone di quegli spazi. Un archeologo di energie trascorse. Offrire un'ulteriore strada per essere custode dello spirito di certi luoghi.

Non ho avuto l'opportunità di parlare a lungo con **Karen Stuke**, non so quindi quanto sia rimasta soddisfatta del suo lavoro (penso proprio di sì), ma credo che conti principalmente il meccanismo mentale che innescano le sue immagini nell'osservatore. Immagini da ascoltare che fanno vivere parte di quelle atmosfere vissute in quelle camere d'albergo.

## **La mostra di Karen Stuke**

Per visitarla occorre prenotarsi e comunque si è accompagnati nella visita da una versione più light rispetto alla performance dell'inaugurazione. L'allestimento richiama atmosfere vintage con arredi di modernariato che ricordano hall di alberghi. Al vernissage c'era anche il bar (che simboleggia comunque il momento dove si registrano confidenze e quindi "lo spirito del luogo") dove lo stesso curatore della mostra (e gallerista di *PrimoPiano*), **Antonio Maiorino Marrazzo**, accoglieva il pubblico.

Quando nel novembre 2012 **Karen Stuke** chiese di poter iniziare il suo progetto, non sapeva ancora che l'albergo sarebbe stato chiuso per sempre. Ne ebbe notizia nel marzo 2013 e, quando il 22 dicembre 2013 vi scattò la sua ultima foto, staccò dalle porte delle camere le piantine/piani di evacuazione che accompagnano ognuna delle 45 foto esposte.

Quarantacinque fotografie a colori realizzate con fotocamera a foro stenopeico. Ogni pellicola è stata poi scannerizzata con una successiva lievissima post-produzione, giusto su qualche ombra. Immagini che per ovvi "phinole-motivi" non hanno un'alta definizione nel dettaglio ma che proprio per questo ben rappresentano l'inconscio onirico di Karen che si è ritratta nel suo sonno "mosso" delle 7-8 ore di esposizione.

Lì dove c'era l'Hotel Bogotà, gioiello della Berlino chic, ci sono adesso uffici di ogni genere. Ma lo spirito dell'hotel resta custodito nelle immagini di Karen Stuke.

-----

**Karen Stuke, Hotel Bogotà** - A cura di Antonio Maiorino Marrazzo  
Mostra visitabile fino al 15 Marzo su appuntamento  
PrimoPiano – 118, Via Foria 80137 Napoli – Italia, [www.primopianonapoli.com](http://www.primopianonapoli.com)  
Tel: +39 3394158641 oppure 3398666198 [primopianonapoli@gmail.com](mailto:primopianonapoli@gmail.com) \_

## **Non lasciamole sole. La debole resistenza delle foto forti**

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

Massimo Sestini ha fatto benissimo a portare in tribunale il vicesindaco di Trieste per aver usato una sua foto-icona stravolgendone il significato.



*Massimo Sestini: Stretto di Sicilia. Foto zenitale di una barca che trasporta 227 migranti, presa da un elicottero AB-212 della Marina Italiana durante un pattugliamento 80 miglia a sud di Lampedusa. © Massimo Sestini, gentile concessione dell'autore*

**Le fotografie non sono** decorazioni passepartout da usare a piacere per qualsiasi scopo, magari per sostenere il contrario di quel che il loro autore voleva comunicare.

**Ma ora resta una domanda** sul tavolo. Che cosa dobbiamo pensare del potere di una fotografia se occorre un avvocato per difenderne il significato "autentico"?

**Riassumo per i distratti.** Incurante di un oroscopo evidentemente infausto per questo suo gennaio, dopo aver disumanamente buttato nel cassonetto (sbagliato) i poveri averi e conforti di un senzatetto, il leghista Paolo Polidori ha pubblicato sulla sua pagina Facebook una tiritera contro i sindaci che si sono ribellati al vergognoso Decreto sicurezza del governo.

**Fin qui tutto bene.** Ma ha pensato (una immagine ci vuole sempre su Facebook, no?) di illustrarla con la foto di un barcone carico di migranti, che probabilmente avrà "trovato in Rete" come dicono tutti.

**Peccato che quella** fosse una foto molto nota. Molto importante. Una icona. A suo modo, un simbolo, sicuramente.

**La scattò da un elicottero** della Marina, ottanta miglia a sud di Lampedusa, Massimo Sestini, [fotoreporter](#) volante. Vinse un premio del World Press Photo 2014. Non è una foto particolarmente drammatica, le 227 persone a bordo di quel natante che quasi non si vede, ridotto a un contorno azzurro, quasi un segno grafico, sommerso com'è dai corpi, non sembrano (ancora?) in pericolo.

**È però una foto che** per il suo autore è in grado di "sensibilizzare le persone come un'immagine giusta può fare anche senza ritrarre per forza la disperazione". Per questo motivo, Sestini ha deciso di concederne l'uso alle organizzazioni umanitarie.

**Decisamente il vicesindaco** di Trieste non rientra nella categoria. Né il suo post, che ripete l'ormai frusto e becerò "è finita la pacchia".

**E così, Sestini giustamente s'arrabbia** e chiede a un [avvocato](#) molto esperto di diritto dell'immagine, già noto agli amici di *Fotocrazia*, Massimo Stefanutti, di istruirgli una causa per danni con richiesta di risarcimento di 30 mila euro.

**Bravo Sestini. Non c'era** altro da fare, e ci auguriamo che un giudice gli dia ragione. Penso che i fotografi facciano tutti il tifo per lui.

**Ma è chiaro a tutti** che non stiamo parlando di una comune lite giudiziaria per una violazione del diritto d'autore. Questa semmai è la contestazione che fa da base alla causa civile, ma in gioco è un'altra cosa.

**Un furto di senso.** Per il quale però non esiste, nel nostro ordinamento giudiziario, un reato specifico. La novità di questa causa è allora un'altra. Che si invoca la lesione del diritto morale dell'autore, con danno al suo onore e alla sua reputazione, per difendere in realtà la reputazione di una sua fotografia.

**Credo sia molto importante** un precedente che mi segnala l'avvocato Stefanutti. Un giudice di Bologna stabilì che

*la lesione dell'onore e della reputazione dell'autore si ha quando la modificazione o la scorretta comunicazione dell'opera possano indurre il pubblico a formarsi un giudizio sulla personalità dell'autore sensibilmente diverso da quello che deriverebbe dalla corretta percezione o conoscenza dell'opera.*

**Che è come dire:** l'opera non può essere costretta a contraddire il suo autore. Cosa che può accadere non solo se viene modificata, ma anche semplicemente se viene "comunicata" in un modo e in un contesto "scorretto".

**Un principio molto importante, che apre** prospettive decisamente nuove sul problema del significato di una fotografia. Un principio anche un po' problematico, dal momento che mette in discussione, in fondo, un po' anche il diritto del lettore di interpretare l'opera...

**Stiamo dunque, apparentemente,** parlando di una fotografia che va in tribunale a difendere il suo "significato autentico". Il suo diritto a dire quello che voleva dire. Cosa voleva dire?

**Ah, fermiamoci un attimo** su questo punto. Come sappiamo di preciso che cosa quella foto voleva dire? Lo sapeva il vicesindaco? Io non conosco questo signor Polidori né la sua cultura dell'immagine.

**Può anche essere** che abbia voluto consapevolmente usare una fotografia "solidale" contro lei stessa. Ma avrebbe dovuto almeno sbeffeggiarla esplicitamente, che so, dire "i buonisti continuano a farveli vedere così, sperando di commuovervi" o qualcosa del genere. Non mi pare l'abbia fatto.

**Tendo invece a pensare che abbia** davvero scelto quella fotografia pensando sinceramente che fosse una buona illustrazione per il suo post salvinista. Convinto che quella foto fosse una cosa neutra, o addirittura che mostrasse in qualche modo l'inaccettabile invasione dei "clandestini". Convinto, forse, che quella foto (che noi sappiamo nata con sovrano opposto) potesse far paura all'italiano medio.

**Allora dobbiamo farcela,** questa domanda. Quanto può una fotografia, da sola, con le sole forze del suo contenuto visuale, resistere al tentativo di farle dire quel che il fotografo non voleva dicesse?

**Badate bene, è questione antica.** E dipende solo in minima parte dalla singola immagine. La fotografia, qualsiasi fotografia, anche se forse alcune più altre meno, include margini di polisemia, ambiguità, possibilità di interpretazioni divergenti.

**Le fotografie, oserei dire** tutte le fotografie, possono essere messe al servizio di discorsi diversi e perfino opposti. Un buon fotografo lo sa. Quello del significato è un campo di conflitti, non una bella tavolata allegra. L'esito non è garantito.

**Ci sono esempi. Ci sono** stati perfino esperimenti. Negli anni Cinquanta una rivista francese pubblicò due volte lo stesso servizio fotografico sulla rivolta ungherese del '56, accompagnandolo la prima volta con didascalie favorevoli agli i sorti, la seconda con didascalie favorevoli agli invasori sovietici.

**Funzionavano in entrambi i casi.** Non tanto perché le foto dimostrassero entrambe le tesi, quanto perché non facevano resistenza né all'una né all'altra.

**Credo che il senso** di quel che sto dicendo sia chiaro. Il significato profondo di una fotografia, voglio dire non il suo contenuto descrittivo, ossia quello che la foto *mostra* (ci sono 227 persone quasi tutte di colore su una barca sovraffollata), quanto quello che secondo noi *dimostra* (il dramma dei migranti che rischiano la vita per inseguire la vita), quel significato profondo diventa esplicito solo quando si completa nello sguardo di un lettore predisposto a coglierlo.

**Solo quando autore e lettore** si incontrano e si capiscono, attraverso una immagine. E questo esclude che un malintenzionato la intercetti e la stravolga. No, non puoi prendere una fotografia e farle dire quello che l'autore non pensava.

**Ma questo significa** che le fotografie non possono essere lasciate andare sole in giro per il mondo, come cappuccetti rossi nella foresta. Se vogliamo che Cappuccetto Rosso arrivi salva dalla nonna senza incontrare il lupo, bisogna accompagnarla. Sorvegliarla. Sempre.

**Perché altrimenti, certo,** ci sarà il cacciatore (avvocato Stefanutti, sto parlando di te) che aprirà lo stomaco del lupo per salvare l'ingenua e vulnerabile ragazzina. Ma mi son sempre chiesto, ascoltando la favola antica, la mamma di Cappuccetto non poteva pensarci prima?

**Ecco, la mamma di questa foto,** Sestini, la protegge. La affida solo alla compagnia di persone fidate. Fuor di metafora: si assicura che venga usata solo in contesti che rispettino le intenzioni con le quali l'ha messa al mondo.

**Quindi è questa la morale** della favola moderna. Non esistono foto capaci di resistere da sole alla circonvenzione di senso. Neppure quelle che ci sembrano più forti.

**Il significato "autentico" di** una fotografia non è garantito da quello che sta dentro i suoi bordi, ma da quello che sta fuori. Possiamo chiederci, di fronte a uno travolgimento di senso, quanto il senso originario fosse chiaro.

**Ma non si può rimproverare** al fotografo, oltre una certa misura, di non aver prodotto una immagine dal significato univoco, perché nessuna immagine ne ha uno solo.

**Quel significato deve essere affermato, e difeso,** con e nei contesti di senso in cui viaggia e cerca il suo lettore. L'unico, a mio parere, ad avere il diritto di interpretarla. Ma non a deformarla, se a sua volta diventa un comunicatore.

**I fotografi di Magnum,** i primi a rivendicarlo, non sbagliavano nel pretendere il rispetto della didascalia originale e nel reclamare il controllo sulla destinazione dei loro lavori.

**Una fotografia vale** mille parole. Tutte devono essere dette o scritte attorno a lei, come una corazza.

Tag: [Massimo Sestini](#), [Massimo Stefanutti](#), [migranti](#), [Paolo Polidori](#), [Tries](#)  
Scritto in [Copyright](#), [dispute](#), [fotogiornalismo](#), [fotografia e società](#) | [5 Commenti](#)

## [Roman Vishniac Rediscovered](#)

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



©Roman Vishniac, Jeish school children, 1935-38

E' la [The Photographers Gallery](#) di Londra a ospitare la **prima retrospettiva britannica** dedicata al fotografo russo **Roman Vishniac** (1897-1990).

L'esposizione, dal titolo *Roman Vishniac Rediscovered*, rimarrà aperta al pubblico fino al 24 febbraio 2019.

Versatile e innovativo, Vishniac è noto per aver creato uno dei registri più ampiamente riconosciuti e riprodotti della **vita ebraica nell'Europa dell'Est tra le due guerre mondiali**.

Con numerose delle sue opere più iconiche, questa mostra completa presenta i capitoli della sua carriera fotografica recentemente scoperti e meno conosciuti dai primi anni '20 alla fine degli anni '70.

### **Gli esordi**

Nato a Pavlovsk, in Russia nel 1897 da una famiglia ebrea, Vishniac ha ricevuto, nel giorno del suo settimo compleanno, una macchina fotografica e un microscopio. Questo gli ha permesso di accrescere la sua curiosità nel mondo della fotografia e della scienza e ha iniziato a fare i primi esperimenti scientifici attaccando la fotocamera al microscopio.

Nel 1920, in seguito alla rivoluzione bolscevica, emigrò a Berlino, dove si unì ad alcuni dei numerosi club fotografici fiorenti della città. Ispirato dal

cosmopolitismo e dalla ricca sperimentazione culturale, Vishniac iniziò a usare la sua macchina fotografica per documentare ciò che lo circondava.

Lo sviluppo di Vishniac come fotografo, però, coincise con gli **enormi cambiamenti politici avvenuti in Germania**, che Vishniac ha costantemente catturato nelle sue immagini: dall'ascesa del nazismo in Germania alle parate militari.

### **La mostra**

*Roman Vishniac Rediscovered* riunisce, per la prima volta, i suoi lavori completi, tra cui stampe vintage recentemente scoperte, filmati rari e "perduti" del periodo prebellico, corrispondenze, pubblicazioni su riviste originali.

La mostra è tratta dall'archivio conservato all'International Center of Photography di New York e curata da Maya Benton in collaborazione con la curatrice di The Photographers' Gallery, Anna Dannemann e il curatore del Jewish Museum London, Morgan Wadsworth-Boyle.

### **Il libro**

Per chi ama l'artista è [possibile acquistare anche un volume](#), edito da Prestel, che offre una nuova e profonda considerazione di questo importante fotografo modernista.

Oltre a presentare l'opera più famosa di Vishniac – le immagini iconiche della vita ebraica nell'Europa orientale prima dell'Olocausto – questa pubblicazione introduce anche molte fotografie inedite che coprono più di sei decenni del suo lavoro.

Tra queste, le immagini di Berlino, filmati rari provenienti da comunità ebraiche rurali nella Ruthenia dei Carpazi, documentazione dei campi dei profughi del dopoguerra e una copertura vivida della vita ebraica in America negli anni '40 e '50.

Un volume da collezione (lo puoi trovare [qui](#)) che contiene anche saggi di studiosi di fotografia di fama mondiale di storia e cultura ebraica che affrontano queste immagini ritrovate e le considerano nel contesto delle tendenze moderniste a Berlino negli anni '20 e '30. Tra i temi: l'ascesa del potere nazista in Germania e nell'Europa orientale; gli usi della fotografia documentaria sociale per le organizzazioni di soccorso; le esperienze di esilio, spostamento e assimilazione; e l'impatto della ricerca scientifica pionieristica di Vishniac nella fotomicroscopia a colori negli anni '50 e '60.

Per altre immagini: [link](#)

-----

dal 26 ottobre 2018 al 24 febbraio 2019

The Photographers' Gallery

16-18 Ramillies St, Soho, London W1F 7LW (Metro più vicina: Oxford Circus)

**Orario:** Lunedì - Sabato: 10.00-18.00 - Giovedì: 10.00 - 20.00 durante le mostre - Domenica: 11.00-18.00 - - Giorni festivi 11.00-18.00 - Ultimo ingresso: 30 minuti prima della chiusura.

**Biglietti:** giornaliero per l'esposizione £ 5 ( ridotto £ 2,50), ingresso gratuito tutti i giorni sino alle 12:00 - Biglietto ridotto: Studenti a tempo pieno (con ID), disoccupati, anziani (60+), disabili - Biglietto gratuito: soci, persone minori sino ai 18 anni, possessori di biglietti per eventi o di tessera ICOM

[info@tpg.org.uk](mailto:info@tpg.org.uk) - [+44 \(0\) 20 7087 9300](tel:+442070879300)



## **L'America vista dai grandi fotografi - a Milano**

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



©Andreas Feininger, Fifth Avenue teems with pre-Christmas holiday traffic near 34th street in November 1948.

**E' dedicata all'America la mostra** che, dal 7 febbraio, verrà ospitata **alla galleria Valeria Bella di Milano**.

Una **mostra dedicata agli Stati Uniti**, il paese che più di tutti e meglio di tutti ha creato, motivato, organizzato e valorizzato il proprio movimento legato alla fotografia.

Grandi autori, forse i più grandi del XX° secolo, grandi acquisizioni museali, grandi gallerie, grande mercato, grande editoria e grande industria di supporto. Tutto alla grande, come si fa negli States.

**La mostra vuole essere un omaggio a questa grandezza**, e si sviluppa come un percorso nel lavoro di alcuni grandi autori americani le cui immagini sono pietre miliari della storia della fotografia, a cui si aggiungono opere di maestri europei, che hanno svolto lavori importanti negli States.

Esposte ci saranno fotografie di **Harry Callahan, George Tice, Berenice Abbott, Andreas Feininger, Todd Hido, Vivian Maier, Joel Meyerowitz e Marc Yankus**, a cui si aggiungono **Luigi Ghirri, Ugo Mulas, Wim Wenders e Fausto Giaccone**.

La mostra è un'ideale **sintesi della gloriosa epopea fotografica del '900 americano** e racconta alcuni dei momenti più significativi di questo lungo e felice periodo.

**Abbott e Feininger mostrano una New York d'altri tempi.** La forma è diversa ma il contenuto è sempre quello: la frenetica, colta, ricca e viva metropoli, un simbolo eterno della modernità.

**Vivian Maier immortalata se stessa** attraverso un'ombra sul selciato, e sullo sfondo alcune figure umane sembrano ricalcarne la silhouette.

**Harry Callahan fotografa un mondo fatto di realtà e di riflessi,** che a loro volta ne formano un altro, parallelo ma ugualmente reale. E mentre cammina sulla spiaggia di Provincetown, Harry si imbatte nella famosa rete da pallavolo in riva la mare, icona di un'epoca.

Non lontano da lì **Joel Meyerowitz** firma una pagina di storia della fotografia producendo *Cape light*, il suo libro-capolavoro, **ritratto a colori di un luogo mitico**, simbolo di un modo di essere e di pensare, molto radical, nei fantastici anni Settanta.

Mentre **George Tice** si dedica allo **studio nel nuovo paesaggio industrializzato**, il maestro **Wim Wenders viaggia e fotografa nel mitico West** alla scoperta dei luoghi, geografici ma soprattutto dell'anima, dove girerà Paris, Texas, uno dei suoi capolavori.

Se **Marc Yankus** è autore dei più bei ritratti dei buildings di New York, trattati come fossero modelli e non edifici, nessuno come **Todd Hido** è capace di immergersi e descrivere il mood della provincia, la vera anima degli States, quella triste del mal di vivere, della solitudine e della rassegnazione.

**Hido, autore rappresentato dalla galleria, è il fulcro attorno al quale ruota la mostra.** Ormai saldamente considerato un Maestro della fotografia contemporanea, Todd funge da collante della mostra. Tutta l'energia di questo racconto per immagini si sprigiona da lui e poi di nuovo converge verso di lui.

**Ugo Mulas** andò a New York negli anni sessanta per conoscere e ritrarre il mondo della Pop Art, all'epoca motore trainante dell'arte contemporanea. Il suo occhio non vide solo artisti, ma anche tutto ciò che li circondava.

Un ritratto in bianco e nero di Marlon Brando al tempo del Padrino fa da contraltare a quello che a New York **Luigi Ghirri** scattò a Lucio Dalla, durante il tour del cantante negli Usa.

E, per restare nel mondo del cinema, la foto che fu stampata sulla locandina di C'era una volta in America, col ponte di Brooklyn visto in prospettiva in fondo a una strada rimanda a Queens, il lavoro che **Fausto Giaccone** realizzò viaggiando su un vagone della metro nel quartiere periferico di NY.

Per le immagini: [link](#)

#### **Dall'America**

**Dove:** Galleria Valeria Bella, via Santa Cecilia 2, entrata da via San Damiano, Milano **Quando:** dal 7 febbraio all'8 marzo 2019

**Orari:** martedì / sabato h. 10.00–19.00 non stop. Lunedì h. 15.00–19.00

**Info:** [www.valeriabella.com](http://www.valeriabella.com)

### **[L'essenza del rodeo negli scatti di Nick Tauro Jr. A Napoli](#)**

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

Magazzini Fotografici, Napoli – fino al 10 febbraio 2019. Da Albuquerque a Napoli, per la prima volta il fotografo statunitense Nick Tauro Jr. è protagonista di "Rodeo Nights", la mostra a cura di Roberta Fuorvia. Un excursus su uno degli sport più rappresentativi di sempre degli Stati Uniti: il rodeo.

"Questo progetto nasce dall'idea di raccontare la figura del cowboy che negli Stati Uniti è considerata un mito. Il rodeo è un evento che, a differenza degli altri, non si modernizza con il trascorrere del tempo, ma è un ponte col passato, con la culturale tradizionale".



© Nick Tauro Jr., *Rodeo Nights*, New Mexico State Fair. Courtesy Magazzini Fotografici, Napoli

Così **Nick Tauro Jr.** (Albuquerque) a proposito della mostra in cui esplora, in punta di piedi, il backstage dei rodei del New Mexico State Fair. In bianco e nero, il fotografo cattura le fasi di preparazione, ma anche le attese e gli stati d'animo dei cowboy prima dello spettacolo. Ciascuno scatto, su carta color avana, è carico di evidente tensione emotiva che inevitabilmente coinvolge il pubblico nella ricerca del dettaglio: dal cappello alle giacche, dalle frange dei pantaloni alla forza fisica e mentale prima di andare in scena, essenziale per domare l'imprevedibilità degli animali. Ma anche la voglia di solitudine in un'arena gremita di spettatori.

Spinto dalla curiosità, la cifra artistica di Nick Tauro Jr. si misura nell'individuare realtà che non conosce e che gli consentono di cogliere quei particolari, cardine della sua sensibilità fotografica, che in *Rodeo Nights* sono rappresentati da semplici gesti come indossare fasce e fare stretching, fino alla malinconia che traspare negli occhi dei cowboy (o gauchos), svelando così gli aspetti più intimi di una professione da sempre elevata a "mito americano".

Il rodeo rappresenta una realtà conservatrice, legata agli antichi valori collettivi e individuali negli Stati Uniti, Argentina e in Messico.

## IL RODEO

Ma quando nasce il rodeo? Nel 1872, a Cheyenne, nello Stato del Wyoming, durante il periodo di allevamento dei bovini. I vaccari infatti, una o due volte l'anno, dopo aver radunato le mandrie per venderle nei mercati, erano soliti improvvisare competizioni suddivise in squadre al fine di attirare potenziali acquirenti. Il rodeo, quindi, è uno sport a tutti gli effetti, nato per mettere in mostra le proprie attività di allevatori di bestiame per scopi commerciali.

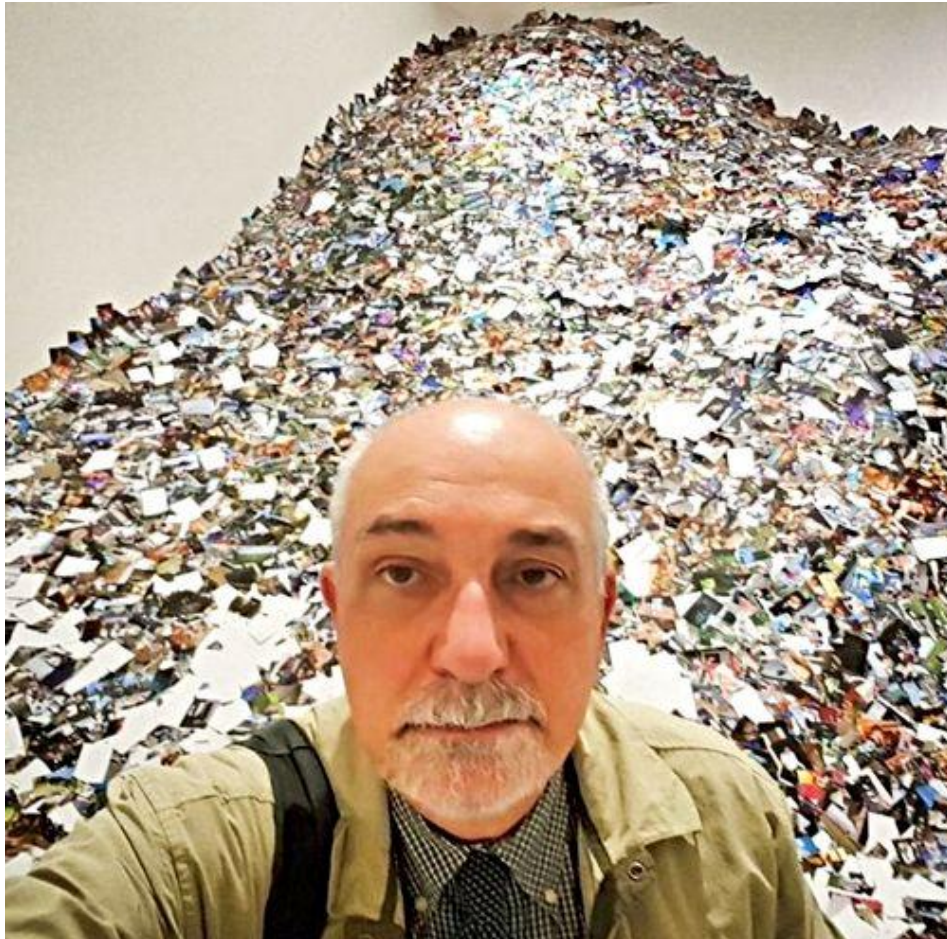
Nell'immaginario collettivo la figura del cowboy è simbolo di forza e libertà, ma a

Palazzo Caracciolo d'Avellino il progetto fotografico di Nick Tauro Jr., già membro e fondatore del Latent Image Collective (un gruppo internazionale di dodici fotografi), ne svela un aspetto anche fragile e sensibile. Senza dubbio più umano.

Per altre immagini: [link](#)

## [Immagini o documenti?](#) [Le foto social viste senza panico](#)

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



"Più uno". Foto di Michele Smargiassi, licenza Creative Commons BY-NC-SA

Lo scorso 9 novembre ho condotto al Museo Revoltella di Trieste, in occasione di Trieste Photo Days, e in dialogo con André Gunthert che i lettori di *Fotocrazia* ormai [conoscono](#) bene, una [mattinata](#) di studio sulle nuove dimensioni del fotografico. La relazione iniziale di Gunthert è [consultabile](#) in francese sul suo sito di studioso, prossimamente dovrebbe uscire anche una versione in italiano per la preziosa *Rivista di Studi di Fotografia* della Sisf. Ne è seguito un dialogo-intervista che ha aggiunto una certa quantità di stimoli preziosissimi. Ho trascritto con generosità e vi metto tutto a disposizione. Lettura lunga, magari mettetela da parte per un momento di calma, comunque prendetevi il tempo necessario, vi prometto che non lo sprecherete.

**Professor Gunthert, partiamo da un luogo comune che sembra indiscutibile. Quello per cui, "nell'era digitale", ci sono "troppe foto" in circolazione. Questo panico da *overflow*, questa sindrome stendhaliana dell'eccesso insostenibile hanno un fondamento?**

Di fronte a una biblioteca, c'è solo un genere di persona che si sentirebbe di dire "qui ci sono troppi libri". Quella che non se ne servirebbe. La Bibliothèque

Nationale de France conserva milioni di libri. Sono molti, sicuramente troppi per un singolo lettore, ma nessuno direbbe che sono troppi in assoluto. Perché, quando leggi libri, di solito te ne mancano: li cerchi, raramente trovi quello che davvero ti serve. Solo il non-utente può dire "sono troppi". Quindi quella affermazione, "ci sono troppe fotografie", non parla in realtà delle fotografie, ma del modo in cui ci disponiamo ad accoglierle, a usarle – o a non saperle usare. Quella affermazione, che è diventata un luogo comune solo se riferita alla fotografia, la dice lunga sulla differenza fra chi attraversa disarmato il campo delle immagini e chi affronta altri campi culturali che sono meglio inquadrati, organizzati, che dispongono di una mappa che consente a chi li percorre di non perdersi. Il panico di quella affermazione tradisce la sensazione di essersi persi nella fotografia. Il nostro lavoro dovrebbe proprio essere questo, costruire mappe per percorrere la fotografia di oggi. Troppe? Nel XIX e XX secolo sono esistite migliaia e migliaia di immagini amatoriali, prodotte e poi in gran parte perdute, non conservate, ne abbiamo perse molte di più di quelle che ci sono rimaste. Erano già ritenute troppe? Esisteva anche allora una corrente di critica intellettuale alle immagini di massa, eppure mai questa espressione ha fatto ricorso al concetto di eccesso inutile. Perché tutte quelle immagini erano prodotte, ma non si vedevano. In sostanza, non è contro la *quantità* di foto esistenti che scatta l'ansia: ma contro la loro *visibilità*. Un senso di visibilità universale effettivamente mai raggiunto prima dell'era digitale.

**Umberto Eco ricorda a questo proposito il saggio ma infelice Funes di un racconto di Jorge Luis Borges: l'uomo che ricordava tutto. Me le fotografie della condivisione non chiedono questo, non pretendono di essere tesaurizzate. Le fotografie dei social network non vogliono informarci, costruire un sapere, sono interlocuzioni, sono intercalari di una conversazione. Perché ci trasmettono ugualmente un senso di soffocamento? Nei social siamo come in una piazza, sovrastati dal frastuono delle conversazioni, ci sono probabilmente "troppe parole" in una piazza per ascoltarle tutte, ma non tutte richiedono la nostra attenzione, non tutte sono destinate a rimanere, ad accumularsi. Le fotografie dello scambio orizzontale sono in realtà foto a perdere, che servono quando vengono pronunciate, e poi scompaiono, come una stretta di mano.**

Maneggiamo male, quando parliamo di fotografie, categorie concettuali che in altri campi sono ben organizzate. Ad esempio: considerare *immagine* un *documento* costituisce un problema. Il giudizio estetico negativo pesa fin dall'origine sulla fotografia povera, privata, funzionale, di bassa pregnanza formale: la fotografia che, come quelle che ci scambiamo sui *social*, intende essere semplicemente un documento. È insensato giudicare iconograficamente scadenti e quindi inutili immagini che contraddicono le tradizioni dei criteri visuali dell'estetica classica, perché quello che quelle fotografie ci propongono è un'altra cosa, è differente da ciò che chiediamo a una immagine. Ci chiedono di essere usate come documenti, ovvero secondo il rapporto che pretendono di avere con l'autenticità dell'informazione che offrono. Io penso sia necessario distinguere chiaramente fra il concetto di *immagine* e quello di *documento*, perché proprio qui si crea la confusione. Non abbiamo bisogno di fare questa distinzione in altri campi culturali, dove da tempo è chiara e distinta. Comunque, chiedete a un adolescente se ci sono troppe fotografie. Non ho mai trovato un sedicenne lamentarsi dicendo oddio, sono aggredito dalle fotografie. È il loro mondo, ci sono dentro, lo padroneggiano, bene o male, in ogni caso non se ne sentono infastiditi o minacciati. A temere il "troppo fotografico" sono in genere le persone anziane, o gli studiosi, gli storici dell'arte che esprimono la loro inquietudine di fronte a un genere di immagini a cui non sono abituati, che non riescono<sup>45a</sup>

decifrare, le immagini che hanno un uso sociale, che non possono rientrare nelle categorie della storia dell'arte. Io stesso, che provengo da quel mondo, ho avuto bisogno di rimettere in discussione molte delle mie categorie culturali per costruirmi degli strumenti adeguati a comprendere questa produzione.

**Perché è considerata ancora importante l'apparenza estetica di una fotografia, fino al punto da farne il suo passaporto di legittimità nella cultura visuale?**

Non bisogna affidare a valutazioni di tipo formale il giudizio sull'attendibilità di una fotografia documentale. Le condizioni tecniche ed estetiche non sono mai completamente decisive nella produzione del documento, anche se possono esistere documenti di grande autenticità dotati di grandi qualità estetiche. Ma questo non significa che siano impossibili altri criteri di giudizio. Di fatto, esiste un sistema di selezione dei contenuti anche nelle reti sociali, una selezione di tipo attenzionale: l'attenzione manifestata, prodotta nel pubblico, sfocia in una specie di selezione collettiva che si effettua nel corso stesso della condivisione e della conversazione. Ciò che non produce reazioni, scompare. Certo questo processo attenzionale non garantisce una selezione di qualità sul piano estetico ma, insisto, immagini e documenti sono due tipi di contenuti che non possono essere giudicati con gli stessi criteri: non ha alcun senso continuare a giudicare tutte le immagini che appaiono nello spazio pubblico con i criteri dell'estetica pittorica (che non sono cambiati sostanzialmente da Kant in poi) .

**Ma è proprio vero che l'estetica non c'entra con le fotografie della grande conversazione online? Non esiste una immagine che sia completamente priva di estetica. Da dove viene l'estetica delle foto che non vogliono avere un'estetica? Quali schemi culturali agiscono sulla forma delle nuove fotografie della disseminazione conversazionale? Almeno i fotoamatori avevano una volontà d'arte, cercavano di rispettare criteri e canoni che credevano validi. Chi "fa" gattini o selfie pensa di non dover obbedire ad alcuna estetica specifica: ma proprio per questo la subisce, non crede?**

I criteri dell'estetica sono grosso modo quelli dell'estetica classica, scaturiti dall'illuminismo, che influenzano anche Pierre Bourdieu quando negli anni Sessanta si accosta alla fotografia amatoriale, utilizzando un'espressione, "estetica barbara" , che risale a Kant, dimostrando così che la sua attrezzatura teorica e critica appartiene alla filosofia prima ancora che alla sociologia. Bourdieu cerca un criterio per definire l'estetica della fotografia di massa, e scopre che qualcosa non funziona, che c'è una discrepanza e questa discrepanza è il "gusto barbaro"... Molto interessante, è una definizione che ritroveremo quasi vent'anni dopo in una delle opere più importanti, geniali di Bourdieu, *La distinzione*, che rifonda la critica della produzione culturale dimostrando che il suo motore fondamentale si regge sul desiderio di distinguersi gerarchicamente dalle altre classi. Ma già in *Un'arte media* cominciò a elaborare questo concetto. Bourdieu del resto è lui stesso un fotografo amatoriale, non un dilettante ma un fotografo che aveva quella buona padronanza del mezzo che riteneva mancasse agli amatori comuni. Bene, ripeto: non si può applicare l'estetica classica alla fotografia alla fotografia documentaria. Non è lo stesso regime. Nel documento esistono criteri che oltrepassano l'estetica, sono diversi ma esistono. C'è sicuramente un'estetica documentaria , quella dell'immagine immediata, sporca, del dettaglio sfocato o mosso, si possono elencare molti criteri, che formano in realtà un'anti-estetica, e che finisce per funzionare come garanzia di autenticità del documento. Quando un'immagine documentaria si presenta con questi difetti, ha buone probabilità di essere considerata come un documento autentico, vale a dire non manipolato da un professionista che è padrone della tecnica. È

ragionamento che facciamo tutti spontaneamente, inconsciamente, quando ci troviamo davanti ad esempio un video di bassa qualità al quale noi accordiamo un credito di veridicità, non a dispetto, ma proprio in ragione dei suoi difetti. Ricapitolando: c'è un'estetica del documento, e noi sappiamo riconoscerla, infatti applichiamo abitualmente questi criteri, che non sono di qualità formale, di fatto sono il contrario, anche alle immagini che produciamo noi stessi ogni giorno.

**Criteri di spontaneità e immediatezza che possono essere simulati e utilizzati in modo fraudolento dalla propaganda politica. Possono essere prodotte volutamente immagini formalmente scadenti, proprio per ottenere artificialmente un effetto di credibilità. Un bel paradosso.**



Si parlava prima dei *selfie* del vostro Salvini, che usa deliberatamente a fini di propaganda il registro documentario, in modalità che non sono solo di bassa qualità ma sono una specie di firma enunciativa. Salvini colloca abilmente se stesso nelle medesime condizioni dei suoi destinatari, quelle dell'autoproduzione di immagini libere da mediatori, da redazioni, da canali ufficiali, dal filtro dei giornalisti, e questo sul piano politico produce un messaggio molto forte, crea l'immagine di un dirigente politico che entra in rapporto immediato col suo pubblico, proprio come Kim Kardashian... Quel che sta accadendo è singolare. Due universi precedentemente solidali si stanno separando. Quando sfogliate le annate storiche del magazine *Life* – potete farlo, sono online integralmente – ci trovate due tipi di contenuto, l'informazione e la pubblicità, entrambi largamente illustrati con immagini. Quello che colpisce sfogliando quei fascicoli trenta o quarant'anni dopo è la coerenza dell'insieme: passiamo dall'informazione alla pubblicità senza realmente accorgerci che ci sia una differenza editoriale, l'impressione è quella di un insieme editato in modo coerente che appartiene allo stesso universo visuale. Del resto vale anche l'inverso, ci sono stili pubblicitari che hanno influenzato il contenuto editoriale giornalistico (per esempio l'uso dell'immagine a tutta pagina con un testo sovrapposto al corpo dell'immagine, cosa che i giornalisti all'inizio non facevano). In un certo senso, quando la pubblicità utilizza la fotografia non lo fa per ragioni estetiche ma per ragioni documentarie, perché l'immagine fotografica trasmette l'idea che ci sia qualcosa

di vero, è questo che interessa alla pubblicità trasmettere, non un racconto di *fiction* (ovviamente quel che racconta la pubblicità è a tutti gli effetti una *fiction*, ma il suo interesse è passare il più possibile per documento, ed è proprio per questo che dopo gli anni Venti fece ricorso massiccio alla fotografia). Dunque la pubblicità tradizionale utilizzava immagini di carattere documentario. Non veri documenti, ma immagini nello stile del documento. Bene, quel che accade oggi è che la produzione documentaria (comprese le nuove immagini di massa che circolano sul Web) si allontana drasticamente dalla pubblicità. Che ora propone immagini perfette, levigatissime, estremamente e apertamente ritoccate, che non hanno alcun rapporto con il panorama visuale che sta loro attorno. Mentre le immagini documentarie si impoveriscono esteticamente e sembrano sincere, l'universo della pubblicità intende rivelare apertamente il proprio carattere fittizio attraverso la perfezione formale delle sue tecniche. E questo sta diventando un problema, perché la pubblicità in questo modo perde di credibilità e di efficacia, dal momento che il suo scopo non è mai stato estetico, ma appunto, funzionale alla vendita del prodotto.

**Curioso che la propaganda politica abbia capito prima della pubblicità l'importanza della simulazione di veridicità, imitando la bassa qualità estetica tipica delle foto social. Arriverà anche la pubblicità a imitare lo stile del *selfie*? Ci sono già dei segnali di questo? A proposito di *selfie*, a dispetto di chi li considera un'evoluzione del ritratto, io penso siano una fondamentale novità antropologica, e le ansie che suscitano credo siano l'esempio più tipico delle incomprensioni verso la nuova fotografia della condivisione. Noiosamente ricorrente è l'accusa al *selfie* di essere solo uno sfogo di narcisismo di massa. Col mito di Narciso in realtà il *selfie* c'entra assai poco (Narciso si isola dal mondo contemplando se stesso – non condivide il proprio *selfie* con la ninfa Eco...). Non è una spiegazione psicologista - epidemia – troppo semplificata?**

Una spiegazione semplificata, senza dubbio... Forse qui sta il suo successo. Sulla scia delle tesi di Christopher Lasch sul narcisismo, gli psicologi si sono lanciati alla ricerca di questo nuovo narcisismo di massa, ma non trovano poi così tante tracce di una sua crescita abnorme rispetto a trenta o quarant'anni fa, dunque è verosimilmente un pregiudizio, che possiede la forza di ogni spiegazione quando offre spiegazioni semplici alla critica sociale. Se vogliamo discuterne un po' più approfonditamente, io sono d'accordo che la pratica dell'autoproduzione fotografica, e anche le reazioni che suscita, ad esempio questa critica del narcisismo, meritino attenzione perché ci rivelano qualcosa sull'autopercezione sociale. Prima osservazione: non è per il fatto che certe immagini esistono che sono fastidiose (narcisistiche eccetera). Ma perché diventano *visibili*. E diventano visibili perché possono accedere in forma e misura inedita allo spazio pubblico. Secondo, come ho detto nella relazione, la visibilità è un combattimento. Se lo spazio della visibilità è uno spazio collettivo di autorappresentazione sociale filtrato da una serie di negoziazioni e conflitti, e la rappresentazione sociale storica di un'epoca ne è il risultato (per esempio, la rappresentazione delle minoranze è molto marginale, stranieri, omosessuali sono poco rappresentati), ecco che accedere allo spazio pubblico significa affrontare un combattimento tra gruppi sociali già dotati di potere e visibilità e gruppi sociali marginali che vogliono esistere, mostrarsi, farsi conoscere. Terzo punto, se comprendiamo tutto questo effettivamente si capisce che il *selfie* fa irruzione in questo spazio pubblico dove si combatte per la visibilità, offrendo uno spazio di autorappresentazione a interi gruppi sottorappresentati, per primi gli adolescenti, i giovani. Ed ecco allora che l'accusa di narcisismo rivela più che altro il fastidio per il fatto che tanti ragazzini appaiono sulla scena pubblica, che non dovrebbe essere fatta per loro, uno spazio prezioso, limitato, misurato, sorvegliato, che



non è a disposizione di tutti, che finora aveva regole d'accesso e severi guardiani che il Web aggira. Dunque ecco la reazione ansiosa all'apparizione di un gruppo che non sta alle regole, sembra occupare lo spazio pubblico in modo illegittimo e mette in crisi i privilegi di chi possedeva finora le chiavi d'accesso. Si vanno moltiplicando oggi situazioni, ad esempio in occasione di manifestazioni di protesta, di confronto teso fra manifestanti e forze dell'ordine, in cui entrambe le parti producono le proprie documentazioni visuali delle violenze, cosicché i tribunali oggi hanno spesso a disposizione i due punti di vista opposti, in una situazione di riequilibrio del tutto nuova, e questo non può essere che un effetto benefico.

**Illuminanti le tue osservazioni sugli *sticker* che i genitori mettono sul volto dei bambini nelle foto pubblicate sui social – mostrano mascherano, espressione di inquietudine confusa, mente avvertita di chi varca la soglia dello spazio pubblico ma sa che è spazio di conflitto, dove c'è conflitto si possono subire danni, allora sono corazza che concedono ma proteggono – gli atteggiamenti con cui ci prestiamo ai selfie, le boccucce, le smorfiette, le risate esasperate. Un modo di entrare nello spazio pubblico ma senza concedersi completamente? Fa intuire un'idea dello spazio pubblico come luogo pericoloso, dove potremmo essere perdenti di fronte a forze molto potenti, gestori di piattaforme, ladri di dati e di identità....**



*André Gunthert*

Come tutti gli spazi pubblici dove ci si espone... Non è cosa nuova, già Rousseau avvertiva il peso dell'esposizione come celebrità nello spazio pubblico. Che cosa succede davvero quando la nostra immagine arriva nello spazio pubblico? La recezione se ne appropria, che tu sia un personaggio celebre o meno, e questa appropriazione può essere più o meno giusta, felice. Ma non dobbiamo pensare che il ritratto fotografico classico fosse qualcosa che attraversava lo spazio pubblico in modo totalmente libero e trasparente, senza subire alcuna convenzione o stereotipo. Al contrario il ritratto è da sempre uno degli spazi più convenzionali della pratica fotografia, poiché all'inizio ereditò le convenzioni

rigidamente regolamentate dello spazio pittorico, poi gestite a lungo dai professionisti della fotografia di studio . Quello che si può dire del *selfie* è che consente l'appropriazione della procedura ma anche dello stile del ritratto da parte del soggetto, quindi cambia il modo di rappresentare se stessi, oltre le vecchie regole del ritratto. Per introdurre, se volete, delle nuove convenzioni, tra le quali una gestione delle espressioni del volto, o delle aggiunte di elementi extrafotografici come gli *sticker*, cose sicuramente sorprendenti per chi era abituato alle convenzioni del ritratto, quelle che sembravano essere la normalità. Snapchat ha dato la possibilità di includere elementi non fotografici nella fotografia, cosa che era difficile fare nella fotografia tradizionale: mescolare testi, graffiti, immagini, disegni animati , fabbricazione di immagini ibride. Un cambiamento che è difficile da osservare per lo studioso. Io seguo un metodo di osservazione partecipante che però mi è difficile praticare su Snapchat, ho un account ma non basta, non entro nei circuiti di scambio, non ho né i comportamenti né l'identità di una adolescente (dovrei fingerne una ma sarebbe difficile e poco credibile) quindi sono costretto a un'osservazione esteriore, di secondo grado. Di certo non dobbiamo commettere lo stesso errore che gli studiosi di fotografia commisero con la foto amatoriale, ovvero disinteressarsene. Pensate solo, fra un secolo, quale patrimonio di informazioni di una generazione su se stessa, le proprie relazioni, la propria vita familiare... il mondo.

**Gli *sticker* mi ricordano un vecchio compagno di lavoro del giornalista, la pecetta, quella strisciolina nera che si sovrapponevano agli occhi delle persone coinvolte in fatti di cronaca per renderli (non so per quale strana teoria fisiognomica) irriconoscibili. Un attrezzo dell'ipocrisia del giornalista che vuole far vedere e non può, ma lo fa lo stesso (e la misura dell'ipocrisia era la larghezza della pecetta) . Alla pecetta è accaduto uno strano ribaltamento di significato. Nata come tutela dell'identità, della privacy, si è convertita nel suo opposto, un segno connotativo del sospetto. Chi compare con la pecetta sugli occhi è sicuramente coinvolto in qualcosa di losco. Succederà qualcosa del genere anche a questi nuovi strumenti paraiconici?**

Interessante, non abbiamo una parola francese per pecetta... Era un marcatore di un certo stile giornalistico sensazionalista, specializzato in cronaca nera, in argomenti scabrosi. Un segno che si declinava in due modi diversi: per nascondere gli attributi sessuali, e l'identità. In genere si trattava di vittime del crimine. Il criminale può essere mostrato, non le sue vittime, soprattutto se si tratta di bambini. Quindi certo, all'inizio è stato uno strumento di tutela giuridica, non tanto della persona o del lettore, ma un'autodifesa del *medium*, per evitare conseguenze giudiziarie, denunce eccetera. Ma è vero quel che dici, quel tipo di giornalismo gioca sul vedere e non vedere in modo morboso. Questi segni sono sempre il marchio di un *editing* a posteriori dell'immagine, un filtro apposto da un potere sull'immagine e sulle persone che vi compaiono. Nell'uso degli *sticker* c'è una differenza importante rispetto all'*editing* tradizionale: che la mascheratura è oggi scelta da chi vi compare – o dai genitori, quando si tratta di bambini piccoli. Chi maschera l'immagine è ora la stessa persona che la produce e la diffonde. Una decisione che presume il controllo sull'estetica dell'immagine finale, giudicata più divertente, più graziosa, coerente con il messaggio desiderato, certo più della "pecetta". È di nuovo una diversa dislocazione del potere di creazione e diffusione dell'immagine nello spazio pubblico.

**Post-fotografia, così la chiamano studiosi come Fred Ritchin e Joan Fontcuberta... In questo termine c'è come la sensazione che siamo andati oltre la fotografia, verso qualcosa che non lo è più. Che cosa sono**

## **le post-fotografie? Tu sei refrattario alle teorie essenzialiste, c'è per te ancora qualcosa che possa essere ancora chiamato *fotografia*?**

In effetti non sono d'accordo con la definizione di post-fotografia, nella misura in cui presuppone una trasformazione fondamentale dello statuto visuale dell'immagine fotografica. Tendo a vedere le forme e gli usi differenti in una dimensione di continuità delle forme visuali, entro cui la foto-videografia si iscrive in perfetta coerenza, anche se con notevoli novità. Quella di cui abbiamo discusso oggi, l'accesso universale allo spazio pubblico dell'immagine, cambia molte cose, ma in evoluzione e non in discontinuità con la storia della fotografia, anche perché il nostro spazio pubblico è tuttora quello definito nel diciannovesimo secolo, lo spazio del dibattito e della formazione dell'opinione pubblica. C'è un termine particolare, *il fotografico*, proposto da Rosalind Krauss. Per me la risposta alla tua domanda è semplice: il fotografico è il documento. Il rapporto della fotografia con la realtà si è evoluto, nell'era digitale, ma nel senso che il documento non è mai stato così importante, al punto da divenire il modello del rapporto tra le immagini e il mondo. Il fotografico non è scomparso, al contrario è la base di una definizione sempre più consapevole del nostro rapporto con il visuale e con l'informazione. Più che mai abbiamo bisogno del fotografico.

Tag: [André Gunthert](#), [Christopher Lasch](#), [condivisione](#), [fotografia conversazionale](#), [Immanuel Kant](#), [Instagram](#), [Matteo Salvini](#), [selfie](#), [Snapchat](#), [Web](#)

Scritto in [condivisione](#), [cultura visuale](#), [dispute](#), [editing](#), [estetica](#), [filosofia della fotografia](#), [fotoamatori](#), [fotografia e società](#), [Go Digital](#), [Immagine e Internet](#), [manipolazioni](#), [massificazione](#), [selfie](#) | [Commenti](#) »



**Commento di [André Gunthert](#)** del [4 gennaio 2019 alle 10:39](#)

Devo un enorme ringraziamento a Michele per la sua trascrizione dell'intervista, ma anche per la rara intelligenza delle sue domande!

Definire rapidamente la definizione del documento: ciò che funge da documento non è necessariamente un'immagine e può essere un protocollo, un contratto di proprietà, la traccia di un animale o l'impronta digitale dell'assassino. È quindi più spesso una registrazione che mantiene informazioni su un evento passato o distante. Le immagini di registrazione (foto, cinema, video ...), che rappresentano un'interruzione tecnica nella storia delle immagini, portano ovviamente strumenti preziosi all'operazione documentaria.

Nulla impedisce l'uso di uno strumento di registrazione per produrre finzione: questo è esattamente ciò che fa il cinema, quando viene utilizzato per produrre film di intrattenimento o la fotografia quando viene utilizzato nella produzione di film. pubblicità.

Questi usi sono, tuttavia, usi complessi: come spiega Roland Barthes quando parla dell'emozione che prova alla vista di un attore che è morto nel cinema, un film di finzione può essere oggetto di un percezione documentaria, come se vi fossero sovrapposti due strati di informazioni.

Di fronte a questa complessità, sembra preferibile definire il documento come il risultato di una lettura particolare, che dà il primo posto alle informazioni sull'evento registrato (come l'attore che è morto), piuttosto che sul estetica della sua rappresentazione (come la realizzazione del film). Il documento non è quindi un oggetto o una forma particolare, ma piuttosto il risultato di un'operazione documentaria, che può, se necessario, intervenire dopo il fatto (come l'interpretazione di tracce su una scena del crimine

## [Go home, Polish.](#)

### [Un viaggio fotografico tra le fratture dell'Europa](#)

di [Alex Urso](#) da <https://www.artribune.com/arti-visive>



Dalla serie "Go Home, Polish" © Michal Iwanowski

1900 chilometri percorsi con la macchina fotografica in mano. "Go home, Polish" è il nuovo progetto di Michal Iwanowski, una riflessione sul concetto di identità, di cui abbiamo parlato con l'autore.

Tutto cominciò con una scritta sul muro, un insulto a pennarello impresso sulla facciata di un edificio di Cardiff, in Galles. La scritta diceva: "Go home, Polish" (tornatene a casa, polacco). Era il 2006 quando **Michal Iwanowski** si trovò a passare di fronte a quel muro.

Polacco di nascita e con cittadinanza britannica, Iwanowski restò per qualche momento davanti a quella frase: cosa vuol dire essere "a casa", oggi, quando il concetto di casa sembra essere sempre più snaturato da messaggi politici di natura razzista e nazionalista? Quando si smette di essere *straniero*, e si comincia a essere parte integrata di un luogo? E cosa succede se quel luogo, che non ti appartiene (e al quale non appartieni) per nascita, inizia a diventare il riflesso migliore della tua individualità?

Qualche anno dopo, nell'aprile 2018, Michal Iwanowski torna sui suoi passi – deciso a confrontarsi con quella scritta e a prendere alla lettera (è il caso di dirlo) quel messaggio discriminatorio: partendo da Cardiff, Iwanowski inizia un lungo tragitto a piedi, ripercorrendo la strada che collega la sua casa attuale alla sua casa di provenienza, ovvero la città di Mokrzeszów, in Polonia (dove il fotografo è nato nel 1977). È così che nasce *Go home, Polish*, una serie di foto scattate durante il cammino.

#### IL PROGETTO

*Go home, Polish* è un progetto on the road realizzato in 105 giorni di viaggio. In questo periodo Iwanowski ha percorso 1900 chilometri, documentando<sub>52</sub>il

percorso con una serie di foto quotidianamente postate sul proprio Instagram (e oggi consultabili sul suo sito internet). Con la sua macchina fotografica in mano, Iwanowski ha attraversato il Galles, l'Inghilterra, la Francia, il Belgio, l'Olanda, la Germania, la Repubblica Ceca, per arrivare infine nel suo Paese natale.

Le foto incluse nel progetto hanno tutte un sapore personalissimo: sono foto documentaristiche, a volte più enigmatiche, altre più ironiche: ognuna esprime un dettaglio, una persona incontrata nel cammino, un paesaggio, un sorriso straniero eppure ospitale, uno sguardo sospettoso e respingente.

Al di là del valore visuale, ognuna di queste immagini è da intendere come frammento di una riflessione più ampia: in esse il viaggio diventa infatti metafora di conoscenza e comprensione di sé stessi, cammino a ritroso verso il punto di partenza, e soprattutto stimolo all'investigazione del concetto di identità, di appartenenza, di "casa" – parole (e significati) più che mai deturpati dal linguaggio politico populista degli ultimi anni.

*Go home, Polish* è, insomma, un viaggio tra le fratture dell'Europa di cui abbiamo parlato con l'autore.

L'INTERVISTA

**Mi racconti innanzitutto l'obiettivo di questo progetto? Cosa ti ha spinto a iniziare questo cammino?**

Il progetto è iniziato nel 2008 quando ho visto un piccolo graffito a Cardiff. Diceva "Go home, Polish". In quel periodo mi sentivo già a casa in Galles, e non avevo mai sperimentato la xenofobia a livello personale, quindi è stato un momento di forte confusione: ero un destinatario di quel messaggio? Sarei dovuto tornarmene a casa? E soprattutto, qual era il significato della parola "casa"?

Ho scattato una foto a quel muro e l'ho lasciata stare per un po', ma l'idea di un progetto cominciava a crescere nella mia mente, e con il referendum dell'UE e la successiva ondata di aggressione verso gli immigrati ho deciso che era giunto il momento di rispondere fotograficamente alla situazione. Ho tracciato una linea retta su una mappa e ho camminato dalla mia casa in Galles a quella in cui sono nato in Polonia, chiedendo alle persone che incontravo per strada le loro idee sul significato della parola "casa". L'obiettivo principale era quello di *umanizzare* "l'altro" e di portare la discussione sull'identità a un livello individuale.

**Come hai scelto il tragitto? Il percorso è stato casuale?**

Durante la pianificazione del progetto, l'imperativo era quello di "tornarmene a casa!". Si trattava solo di arrivarci il prima possibile. Si trattava di levarmi di mezzo e di essere *a casa* il più velocemente possibile. Come detto, per farlo ho tracciato una linea retta sulla mappa. Ero anche emozionato per la semplicità e la casualità del progetto: ho lasciato che la linea retta decidesse dove poggiare i miei piedi, o chi avrei incontrato per la strada: dunque c'era una grande quantità di non-pianificato in qualcosa di apparentemente pianificato.

Sai cosa aspettarti dai bei posti, quelli che tutti conoscono, ma non sai cosa aspettarti dai luoghi casuali, dalle foreste, dalle strade secondarie.

**Ci sono dei ricordi particolari di luoghi o persone che hai incontrato e che porti dentro?**

Ho descritto molti di essi nel mio profilo Instagram, in cui ho raccolto le tante storie di questo viaggio.

**Com'è cambiato secondo te il concetto di "casa" (o più in generale di identità/appartenenza), soprattutto nel regno Unito dopo il referendum Brexit del 2016?**

L'aumento delle tendenze nazionalistiche è preoccupante. Assomiglia all'Europa del 1930, e sappiamo tutti dove ha portato. Il voto sulla Brexit ha fatto molti danni, divulgando idee sulla separazione e sull'Europa divisa, lontana dai modelli di migrazione. Le idee sull'identità nazionale sono obsolete e decisamente non in sintonia con il modo in cui le persone vivono e si muovono oggi grazie alla libera circolazione. La casa non è più nel Paese o nella città in cui qualcuno è nato; la casa è una scelta, e molte persone fanno le loro scelte. Brexit ha piantato il seme del dubbio sull'idea di stare insieme.

**Questo non è il tuo primo progetto fotografico legato al camminare – mi riferisco a *Clear of People* (il progetto del 2012-17 in cui hai attraversato a piedi e fotografato il tragitto percorso da tuo nonno, scappato da un campo di prigionia russo nel 1945). Cosa significa per te "camminare" e come relazioni questa idea alla tua pratica artistica?**

Camminare non è mai stato un fattore che ho pianificato come parte della mia pratica, ma è vero che gli ultimi due progetti hanno effettivamente comportato viaggi a lunga distanza. Per questo il camminare è diventato parte integrante degli argomenti su cui stavo lavorando.

In termini pratici, camminare dà il giusto ritmo a un fotografo o a un pensatore. Rebeca Solnit descrive magnificamente come il ritmo dei nostri pensieri e il ritmo dei nostri passi siano sincronizzati, e sono d'accordo. 105 giorni di viaggio ti concedono il tempo necessario per guardarti intorno, parlare con le persone, sperimentare gli elementi, annoiarti del paesaggio ripetitivo, sentirti esausto, stufo. Passi attraverso tutte le possibili fasi: per questo camminare è stata una caratteristica fondante del mio lavoro.

**Come si evolverà *Go home, Polish*?**

Il progetto è piuttosto ricco di contenuti e comprende fotografie, testi, video, mappe, due brani musicali commissionati da artisti gallesi, materiali d'archivio e oggetti del viaggio. Sono anche in procinto di scrivere un libro, ma questo potrebbe richiedere del tempo. Attualmente sto lavorando a una nuova mostra per il Diffusion Festival of Photography di Cardiff, in aprile.

Sto collaborando con il curatore polacco Krzysztof Miekus, con cui ho già lavorato per la mostra presso il Fort Institute of Photography nel settembre 2018; sono entusiasta di fare la spola tra Galles e Polonia, ancora una volta.

Per altre immagini: [link](#)

## **[Luigi Avantaggiato, Animalia](#)**

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

Si inaugura a Sala 1 una mostra fotografica interamente dedicata agli animali e alla clinica veterinaria. Con l'idea che «l'eccellenza clinica è al servizio dell'animale e l'animale è più uomo dell'uomo», Luigi Avantaggiato ha realizzato nel 2013 una serie di scatti in cui emergono scenari di anomalie: ambienti clinici e altamente tecnologici messi al servizio di pazienti a quattro zampe.

I ritratti e le immagini degli animali in cura appaiono fortemente umanizzati e la dimensione della clinica diviene l'emisfero dentro il quale è sovvertita la classica relazione tra uomo e animale

L'artista dopo aver frequentato per mesi cliniche veterinarie specialistiche restituisce una visione diversa degli animali attraverso composizioni fotografiche dove la dimensione emotiva dei pazienti si contrappone all'efficienza tecnica degli strumenti di chirurgia e delle strutture ospedaliere specialistiche.

La mostra Animalie, allestita negli spazi espositivi di Sala 1 dal 23 gennaio 2019, si compone di una selezione di 12 fotografie stampate con tecnologia fine art, grazie al supporto del Centro Veterinario Specialistico CVS di Roma e del suo direttore Paolo Selleri. Il progetto sarà documentato in un libro pubblicato da Altea Edizioni, Roma ed a cura di Barbara Ferratini e Chiara Piermattei Masetti. Ringraziamo la Galleria Gallerati per la sua gentile collaborazione.



© Luigi Avantaggiato | Luigi Avantaggiato, Sophie, Gastrintestinal disorder. Sala d'attesa

Luigi Avantaggiato nasce a Zurigo nel 1984. Comincia la sua attività di fotografo dopo aver conseguito il dottorato in Visual Studies presso Sapienza – Università di Roma. Ha lavorato in diverse zone del mondo in stato di emergenza come Afghanistan, Libano, Iraq, Colombia, Grecia e Kosovo. I suoi scatti sono stati pubblicati su diverse testate giornalistiche e magazine quali Il Corriere della Sera, il Messaggero, D di Repubblica, il Giornale, Panorama, VICE NEWS e Lensculture. Tra le sue mostre personali citiamo Viste a parte (Biennale di Venezia, Teatro Fondamenta Nuove, 2009), Unself Service (Centro Luigi di Sarro, Fotografia – Festival Internazionale di Roma XI, 2012), Caterina (Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana, 2017), Where The West Sets (Photomed Festival, France, 2017). È autore di monografie e saggi scientifici inerenti fotografia, cinema e arti visive. Il suo sito internet è [www.luigiavantaggiato.photography](http://www.luigiavantaggiato.photography)

La serie Animalie è stata esposta in diverse occasioni in Italia e all'estero tra le quali ricordiamo: theprintspace Gallery (Londra, 2014), Juraplatz Art Space (Bienne, 2014), Biblioteca Medicea Laurenziana (Firenze, 2015) e nel circuito OFF di Fotografia Europea (Reggio Emilia, 2015). Questa è la prima volta a Roma.

-----  
dal 23 gennaio al 28 febbraio 2019

[SALA 1](#), Piazza Di Porta San Giovanni 10 - Roma - Lazio

Orario: dal martedì al sabato dalle ore 16.30 alle ore 19.30

telefono per informazioni: +39 06 7008691 / e-mail info: [salauno@salauno.com](mailto:salauno@salauno.com)

## [Richard Renaldi - On Love and Other Matters](#)

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



©Richard-Renaldi, *I Want yourlove 06*

In occasione di Art City Segnala 2019, Spazio Labo' presenta il progetto espositivo *On Love and Other Matters*, personale di Richard Renaldi che mostrerà in anteprima a Bologna il lavoro più recente del fotografo statunitense, *I Want Your Love*, e altre tre serie mai esposte prima, tra cui *Hotel Room Portraits* e *Pier 45*.

La mostra, in parte realizzata in collaborazione con il Si Fest di Savignano sul Rubicone, si sviluppa dall'ultimo progetto di Renaldi, di natura autobiografica, per espandere la ricerca sul tema delle relazioni che l'artista americano porta avanti da oltre vent'anni attraverso l'esposizione in formato video di lavori precedenti tuttora inediti.

*I Want Your Love* è l'autobiografia visiva di Richard Renaldi, il racconto dei momenti più intimi di una vita apparentemente incantata. All'età di 10 anni, Renaldi realizza il suo primo autoritratto: siamo nel 1978 e nel bagno della casa di famiglia, nella periferia di Chicago, l'artista inizia un lavoro di autoanalisi attraverso la macchina fotografica che è proseguito poi per tutta la vita. Partendo dagli anni Settanta trascorsi nella natia Chicago, *I Want Your Love*, quinta monografia dell'autore pubblicata nel 2018, segue l'arco di tempo che va dall'infanzia alla mezza età, al compimento di quei cinquant'anni che segnano un momento di passaggio nell'esistenza di ogni persona. Il lavoro esplora, attraverso l'archivio personale del fotografo, cosa significa essere giovani e in perpetua ricerca, di sé, degli altri, di un posto nel mondo; come si cresce e matura anche attraversando momenti dolorosi, a volte tragici, indispensabili ponti di passaggio per comprendere cosa custodire e amare nella vita di tutti i giorni e come farlo al meglio.

A fianco del diario personale, intriso del difficile rapporto coi genitori e delle relazioni sentimentali più importanti, gli eventi della società che hanno scandito la vita dell'artista, dai movimenti per i diritti civili della comunità LGBT alla scoperta dell'AIDS.

La mostra *On Love and Other Matters* vuole aggiungere alla ricerca contenuta in *I Want Your Love* una riflessione più ampia sul tema dell'amore e della relazione con gli altri, attraverso la particolare lente di un artista che ha vissuto



profondamente le vicende della comunità LGBT americana, e che ancora oggi lavora schierato in prima fila per il diritto alla realizzazione affettiva degli individui di ogni orientamento sessuale.

**Richard Renaldi** (Chicago, 1968) si laurea in Fotografia presso la New York University nel 1990. È rappresentato dalla Benrubi Gallery di New York e dalla Robert Morat Galerie di Berlino. Del suo lavoro sono state finora pubblicate cinque monografie: *Richard Renaldi: Figure and Ground* (Aperture, 2006), *Fall River Boys* (Charles Lane Press, 2009), *Touching Strangers* (Aperture, 2014), *Manhattan Sunday* (Aperture, 2016), *I Want Your Love* (Super Labo, 2018). Nel 2015 ha ottenuto una borsa di ricerca dalla John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

-----  
**Richard Renaldi - On Love and Other Matters** a cura di Laura De Marco

dal 24 gennaio al 15 marzo 2019

Bologna - SPAZIO LABO', Strada Maggiore 29 (40125) - +39 3283383634

[laura.demarco@spaziolabo.it](mailto:laura.demarco@spaziolabo.it) - [www.spaziolabo.it](http://www.spaziolabo.it)

**orario:** Da venerdì a domenica ore 11-13 e 15-19, (possono variare, verificare sempre via telefono) - **ingresso libero**

-----  
Oltre agli appuntamenti già indicati, nei giorni 2 e 3 febbraio Richard Renaldi terrà il **workshop** di ritratto "**A Stranger in Bologna**", aperto a tutti coloro che, avendo una competenza tecnica di base della fotografia, desiderano confrontarsi con le dinamiche, non solo tecniche ma anche progettuali, del ritratto di strada con luce naturale, ecco i dettagli:

**Sabato 2 febbraio**, ore 18.30: incontro con l'autore - Ingresso gratuito riservato ai soci Spazio Labo' con prenotazione obbligatoria al link <https://goo.gl/PKZ9TB>, ore 20.00: dinner party con l'autore - Ingresso riservato ai soci Spazio Labo' con prenotazione obbligatoria al link <https://goo.gl/mVorKA> - Quota di partecipazione a persona: €10.

**Domenica 3 febbraio**, ore 18.00: visita guidata alla mostra con l'autore - Ingresso gratuito riservato ai soci Spazio Labo' con prenotazione obbligatoria al link <https://goo.gl/rcyNNz>

## **[Raccontare la Santa Muerte. Marcello Nocera a Cagliari](#)**

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

Fondazione Bartoli Felter, Cagliari – fino al 2 febbraio 2019. Presentato a Milano in autunno, il reportage di Marcello Nocera sulla Santa Muerte approda a Cagliari.

È il risultato di un viaggio intrapreso in Messico alla volta del Dia de Los Muertos, occasione in cui si celebra il culto della Santa Muerte, quello che **Marcello Nocera** (Cagliari, 1980) presenta al pubblico. Divinità messicana di antiche origini precolombiane, il cui culto si è diffuso clamorosamente dal 2000, la Santa Muerte è considerata la Madonna dei narcos trafficanti. La santa patrona di criminali e reietti, fortemente ostacolata dalla chiesa cattolica.

Marcello Nocera ne ricostruisce uno dei tanti altari che le vengono dedicati lasciando offerte come frutta, sigarette, alcool e dolci tra decine di candele accese e centinaia di piccoli ex voto. Al centro la grande immagine della niña incoronata: uno scheletro abbigliato come una madonna col sacro manto che cambia colore a seconda del potere attribuitole. Rosso per amore e sesso; verde per carcere e droga; giallo per denaro e potere; nero per i fatti di sangue e infine bianco per la rinascita spirituale.



Marcello Nocera, Santa Muerte. Fondazione Bartoli Felter, Cagliari 2019

Nel resto della sala si susseguono una serie di fotografie, in un rigoroso bianco e nero, e tre grandi lightbox. Il reportage si concentra sui visi dipinti o coperti da maschere infernali. Gli sguardi sono sfuggenti e disincantati. I contorni delle figure si dissolvono tra barlumi di luce mentre i bambini mimano l'arrivo della morte e gli adulti portano in trionfo il feticcio, tra antichi riti pagani, fievoli fiammelle e incensi che bruciano. Perché celebrare la morte equivale a santificare la vita.

Per altre immagini: [link](#)

## **[Bruna Rotunno, Another Earth](#)**

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

**Red Lab Gallery/Miele** presenta, dal 25 gennaio al 27 febbraio 2019, la mostra di **Bruna Rotunno, *Another Earth***, a cura di **Gigliola Foschi**. L'esposizione è la prima di un ciclo di 4 mostre personali unite dal tema "**Ascoltare la Terra**".

***Another Earth*** è una nuova ricerca creata da Bruna Rotunno durante numerosi viaggi in molti luoghi del nostro pianeta. Ciò che emerge da queste immagini non è però una documentazione geografica o paesaggistica: l'autrice anzi nega qualsiasi visione d'insieme. Lo sguardo corre vicino alle rocce o sulla superficie scintillante e cangiante del mare, poi entra nel tronco vuoto di un ulivo contorto, quasi volesse immedesimarsi con la sua sofferenza e il suo slancio verso il cielo. Quella di Bruna Rotunno è **una fotografia essenziale e vibrante, che si lascia assorbire dalla natura** e che, proprio per questo, non la descrive. È una fotografia **nata da un incontro intimo e appassionato con la Madre Terra, con la sua energia primigenia, i suoi colori che si accendono di una cromia magica**. Queste immagini, pervase da un senso di ineffabile mistero, sono la **risposta al richiamo di una natura vista e sentita come un mondo potente, ancora capace di stupire e di offrire esperienze profonde, nelle quali immergersi e rigenerarsi**.

L'approccio visivo di Bruna Rotunno è infatti magico-rivelatorio, proteso a evocare l'intensità di un legame emozionale e quasi corporeo, tanto da far

emergere la forza potente di un universo naturale non piegato ai voleri dell'uomo.



© Bruna Rotunno | Bruna Rotunno, Another Earth #1

Lo spazio avvolgente e innovativo della Red Lab Gallery / Miele (che presenta il **sistema photoShoWall**, composto da moduli-cornice che possono ospitare immagini intere o scomposizioni inedite) ha offerto inoltre all'autrice l'opportunità di progettare uno spazio immersivo, dove i visitatori possano entrare nella sua opera e "sentire" l'energia della natura: quella potenza oltreumana – a volte incantata, a volte addirittura "stregata" – che le sue fotografie riescono a comunicare. Non più appese ai muri, come avviene nelle gallerie tradizionali, le sue opere (fotografie e video) divengono spazio ed esperienza.

Durante tutte le inaugurazioni delle mostre del ciclo "Ascoltare la Terra", lo chef **Cristiano Bonolo** proporrà ricette pensate per incoraggiare uno stile di vita sano e naturale, nel rispetto del Pianeta.

Il progetto espositivo "**Ascoltare la Terra**", dopo la mostra di Bruna Rotunno, vedrà esporre: **Ulderico Tramacere** con **Nylon** (7 marzo – 1 aprile 2019), **Erminio Annunzi** con **Nel buio si cela la luce** (aprile/maggio 2019), **Alessandra Baldoni** con **Atlas** (giugno/luglio 2019).

**Bruna Rotunno**, nata a Matera, vive e lavora tra Milano e Parigi. Ha collaborato per anni con la Condè Nast e con le maggiori agenzie di advertising firmando campagne per clienti come Bmw, Alitalia, American Express, Audi, Loro Piana, Zegna, etc. Autrice che lavora con fotografie e video ha esposto in numerose gallerie sia in Italia che all'estero. Ha avuto una personale alla Triennale di Milano (Shangai 24h, 2010) e ha partecipato alla Biennale di Venezia del 2005 con il cortometraggio Sultans Dream. Il suo lavoro Women in Bali è stato esposto presso la Visual Arts di New Delhi, il Museo d'Arte Orientale di Torino (MAO) e la Sacred Gallery di Hong Kong. In Francia è rappresentata dalla galleria Molin Corvo di Parigi. Ha pubblicato sei libri e vinto due volte il Prix de la Photographie Paris.

Bruna Rotunno, *Another Earth*, a cura di Gigliola Foschi  
dal 24 Gennaio 2019 al 27 Febbraio 2019  
Milano, Red Lab Gallery/Miele, via Solari 46, [info@redlabgallery.com](mailto:info@redlabgallery.com)  
da lunedì a venerdì 15-19; sabato 10-12.30 / 15-19, ingresso gratuito

## **Vedere e esserci: due libri sulla fotografia**

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



Una mano tiene fra due dita una fotografia. Si vede un albero molto grande, un prato su cui ognuno vorrebbe sdraiarsi e nuvole bianche nel cielo. La foto si sovrappone alla realtà. Il soggetto sta osservando l'immagine nel luogo dove l'ha scattata, anche se la realtà appare sfocata: le nuvole, il cielo e l'albero sono semplici macchie di colore. Sembra un paradosso. Cos'è più reale? L'immagine o il mondo in cui la stessa immagine e il soggetto sono immersi? È davvero possibile rispondere a questa domanda?

Per di più questa immagine costituisce la copertina di un libro, *Che cos'è la semiotica della fotografia* (Carocci Editore, Bussole, 2018), di Dario Mangano. Ulteriore vertigine semantica, anche se il titolo suona rassicurante e rievoca, attraverso questa ironica provocazione, la fiducia che fin dalla sua nascita la fotografia riscuote. Cosa che le accade in quanto sarebbe depositaria di una straordinaria aderenza alla realtà e di una completezza nella resa di ogni suo dettaglio, anche se oggi il realismo ingenuo è scomparso e nessuno si sognerebbe di definire la macchina fotografica uno specchio. L'intento è chiaro, Mangano traccia una sorta di mappa concettuale, una "Bussola", come la collana dell'editore Carocci di cui fa parte, a disposizione di chi si avvicina alla fotografia, come campo problematico per la semiotica.

Sfiora dunque alcuni tra i temi più dibattuti intorno al medium. Il primo riguarda il rapporto tra la macchina e il fotografo. È il fotografo che fa la macchina, o la macchina, contro ogni illusione umanistica, dà forma a chi la usa e alla porzione di mondo che cattura? In seguito si sofferma su un altro interrogativo cruciale: cos'è la fotografia? Qual è la sua essenza?

Qui ricopre grande importanza la distinzione proposta da Philippe Dubois, che nel suo saggio *L'atto fotografico* (1983, ed. it. a cura di B. Valli, Quattroventi, 2000) si basa sulla logica ternaria (diversa da quella binaria degli studi linguistici e semiotici più noti, come la distinzione saussuriana tra significante e significato), impiegata da Charles Sanders Peirce, per distinguere fra tre diversi tipi di segni sulla base del loro rapporto con la cosa rappresentata, ovvero icona, simbolo e indice.

Nel terzo capitolo la nozione di testo viene affiancata a quella del linguaggio fotografico e infine vengono prese in considerazione differenti tipologie di immagini e le strategie impiegate per produrre precisi effetti di senso: la foto scioccante che ha vinto il World Press Photo nel 2017, scattata da un fotografo turco di nome Burhan Özbilici, che documenta l'omicidio dell'ambasciatore russo Andrej Karlov, avvenuto il 19 giugno del 2016 ad Ankara. O ancora l'ironia di Martin Parr, lo sguardo poetico di Mario Giacomelli nella serie di Scanno, la celebre foto del miliziano di Robert Capa, i nudi di Bill Brandt, la natura di Ansel Adams, le invenzioni di Andreas Gursky e le foto degli insetti antropomorfi di Alberto Ghizzi Panizza.

Una volta assimilate la terminologia e il metodo della semiotica come strumento di conoscenza e riflessione, si può compiere un altro passo in avanti. Ed è quello di seguire il percorso che rende problematico il tentativo di "leggere" le fotografie. E la risposta è che la semiotica può essere apprezzata mettendola alla prova, tendendo ai limiti la sua capacità di analisi. *La camera chiara* (1980, trad. it, R. Guidieri, Einaudi) di Roland Barthes ne è il testo guida.

Il semiologo considera infatti la fotografia come un "messaggio senza codice" sin dal suo saggio "Il messaggio fotografico" pubblicato nel 1961. Cosa significa? Che per passare dal reale alla sua fotografia "non è necessario scomporlo in unità e costituire queste unità in segni che differiscono dall'oggetto che essi offrono in lettura"; la fotografia non è il reale ma quantomeno il suo "analogon" perfetto, scrive Barthes, che nella *Camera chiara* lo definirà come "referente fotografico", ovvero la "cosa necessariamente reale che è stata posta dinnanzi all'obiettivo".

Se dunque non esiste un codice che si ponga come una mediazione tra l'oggetto e la sua rappresentazione in immagine, cosa rimane al lettore? Come si può capire il messaggio di una fotografia? Passando da una dimensione cognitiva a una patetica. La questione del senso di una foto si sposta sul soggetto, afferma Mangano, e questo significa affermare che essa trae origine dal suo modo di sentire e vivere l'immagine, dal sentimento, unico e personale, che essa è in grado di suscitare. Non è forse la foto della madre di Barthes, scattata in un giardino d'inverno, quando era solo una bambina, a sostituire il suo corpo e la sua essenza dinnanzi agli occhi del figlio?

C'è quindi un aspetto misterioso che si spinge oltre il senso referenziale di un'immagine, che è sì un indice, ma può rappresentare anche l'indice di una rottura, di una crisi, che mostra la rappresentazione nel suo punto critico, ovvero nel punto in cui si sottrae alla sua stessa interpretazione e genera un effetto di stupore. Una visione dominata dall'imprevisto e dal sensazionale, da ciò che coinvolge tutti i sensi, ma anche l'intelletto, poiché sensato è ciò che è dotato di senso.

Quindi, per quanto pensate con cura, le fotografie molto spesso sorprendono chi le ha realizzate, dando prova di possedere quello che potremmo definire un "eccedente visivo". E di nuovo Mangano evoca un'idea di Roland Barthes, ciò che egli chiama "senso ottuso" alludendo a quanto va oltre il senso del simbolico, che egli definisce ovvio. Si tratta di un terzo livello di lettura "ostinato e nello stesso tempo sfuggente, liscio e inafferrabile", un supplemento di visione, che conduce lo spettatore a guardare ciò che nell'immagine genera una sorta di stupore. Ed è

questo che davvero ci seduce, ovvero la sua presenza come unità densa che sfugge a interpretazioni univoche e genera sviamenti, attimi di pura fascinazione per ciò che non stavamo cercando e che ci viene incontro quasi per caso, come un enigma o una istantanea apparizione.

E se la fotografia può essere considerata il confine tra due indicità, poiché l'obiettivo punta tanto verso l'interno, ovvero al fotografo che sta dietro l'apparecchio, quanto all'esterno, ovvero al mondo che sta davanti alla macchina, il libro di Luigi Zoja, *Vedere il vero e il falso* (Einaudi, 2018), suggerisce l'importanza delle circostanze in cui un'immagine viene diffusa e recepita.

La copertina del libro, a differenza di quello di Dario Mangano, non riporta alcuna immagine, ma una sorta di premessa teorica espressa attraverso la parola: "la ricostruzione storica dimostra che proprio le foto più famose sono spesso il risultato di artifici". La domanda è dunque: quanto è vera un'immagine? La risposta è affidata ad alcune fotografie: quattro di guerra e quattro scattate a bambini in contesti bellici o drammatici. Tutte si lasciano dietro una sorta di inquietudine, come se qualcosa fosse rimasto in sospeso, o come se ci avessero comunicato una verità che si sporge e di cui non riusciamo a tracciare contorni netti.

La "Morte di un miliziano" di Robert Capa si pone come una sorta di foto-evento-origine quasi imprescindibile per chiunque affronti il valore testimoniale di un'immagine, o meglio il suo presunto impeto documentario. Questa foto, ma anche le altre su cui si sofferma, si chiede Zoja, è autentica o una messa in scena? Non è possibile rispondere immediatamente. Lo sguardo non è sufficiente. Zoja ci suggerisce che il contesto in cui la foto è stata scattata è importante quanto il soggetto ritratto. Testo, ipertesto, paratesto hanno la medesima importanza. La strategia è precisa: ricostruire la storia dentro e fuori la stessa immagine. Un esempio vale per tutti. Si tratta di uno fra gli scatti più celebri della Seconda Guerra Mondiale. Impossibile non ricordarla.

Viene scattata all'inizio del 1945 da Joe Rosenthal sul monte Suribachi, nell'isola giapponese di Iwo Jima, la cui occupazione costò all'esercito americano un enorme sacrificio di vite. Rosenthal fotografò sei soldati dell'esercito issare una bandiera degli Stati Uniti sulla cima della montagna, e la foto diventò rapidamente un simbolo della Seconda guerra mondiale, e successivamente una delle immagini più iconiche di tutto il Novecento.

Dopo la battaglia per Iwo Jima il passo successivo nella sconfitta del Giappone fu la conquista di Okinawa, isola ben più importante e popolata. Perché quindi la foto di Iwo Jima è così diffusa? Per due motivi: se la battaglia di Okinawa fu glorificata per ragioni abbastanza oggettive, quella di Iwo Jima, lo fu per offuscare i dubbi sull'utilità della conquista, fa notare Zoja.

Inoltre, ed è l'aspetto più importante, vi è una forte componente ideologica, alla base della sua messa in scena: "la verticalità dell'eroe solitario si associa a quella dei vicini saldandosi in una forte struttura orizzontale", che sintetizza tre temi centrali nella storia politica americana: "egualitarismo, nazionalismo e quella forma particolare della civil religion chiamata civil republicanism, (repubblicanesimo civico o civile, curvatura leggermente sociale del primo)", scrive Zoja, ricordando gli studi di Robert Hariman e John Louis Lucaites su questa immagine. Un discorso che fa riferimento tanto alle preferenze individuali quanto allo strato di psiche universale detto inconscio collettivo.

Qual è dunque l'insegnamento che possiamo trarre dal metodo di analisi proposto da Zoja? Come possiamo capire se un'immagine è vera o falsa? Come è possibile smascherare la sua opacità, il suo silenzio impenetrabile, la sua placida indifferenza? Ognuna delle immagini prese in considerazione diviene il punto di partenza per riflettere sulla possibilità che una foto, di per sé oggetto chiuso in se stesso, ha di essere manipolata. Non è dunque in discussione lo statuto più o

meno complesso di un'immagine, ma il fatto che una fotografia possa essere usata per veicolare una precisa ideologia. Poiché se l'immagine è un messaggio senza codice, le rappresentazioni che produce possono essere fortemente codificate: stampa, arte, moda, porno, scienza. Paradossalmente la fotografia esercita un potere che non è mai il suo. Per quanto possa essere considerata inseparabile dalla sua situazione referenziale, la sua "verità" varia a seconda dei rapporti di potere da cui è investita, dipende dalle istituzioni e da chi se ne appropria, e garantisce l'autorità delle sue narrazioni.

Osservare una fotografia e collocarla in una precisa cornice storica, consente dunque di sottrarsi alle mistificazioni che qualsiasi istituzione o apparato intendono attribuirle. Zoja vuole dire che la storia narrata dall'immagine è importante quanto la storia da cui proviene. Per questo è fondamentale comprendere tanto la foto, quanto le pratiche di significazione messe in atto come oggetto che dissemina significati, nei più diversi contesti in cui si trova a vivere. La foto non è dunque un oggetto neutro che esibisce se stesso, ma grazie al nostro sguardo, può far emergere un senso al di là di quello che le viene attribuito.

Zoja le sceglie per sé e per il lettore, affinché questi, per quanto possibile, prenda la misura del capovolgimento di attitudine che tali immagini esigono. "Perché le immagini ci tocchino veramente, bisogna che non siano più quella rassicurante farmacia che la bellezza falsamente promette. Perché le immagini ci divorino, bisogna che noi le guardiamo come guarderemmo uno sciame di mosche che si avvicina: un ronzio visivo che circonda la nostra stessa vocazione a decomporsi", ricorda Georges Didi-Huberman. Scomporre un'immagine, significa anche scomporre il nostro sguardo e le nostre certezze.

Ecco che i libri di Mangano e di Zoja, con diversi strumenti insegnano a considerare un'immagine come un campo di forze, di tensioni, di frammenti, di sguardi, con cui entrare in relazione, con cui trovare, se vogliamo, anche il nostro posto nel mondo.

## **[La storia della fotografia dietro l'angolo di casa](#)**

di Cristina Sartorello da <http://www.remweb.it>



**L'Atthesis Museo Veneto della Fotografia di Boara Pisani** è diventato una realtà con il passaggio da museo privato a comunale come garanzia per il futuro grazie al sostegno dell'Amministrazione comunale di Boara Pisani.

**L'inaugurazione del museo è stata fatta coincidere con la mostra sul paese di Boara, che 150 anni fa completava il suo nome in Pisani**, a ricordo dello stretto legame con la famiglia veneziana, per distinguerla da Boara in provincia di Rovigo e di Ferrara.

Il 5 gennaio 1868 Vittorio Emanuele II "per grazia di Dio e per volontà della Nazione Re d'Italia" concesse da Firenze, allora capitale del Regno. la modifica del nome: "Abbiamo decretato e decretiamo la denominazione di Boara Pisani al Comune".

**Ha assunto la direzione del museo Graziano Zanin, ex presidente dell'Associazione Culturale Athesis**, lo storico Fotoclub che Zanin ha fondato e guidato per 40 anni, ora condotto da Massimo Rainato.

L'istituzione di un museo piccolo come dimensioni, "consistente nel patrimonio, grande nel cuore", vede questa comunità **ricordare il passato ed investire per il futuro** affinché la propria storia collettiva non vada dispersa, con la speranza che ci sia la possibilità di un ampliamento del museo stesso, sia per il numero delle fotografie, ma specialmente per le apparecchiature che sono ingombranti rispetto alle dimensioni delle macchine fotografiche odierne.



Il museo si arricchisce continuamente e ci sono state ora nuove donazioni con il patrimonio fotografico di un fotoreporter padovano, con **stampe, negativi, diapositive ed anche numeri di periodici** e del fotografo Nando Casellati che ha regalato circa settanta caricatori rotanti contenenti ciascuno cento diapositive, tre proiettori S-AV 2050 Kodak Carousel per il montaggio multiplo funzionanti, una macchina fotografica Widelux per la fotografia panoramica, foto e filmini.

Inoltre il museo possiede **un ingranditore di lastre di vetro e delle foto originali dal 1920 al 1980** acquistate in un mercatino e tanti album fotografici, ed altro materiale della storia della fotografia.



Per l'inaugurazione istituzionale dell'Atthesis Museo Veneto Fotografia di Boara Pisani Zanin ed i suoi collaboratori, tutti volontari, hanno pensato di rendere omaggio al Comune che lo ospita con una ricerca sulle origini del suo secondo nome, una pubblicazione ed una mostra fotografica riguardante immagini significative della sua storia.

**Testi, foto e documenti vari pubblicati nel libro "150 Boara diventa Pisani"**, edito per l'occasione, permettono di approfondire i vari argomenti e la documentazione tratta dall'Archivio di Stato, con le ricerche della professoressa Ludovica Mutterle testimonia che le due ville Aggio in prossimità della chiesa, si possano definire già Pisani.

Graziano Zanin ha spiegato che **"il percorso che ha portato al museo è iniziato nell'aprile del 1977** quando l'Associazione Culturale Athesis BFI, all'insegna dell'amicizia e della collaborazione reciproca, viene costituita a Boara Pisani, all'interno della Biblioteca Comunale per iniziativa di alcuni frequentanti, col nome di Cinefotoclub Athesis, quindi Circolo Fotografico Culturale Athesis per opera sua e dei soci fondatori.

L'iniziativa è maturata nell'ambito dello spirito che animava l'attività culturale dei numerosi frequentanti il Centro di lettura, poi C.S.E.P., quindi Biblioteca Comunale diretti dal Maestro, Livio Ferrari. **Le prime attività, soprattutto fotografiche, erano realizzate all'insegna della documentazione del territorio e della salvaguardia di immagini d'epoca** riguardanti lo stesso.

Ben presto si perfezionò lo spirito del sodalizio che sviluppò l'idea di un archivio/mostra permanente che si trasformò in seguito nella determinazione di fondare un museo della fotografia. Anche se questo conserva la memoria di un vasto territorio e opere di autori ancora attivi, abbiamo riservato a questa pubblicazione una o, al massimo, due foto per ogni decennio della storia di Boara Pisani a partire dalle prime immagini che ci sono pervenute, ma **la prima foto, frutto delle nostre ricerche, riguardante Boara è del 1897**. La scelta delle foto è stata effettuata puntando alle più significative tra le centinaia che potranno essere consultate liberamente da quanti avranno il desiderio di approfondire la storia che ci accomuna".

Esistono valide realtà culturali vicino a noi di cui si ignora l'esistenza e basta molto poco per approfondire la conoscenza ed imparare: allora facendo pochi chilometri e passato il ponte dell'Adige si può andare nella piazza di Boara Pisani all'Atthesis Museo Veneto della Fotografia e scoprire un mondo piccolo ma ricco.

## **[Ottimo bilancio per la mostra "La fotografia di Paolo Monti"](#)**

da [Staff 4live](#)

Un successo notevole non solo per il pubblico numerosissimo ma anche per gli apprezzamenti ricevuti dai visitatori che hanno potuto ammirare le 400 opere fotografiche, prevalentemente stampe originali realizzate dagli anni Trenta agli anni Ottanta dal fotografo Paolo Monti, oltre a quelle di grande formato a firma del fotografo contemporaneo Luca Massari, esposte nella mostra **"La fotografia di Paolo Monti"**.

La ricchissima retrospettiva, che si è conclusa ai **Musei San Domenico** di Forlì divisa in 4 mostre e tra le più grandi dedicate a Paolo Monti, è stata visitata da un vasto pubblico che ne ha apprezzato in modo unanime la bellezza delle immagini oltre che la completezza del percorso espositivo. I visitatori, prevalentemente appassionati ed esperti di fotografia, oltre che turisti, hanno infatti valutato in modo totalmente positivo la rassegna descrivendola come "imperdibile", attraverso i canali social e web.



©Paolo-Monti, dal censimento del centro storico di Forlì, 1971

La mostra, realizzata dal Comune di Forlì a 110 anni dalla nascita di Monti, esponeva un'ampia selezione di opere dell'artista considerato uno dei principali fotografi del Novecento. Oltre alle immagini provenienti dalla mostra tenutasi al Castello Sforzesco di Milano tra 2016 e 2017, dal titolo: "Paolo Monti. Fotografie 1935-1982", che raccontavano il percorso tecnico e artistico del fotografo, in mostra vi erano le fotografie riguardanti il territorio forlivese allestite in un percorso che è riuscito a rendere la grande sensibilità con cui Monti esplorò il rapporto tra la fotografia e il patrimonio culturale nel suo contesto ambientale, aprendo la strada al riconoscimento del paesaggio stesso come patrimonio culturale.

Forlì è apparsa bellissima in bianco e nero nelle immagini che la ritraggono nel secolo scorso, tratte dal censimento capillare che Monti fece del centro storico, accanto a quelle che realizzò nelle campagne di rilevamento dei beni culturali dell'Appennino bolognese e nelle vallate forlivesi.

Grande successo, inoltre, hanno ottenuto gli incontri del ciclo di conferenze organizzate nell'ambito della mostra, cinque incontri che hanno coinvolto nomi importanti tra cui il professore Andrea Emiliani intervenuto a più di un incontro. Proprio Emiliani fu l'artefice dei progetti che portarono Paolo Monti a diventare per la città di Forlì un protagonista della valorizzazione del territorio quando il fotografo per primo nel 1971 realizzò, dopo il censimento sistematico del centro storico di Bologna del 1968, quello del centro storico forlivese su commissione del Comune con il coinvolgimento di Andrea Emiliani per la Soprintendenza.

### **[Bertoldo fotografa. Ovvero, il Vidoni vendicato](#)**

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

Diceva che è la fotografia che crea i fatti, così come il lettore del telegiornale crea le notizie. Aveva torto? Solo che lo diceva da Cento, provincia di Ferrara. 66



**Se lo avesse detto** da una cattedra della Sorbona o di San Diego (dove qualcuno lo diceva) lo avrebbero preso sul serio.

**Continua ad essere un mistero**, per me, l'ostracismo concorde e ferreo che ha tenuto fuori dalla storiografia e perfino dalla memoria della fotografia italiana un genio eccentrico come Bruno Vidoni.

**Sì, gliene fece un po' troppe**, al sistema della fotografia, diciamo pure alla casta della fotografia, perché gliene perdonassero. Fu il terrore delle redazioni. Il rompiscatole del fotogiornalismo. Il Bertoldo (che era, guarda caso, un suo conterraneo) che mostrava il posteriore alla retorica del reporter. E fu tante altre cose.

**Bruno Vidoni ha vissuto** sotto lo stesso cielo basso che l'Ariosto fece scalare al suo Ippogrifo. Il suo nome è noto, ingiustamente, soprattutto per la efferata beffa che assieme ad Ando Gilardi giocò ai danni di Lanfranco Colombo e della sua impegnata rivista *Il Diaframma* (ve la racconto fra poco).

**Vidoni è stato un artista**, un pittore visionario, una meteora intellettuale precipitata nella provincia padana. Un operatore beffardo della disillusione, uno smascheratore omeopatico della credulità. Un decostruzionista dei contesti di senso. Sulla stessa linea di Joan Fontcuberta, con lo stesso spirito e gli stessi metodi. Ma almeno quindici se non venti anni prima di lui.

**Era il 1969 quando combinò** la prima marachella mediatica. Trafficcava con le fotografie. Bazzicava i circoli fotoamatoriali. Mandò a un concorso un reportage strepitoso. Sulla corrida, nella Spagna ancora franchista.

**Aveva seguito la giornata del toreador**, la vestizione, il brindisi agli amici, il raccoglimento in preghiera, il trionfo tra nacchere e flamenco. Nello stile dello *Spanish Village* di W. Eugene Smith. Vinse il primo premio di una mostra nazionale di arte fotografica.

**Non c'era nulla di vero**. A parte qualche paesaggio recuperato da un suo vecchio viaggio in Spagna, tutte le scene erano state riprese nell'osteria Da Encio, a Cento. Costumi approssimativi e amici complici.

**Come avrebbe sempre fatto in seguito**, ci mise qualche indizio di falsificazione che avrebbe dovuto insospettire un buon conoscitore di immagini: il finto torero, per dire, prega davanti a incongrue icone bizantine.



**La strada di Vidoni**, così iniziata, non poteva non incrociare quella altrettanto beffarda e divergente di un altro gianburrasca della fotografia italiana: Ando Gilardi.

**Che allora dirigeva *Photo13***, forse una delle riviste più anomale dell'editoria fotografica nazionale. E aveva anche lui inventato un fotografo inesistente, Shinzo Tamura, dedito però a esperimenti formali e concettuali.

**Su quelle pagine Gilardi** gli pubblicò la seconda beffa, nel numero di novembre del 1971. Un reportage "Dalla zona del fuoco di paglia", un fenomenale racconto fra i *marine* americani in Cambogia, e con quel titolo ci voleva poco per sentire odor di bruciato.

**Un reportage che aveva però ingannato**, anche questa volta, alcuni giurati di concorso e curatori di mostre. Fantastiche quelle foto. Il *marine* che sfoglia il paginone di *Playboy* fregandosene del cadavere che galleggia nell'acquitrino. E fa pure ok col dito. Fantastico.

**Ma sulla rivista non c'era** nessuna intenzione di ingannare il lettore. Era tutto spiegato. Che Vidoni aveva simulato tutto sugli argini del fiume Reno, per un giorno promossi a foresta pluviale indocinese, assieme ai soliti amici, qualche po' di sartoria teatrale, facce truci e molte risate.

**Questa volta era davvero un "falso contestuale"** alla Fontcuberta. Vidoni non si era limitato a organizzare sedute di posa nello stile dei più duri reporter dal Vietnam, tipo Larry Burrows. Aveva fabbricato false didascalie in inglese, dattiloscritte stile telex su veline appiccate alle stampe, come era d'uso a quell'epoca nelle agenzie internazionali.

**Nessun inganno, ma la dimostrazione** alla luce del sole che possono essere fabbricati anche "dietro casa, una domenica d'agosto, i simboli ottici della guerra

in Cambogia”, e che “qualcuno è più vero dei reali, e molti dei reali sono più falsi dei mimi”, parole di Gilardi.



**Il reportage fu poi esposto a Cento.** Dove, secondo i ricordi di Marina Ferriani, vedova e oggi custode e curatrice amorosa del lascito del marito, fu visto da Lanfranco Colombo, all’epoca il supremo giudice del fotografico in Italia: come titolare della prima galleria dedicata esclusivamente alla fotografia, Il Diaframma di Milano, e direttore di *Il Diaframma - Fotografia italiana*, rivista che teneva alta la bandiera della fotografia *concerned*, umanistica e impegnata.

**Pare che tra Gilardi e Colombo,** fratelli coltelli, sorgesse una discussione sulla possibilità che quelle foto fossero prese per vere da qualche editore o direttore o curatore. Colombo negò recisamente. E qui maturò, pare, la beffa.



**Nel 1973, alla redazione di *Il Diaframma*** arriva una busta dall'Inghilterra (con francobolli e mittente, tutto regolare). La spediva un tale Roger Walker, fotografo sconosciuto ma evidentemente di enorme talento, visto che le foto che proponeva, un reportage sugli scontri in Irlanda del Nord fra esercito britannico, cattolici e protestanti, erano di una qualità giornalistica ed estetica fenomenale, degne di un Don McCullin, e il loro autore doveva avere avuto un coraggio sovrumano per gettarsi, armato di grandangolo, proprio in mezzo alle sparatorie e alle mazzate.

**Il reportage fu pubblicato** nel numero di aprile, sotto il titolo "L'odio brucia l'Irlanda". In giugno, con un commento ferocemente impietoso e irridente sulla "professionalità" del rivale, *Photo13* svelò la beffa. Sì, era ancora Vidoni, erano ancora i suoi amici bardati alla meglio, era un vicolo di Cento (non della Bovisa, come erroneamente scrisse Gilardi).

**Anche questa volta, Vidoni** aveva disseminato il reportage di indizi che avrebbero dovuto insospettire. Una vecchia Seicento parcheggiata nelle strade di Belfast? Possibile, ma improbabile. La targa "Whidony Street"? Non c'era ancora Google Maps, ma una controllatina magari.

**Colombo la prese male**, Come poteva, diversamente? "Di noi i lettori possono pensare che siamo stati ingenui", ammise in un editoriale, "in chi sbava puerili insulti, che fiducia possono riporre?".

**La polemica su quello** che era ormai il "caso Walker" proseguì ancora per qualche numero. In agosto, su *Photo13*, Gilardi insisteva ancora, con foga postmodernista degna di un Baudrillard, sulla ormai definitiva trasformazione della realtà in simulacro: "La fotografia non documenta niente: almeno da sola. [...] La prima volta furono documenti, poi documenti di documenti, poi sono diventati dei simboli di documenti: e il reale si è allontanato da essi [...]. Anche perché di immagini false non ce ne possono essere. E non ce ne possono essere perché reali lo sono tutte, ma vere forse nessuna".

**Lo scontro fra titani infiammò** per qualche tempo l'atmosfera sonnolenta della fotografia italiana. I fotografi più anziani ancora lo ricordano. Al di là di rivalità e scontri personali, era comunque scosso alla radice il dogma della veridicità fotogiornalistica. Poco prima della sua scomparsa, ebbi modo di ricordare a Colombo quella beffa. Sorrise accomodante, disse di aver perdonato Gilardi e Vidoni da molto tempo, e che in fondo era stata una bella zuffa.

**Molti anni più tardi, nel 1984, Vidoni** tornò sul luogo del delitto, il falso verosimile, con un reportage straordinario, e ovviamente recitato, sull'argomento più scottante del momento: il terrorismo.

**La nuova sequenza fotografica mostrava** la misteriosa militante armata Arianna mentre acquista armi e si addestra assieme a guerriglieri mediorientali – con tanto di cattura e uccisione di una spia infiltrata. Non era più aria per questi esperimenti. Il falso d'autore non fu mai pubblicato.

**Del resto, Vidoni stesso si era sentito** un po' stretto nella sola parte del falsario ai sali d'argento. Si riteneva, ed era, un artista molto più versatile ed eclettico. Un esploratore dei linguaggi iconici, il ritratto, l'icona, il fumetto, il fotoromanzo, la stampa devozionale.

**L'invenzione di Santa Bladina da Cento**, ad esempio, con tutti i suoi ex votodimostra che il centro di interesse di Vidoni non era tanto e solo il verosimile come trabocchetto in cui far cadere il vero.

**Era piuttosto l'iconico, cioè** il programmaticamente finto, come forma della realtà, che in migliaia di anni di familiarità con l'immagine ha costruito una realtà

interiore, una realtà dell'immaginario, che pretende i propri diritti e li riscuote in termini di devozione, di fedeltà quasi religiosa alle immagini.



**Quando siamo costretti a scegliere** fra i sensi e le immagini, non sempre crediamo ai sensi, perché di immagini abbiamo bisogno, sono le immagini che costruiscono per noi il mondo, sono le immagini che costruendo la nostra esperienza del mondo ci salvano dai pericoli del mondo.

mettiamo il cappello sopra un'idea favolosa!

79-42-45-56      66-11-52-5      29-8-60-62

**GIOGATEVI AL LOTTO**

**TAVOLO I**

**TAVOLO II**

**TAVOLO III**

*(The image shows a page from a magazine with a lottery advertisement. It features three columns of lottery numbers and corresponding images of faces and objects. The text is in Italian and includes the headline 'GIOGATEVI AL LOTTO' and various numbers like '79-42-45-56', '66-11-52-5', and '29-8-60-62'. There are also smaller text blocks and a small illustration of a book cover titled 'GRANDE LIBRO DEI SOGNI'.)*

**Anche questa che riponiamo** nelle immagini, ovviamente, è una sicurezza fragile, e Vidoni non casca certo nel suo stesso gioco, infatti prende in giro anche se stesso come fabbricante di immagini salvifiche, in una mostra che si intitolò significativamente "Sogno e fotografia", e prima ancora in una serie uscita ancora su *Photo13*, dove proponeva ai lettori un metodo per vincere al lotto giocando i numeri corrispondenti ai significati reconditi delle sue fotografie più oniriche.

**Vidoni insomma non è stato** solo un provocatore mediatico. È stato un visionario che ha esplorato la zona crepuscolare fra il sogno e la realtà, e dal momento che stiamo parlando di un autore della grande pianura padana, la definirei la zona della nebbia...

**Perché vi ho parlato tanto di Vidoni?** Per risarcimento. Mio e di chi, in questi ultimi tempi, lavora con passione per ridargli il posto che merita nella cultura visuale italiana.

**Intendo Marina Ferriani**, di cui vi ho già detto, che ha allestito e aperto la casa-museo dell'artista.

**E di Emiliano Rinaldi e Roberto Roda** che, assieme al [Centro](#) etnografico ferrarese che conserva anch'esso buona parte del lascito Vidoni, ha curato una serie di piccole mostre su tutto quello che vi ho spiegato, ahinoi ancora troppo poco viste per quanto [apparse](#) in spazi coraggiosi. Dell'editore Sometti di Mantova che sta inseguendo con piccole accurate [pubblicazioni](#) tutte le strade dell'immagine su cui Vidoni ha viaggiato.

**Fra qualche mese a Ferrara** si parlerà di nuovo di Vidoni, con mostre e dibattiti all'interno di un convegno internazionale di antropologia visiva. Vi terrò informati. Per adesso, segnatevi quel nome.

**Quale nome?** Ma quello di Roger Walker, ovviamente.

Tag: [Ando Gilardi](#), [Bruno Vidoni](#), [Cento](#), [Centro etnografico ferrarese](#), [Don McCullin](#), [Emiliano Rinaldi](#), [Ferrara](#), [Il Diaframma](#), [Joan Fontcuberta](#), [Lanfranco Colombo](#), [Larry Burrows](#), [Mrina Ferriani](#), [Photo13](#), [Roberto Roda](#), [Roger Walker](#), [Santa Bladina](#), [Sometti](#), [W. Eugene Smith](#)

Scritto in [Autori](#), [dispute](#), [Documenti](#), [fotogiornalismo](#), [manipolazioni](#) | [Commenti](#)

## **[Jane Evelyn Atwood, histoires de prostitution, Paris 1976-1979](#)**

da <https://www.lense.fr> (trad. G.M.)

[La Maison de la Photographie Robert Doisneau](#) presenta dal 25 gennaio al 21 aprile 2019 la Mostra di Jane Evelyn Atwood: "*Storie di prostituzione, pARIGI 1976-1979*"



dalla serie *Pigalle People* © Jane Evelyn Atwood

*Jane Evelyn Atwood: storie di prostituzione* è una mostra organizzata dalla casa della fotografia Doisneau, che espone le serie *Rue des Lombards* et *Pigalle People* (già esposte ad Arles 2018), realizzate a Parigi tra il 1976 ed il 1979.



Il percorso si basa sull'esperienza della fotografa che, nel 1970, è stata affascinata da questi intriganti personaggi, queste donne, questi uomini, questi transgender, che vendevano i loro corpi per le strade della capitale. E' nel 1976 che la Atwood compra la sua prima macchina fotografica ed incontra le ragazze della rue des Lombards, nell'attuale quartiere Beaubourg, e che, con la protezione di Blondine, inizia a documentare questo mondo sotterraneo.

Barbara, Miranda, Nouja, Ingrid, sono le altre eroine di questa avventura che continua nelle strade di Pigalle. Attraverso frammenti fotografici, entra gradualmente nelle vite di questi personaggi e nel mondo della prostituzione. È nella strada, nei bar e nelle camere di passaggio che ha scritto le sue prime storie in immagini che riflettono la vita quotidiana di questi individui ai margini di questo ambiente underground dalle mille storie e dalle mille atmosfere.

Senza saperlo, Jane Evelyn Atwood iniziò la sua carriera di documentarista, di cacciatrice di storie, sempre guidato da una ferma volontà di incarnare in fotografia la dignità umana.



dalla serie *Rue des Lombards* © Jane Evelyn Atwood

*"La notte era diventata confortevole per me e mi sentivo sfasata durante il giorno. Allora ero timida ed introversa, ma i caseggiati erano diventati il mio mondo. Le donne erano straordinarie... Era come se mi trovassi per la prima volta dietro le quinte, così vicino da toccarne la magia. Blondine era la più impressionante: un petto che dava voglia dove immergersi e una risata che era come un rombo di tuono. Ho voluto conoscere le prostitute e la fotografia è diventato un modo per arrivarci", spiega la fotografa.*

Una mostra da non perdere

per informazioni: [link](#)

**Jane Evelyn Atwood, histoires de prostitution, Paris 1976-1979**

dal 21 gennaio al 21 aprile 2019

Maison de la Photographie Robert Doisneau

1, rue du Général Division Leclerc , 94250 Gentilly, Francia

## **Resilient, fotografie di Marco Gualazzini**

Comunicato Stampa da FORMAMERAVIGLI



Somalia, Bosaso, 2015 © Marco Gualazzini/Contrasto

“Non descriverò queste foto, non darò giudizi estetici. Il contenuto è così forte, totale, assoluto che li rende inutili, li supera. [...] Le fotografie non si commentano, si assorbono, sempre, perché parlano un discorso scottante di rabbia e di amore.”

Domenico Quirico

**Giovedì 31 gennaio alle 18.30** inaugura, presso le sale di **Forma Meravigli**, la mostra **Resilient di Marco Gualazzini**.

L'esposizione a cura di Alessandra Mauro raccoglie, per la prima volta in una mostra, circa quaranta fotografie che raccontano i reportage realizzati da Marco Gualazzini in Africa dal 2009 al 2018.

La resilienza è la capacità di un sistema di adattarsi al cambiamento; Marco Gualazzini nel suo lavoro cerca di testimoniare in che modo il continente africano reagisca ai problemi e alle crisi che lo flagellano con una capacità di resilienza straordinaria e insieme drammatica. Le immagini in mostra sono il frutto di un lungo lavoro di quasi dieci anni che hanno portato l'autore ad esplorare l'Africa alla ricerca di storie e vicende inedite. Storie che nessuno vorrebbe sentire.

È il caso delle sue immagini del **Congo**, paese piegato dalle credenze popolari e dal rapporto tra religione e stregoneria, dove chi soffre di malattie mentali viene tuttora considerato un indemoniato e lo stupro è usato come arma di guerra (ogni anno vengono stuprate 15.000 donne) o il **Mali** tormentato dalla guerra e dalle infiltrazioni islamiste nell'Africa subsahariana.

Nei suoi reportage Gualazzini documenta le condizioni del **Sudan del Sud** e della **Somalia**, uno tra i paesi più pericolosi e meno accessibili per stranieri e giornalisti.

Durante il suo ultimo viaggio, nel 2018, il fotografo ha testimoniato la grave crisi umanitaria in corso lungo il bacino del lago **Ciad**, dovuta alla desertificazione come conseguenza del cambiamento climatico.

Le immagini, di grande forza compositiva e impatto giornalistico, compongono un racconto fotografico straordinario e importante e ci regalano uno sguardo ravvicinato, partecipe e attento, sulla nostra realtà.

La mostra è accompagnata dal libro omonimo edito da Contrasto.

Forma Meravigli, un'iniziativa di Fondazione Forma per la Fotografia in collaborazione con la Camera di Commercio di Milano MonzaBrianza Lodi e Contrasto.

## **Biografia**

Nato a Parma nel 1976, Marco Gualazzini ha iniziato la sua carriera come fotografo nel 2004, con il quotidiano locale della sua città, La Gazzetta di Parma. I suoi lavori più recenti comprendono reportage sulla microfinanza in India, sulla libertà d'espressione in Myanmar, sulla discriminazione delle minoranze in Pakistan; negli ultimi anni ha coperto prevalentemente crisi umanitarie e conflitti in Africa. Ha ideato e ha partecipato alla realizzazione di un documentario per la RAI sul sistema delle caste in India, premiato per la "miglior fotografia" al Al- Jazeera International Documentary Film Festival, e ha diretto un documentario sul tema dello stupro come arma di guerra in Congo, e uno sul modello di accoglienza per i rifugiati in Uganda. I suoi lavori sono stati pubblicati con ampio spazio, su riviste nazionali e internazionali, tra cui CNN, M (Le Monde), Der Spiegel, The Sunday Times Magazine, Paris Match, The New York Times, Al- Jazeera, Geo, Time Magazine (Lightbox), Courier International, Internazionale e L'Espresso tra gli altri. *Resilient* (Contrasto) è il suo primo libro.

-----

## ***Resilient* di Marco Gualazzini**

a **Forma Meravigli**, Via Meravigli 5, 20123 Milano, ph.0258118067

fino al 24 marzo 2019- Orario: da mercoledì a domenica dalle 11.00 alle 20.00 - Lunedì e martedì chiuso - Ingresso gratuito - [www.formafoto.it](http://www.formafoto.it) - Twitter @formafoto - Facebook/FondazioneFormaPerLaFotografia - Instagram Fondazione Forma per la Fotografia - **Ufficio Stampa Forma:** Laura Bianconi, [stampa@formafoto.it](mailto:stampa@formafoto.it), ph.335 7854609 - **Ufficio Stampa Camera di Commercio:** ufficio.stampa@mi.camcom.it  
02 8515.5224/98

## ***"Love me" di Robin de Puy***

da photography-new.com (trad. G.M.)

I ritratti in questa mostra non hanno a prima vista tre di loro nulla in comune. Da una modella di nome Birk in cerca di fama a Randy, un ragazzo adolescente che cresce a Ely, in Nevada.

Ci sono ritratti di giovani e di anziani, di carrelli della spesa rotti e di mani consumate. Bello e brutto. Ma in realtà esiste il brutto? Non nelle immagini di Robin de Puy. Trova la bellezza in quello che gli altri considerano sgradevole.

La bellezza inaspettata e commovente è ciò che lega tra loro le foto della mostra LOVE ME. E in ogni immagine è presente De Puy. Come fotografa, decide chi partecipa al suo mondo fotografico, è la regista. E nel suo mondo ognuno ha una bellezza molto specifica e innegabile.



Contrassegnato, 2017 - © Robin de Puy - 70 x 52,5 cm / 140 x 105 cm / Edizione di 7 in stampa fine art su carta baritata con stampa Fiba -



Birk seduta su un'auto, 2018 - © Robin de Puy - 70 x 52,5 cm / 140 x 105 cm / Edizione di 5 (+ 2AP) in stampa fine art su carta baritata con stampa Fiba

De Puy seleziona i suoi modelli basandosi su un criterio molto personale: deve esserci un senso di riconoscimento tra lei e la persona ritratta. Non sono strani, come dice lei stessa; non sta cercando la sensazione derivante dal deviante, come ha fatto la famosa Diane Arbus che la precedette. De Puy sta cercando una bellezza mentale o fisica con un vantaggio. La vulnerabilità dell'individuo che a volte è ai margini della società ... O la bellezza deviante delle persone con disabilità o con - a volte letterali - cicatrici di vita. Robin de Puy sta cercando dove il dolore diventa bellezza.



Leuxian; Evanston, Wyoming, 2015 - © Robin de Puy -30 x 22,5 cm / 70 x 52,5 cm / 140 x 105 cm / Edizione di 5 (+ 2AP) in stampa fine art su carta baritata con stampa Fiba

Sta costantemente confrontando le nostre idee preconcelte su chi appartiene e chi no, che soddisfa la norma sociale e l'immagine ideale prevalente. E, per ultimo ma non meno importante, si confronta con se stessa. De Puy si riconosce nelle persone che ritrae. La vulnerabilità che provi quando sei adolescente, quando sei insicuro e preoccupato e ti chiedi se gli altri ti accetteranno. La paura che la vita a volte evoca, il desiderio di essere visto e di essere amato.

La ricerca di una sensazione di sicurezza è talvolta letteralmente nelle foto. La stessa fotografa si rannicchia tra le braccia dell'artista Marina Abramović. Oppure, al contrario, protegge una giovane ragazza nuda nel suo cappotto, mentre guarda direttamente se stessa nell'obiettivo della macchina fotografica. Mostra la vulnerabilità degli altri ma anche, a volte si rivela letteralmente nei suoi autoritratti.

LOVE ME è una mostra romantica. Il romanticismo è nei paesaggi spesso nostalgici e nel linguaggio visivo sottile in bianco e nero con, tra loro, tutte le sfumature di grigio. Perché il mondo di Robin de Puy non è solo in bianco e nero in quanto ne mostra tutte le sfumature.



Sufiyan, 2017 - © Robin de Puy - 70 x 52,5 cm / 140 x 105 cm /Edizione di 5 (+1AP) in fine art print su carta Hahnemuhle Photo Rag Baryta.



Uli con abito a pois 1, 2018 - © Robin de Puy - 52,5 x 70 cm / 105 x 140 cm - Edizione di 5 (+ 2AP) in stampa fine art su carta baritata con stampa Fiba

Robin de Puy (1986) è cresciuta nella città di Oude-Tonge nell'Olanda meridionale, dove i suoi genitori gestiscono un hotel per famiglie. Nel 2009 ha completato la sua formazione presso la Fotoacademie di Rotterdam e ha iniziato la sua brillante carriera come fotografa. Ha vinto, tra le altre cose, il Photo Academy Award (2009) e l'Dutch Portrait Award (2013).



Elise, 2014 - © Robin de Puy - 70 x 52,5 cm o 140 x 105 cm / Edizione di 7. Stampa fine art su carta baritata con stampa Fiba

Nel 2015 ha percorso dodicimila chilometri attraverso gli Stati Uniti alla guida di una Harley Davidson, che ha portato alla realizzazione del fotolibro e della mostra "Se è vero, non dovrò mai più lasciare casa" al Fotomuseum Den Haag (2016). Il cineasta Simone de Vries e il cameraman Maarten van Rossem hanno realizzato un documentario sul suo "road trip" che nel 2017 è stato nominato per un Emmy Award internazionale.

Durante la sua avventura negli Stati Uniti, De Puy incontrò l'adolescente Randy in una piccola città del Nevada. Sorse un'amicizia e De Puy tornò più volte a fotografarlo. Queste foto sono state pubblicate nel libro "Randy" e sono state esposte nel 2018 al Bonnefantenmuseum di Maastricht.

Robin de Puy fotografa e svolge mansioni direttive per importanti testate nazionali e internazionali come De Volkskrant, M Le Monde, New York magazine e per istituzioni come l'Het Nationale Ballet.

## 'LOVE ME' di Robin de Puy

dal 2 febbraio al 16 marzo 2019

THE RAVESTIJN GALLERY, Westerdok 824, 1013 BV Amsterdam (Olanda),  
ph.+31 (0)20-5306005 - Orario: dal lunedì al venerdì 9.00 - 17.00, sabato 12.00  
- 17.00 - [info@theravestijngallery.com](mailto:info@theravestijngallery.com) - [www.theravestijngallery.com](http://www.theravestijngallery.com)

## **Milano vista da Virgilio Carnisio**

da [The Mammoth's Reflex](#)

Sono le fotografie di **Virgilio Carnisio**, maestro della fotografia di documento, quelle in mostra allo Spazio Tadini Casa Museo di Museo.

La mostra, dal titolo '*Era Milano*', cura di Federicapaola Capecchi, presenta **una selezione di fotografie dal 1965 al 2018**.

Foto tutte inedite, fatta eccezione per due scatti, per un racconto della città di Milano che unisce, nella tenerezza del grigio, documentazione, ricordi e sentimento.



© Virgilio Carnisio

### **Reportage sociale in bianco e nero**

Esposto un reportage in bianco e nero di tipo sociale, **una fotografia che "preserva" la memoria delle vecchie cose**, abitudini e vecchi spazi, che racconta una Milano sparita, ma che è la base sulla quale si è costruita la Milano di oggi.

Virgilio Carnisio, come altri maestri quali Cesare Colombo, Uliano Lucas, Ugo Mulas, Gabriele Basilico, Mario De Biasi, **in sessant'anni di fotografie ha raccontato i tratti distintivi e più veri di Milano**, la sua amata Milano.





© Virgilio Carnisio

Il fotografo **cammina per le vie della sua città e rimane attratto dalla forma compositiva delle vetrine delle botteghe e dei negozi**, quanto dall'architettura e dal senso di appartenenza delle case di ringhiera, tanto quanto dalle persone, dai volti, dalla loro espressività.

Fotografa insegne come cortili, palazzi e persone, sempre con un approccio frontale. In questa mostra una selezione che rivela un lato importante di Virgilio Carnisio e cioè il fotografare in modo sistemico e massiccio Milano, senza trascurare mai la presenza nella foto stessa di dettagli precisi e documentativi particolari, a partire dal forse più banale numero civico, o nome della via.

### ***Profondità dello scatto***

Nelle fotografie in mostra risalta un elemento caratteristico di Virgilio Carnisio, ovvero la **capacità di andare in profondità del racconto** visto, inquadrato e scattato, scandagliandone ogni particolare, in primo piano o di sfondo o laterale, attraverso anche la consapevolezza del soggetto di essere fotografato, soggetto con il quale – è evidente – Virgilio Carnisio ama instaurare un rapporto diretto di complicità. E la cosa sorprendente è che questa complicità risulta anche quando fotografa un muro, un palazzo, una via, un cortile.

Carnisio, celebre fotografo Milanese, fotografo di strada come si è sempre definito, ci accompagna nelle strade che più ha percorso – e ancora oggi percorre – che sono quelle della sua città. Metropoli e anima con la quale ha un legame profondo e sentito. Documenta e ritrae – come un vero ritratto – gli spazi, le vicende, il quotidiano e il tessuto sociale e umano di questa grande città che è Milano. E lo fa con una predilezione visiva per soggetti e scenari semplici ma, a un tempo, intensi e significativi. Dove la vita avveniva davvero.



© Virgilio Carnisio

-----  
**Era Milano, Virgilio Carnisio**

Spazio Tadini Casa Museo, via Niccolò Jommelli 24, Milano - tel 02 2611 0481 - Info [www.spaziotadini.com](http://www.spaziotadini.com)

dal 17 gennaio al 17 febbraio 2019 - orario: mercoledì, giovedì-venerdì e sabato 15,30-19.30,

domenica 15-18,30 - biglietto Euro 5,00 (bambini gratuito)

## **Mario De Biasi. "People"**

dalla Redazione di <https://www.immediato.net>

*Le sue fotografie hanno entusiasmato, sorpreso, commosso milioni di persone. Esponente di primissimo piano della fotografia italiana e riconosciuto Maestro internazionale sarà in mostra presso la sala Grigia del Palazzetto dell'Arte "Andrea Pazienza"*

**L'amministrazione comunale di Foggia** ha organizzato la mostra "People", dedicata alle opere del Maestro della fotografia **Mario De Biasi** (1923-2013) – curata da **Francesca Mezzadri**, amica e assistente di De Biasi negli anni 2000 – che si svolgerà dall'8 al 28 febbraio nella Sala Grigia del Palazzetto dell'Arte "Andrea Pazienza". L'inaugurazione è in programma alle 18 di venerdì 8 febbraio. Alla cerimonia, interverranno il Sindaco di Foggia **Franco Landella**, l'Assessore alla Cultura **Anna Paola Giuliani**, il Dirigente del settore comunale Cultura **Carlo Dicesare** e la curatrice **Francesca Mezzadri**.



Com'è riportato nel volume che accompagna la mostra: «Mario De Biasi fa parte della ristretta cerchia di figure dalle quali non si può prescindere se si vuole ricostruire la storia della fotografia di reportage del XX° secolo.

Ha testimoniato mezzo secolo di vita ed eventi italiani e internazionali. **Le sue fotografie hanno entusiasmato, sorpreso**, commosso milioni di persone. Esponente di primissimo piano della fotografia italiana e riconosciuto Maestro internazionale, "ha fotografato rivoluzioni e uomini famosi, paesi sconosciuti. Ha fotografato vulcani in eruzione e distese bianche di neve, al Polo a sessantacinque gradi sotto zero. *La macchina fotografica fa parte della sua anatomia come il naso e gli occhi*", scriveva di lui Bruno Munari, suo grande amico».

**L'esposizione raccoglie circa 40 fotografie** scattate intorno al mondo dal grande fotografo, inviato speciale della rivista "Epoca" nel corso di una sfolgorante carriera iniziata nel 1953 e durata fino agli anni Ottanta. "Epoca", settimanale pubblicato da Arnoldo Mondadori Editore dal 1950 fino al 1997, fu ideato sul modello dei periodici statunitensi, e in particolare di "Life". La composizione grafica era firmata inizialmente da Bruno Munari. La rivista si distingueva oltre che per le inchieste, per gli articoli di cronaca e per le rubriche di cultura e spettacolo, per i lunghi *reportage* fotografici realizzati sia da inviati italiani, tra cui Mario De Biasi, sia da fotografi stranieri.

Le immagini in mostra, tutte a colori, mai esposte in uno spazio pubblico e stampate da negativo originale nel 2006, a cura del Maestro, vogliono essere un omaggio all'inesausta ricerca di un fotografo il quale ha attraversato **tempi, luoghi e culture assai differenti tra loro** con un'inesauribile curiosità per gli esseri umani nelle loro mille storie e sfumature. Questo è il motivo conduttore delle immagini in mostra, utili a comprendere la poetica di De Biasi, ovvero la sua capacità di attraversare stili e soggetti rendendone inscindibile l'esperienza di vita e la fotografia. E quindi, per comprendere questo giro del mondo, proposto dal Comune di Foggia, si deve partire dal presupposto che sia il mondo a girare intorno a De Biasi e non viceversa

In questo senso è possibile, attraverso gli scatti esposti, immaginare una realtà diversa da quella consegnata dalla letteratura sul grande fotografo: «Non più

colui che insegue l'evento per fermarlo ma l'uomo che attende che l'evento si formi sotto i propri occhi, l'artista capace di trasformare un'immagine - apparentemente- priva di fascino, nel luogo di un'apparizione sorprendente e unica, solo grazie alla propria capacità di vedere e di partecipare alla vita." [Walter Guadagnini, dalla prefazione al libro "People" - da cui le foto in mostra sono tratte - realizzato a cura dell'artista e pubblicato con dalla casa editrice Damiani Editore nel 2005 per la serie "Inediti".

**L'Autore.** Mario De Biasi è nato a Belluno il 2 giugno 1923 ma è milanese d'adozione. Ha cominciato a occuparsi di fotografia nel 1945. Nel 1948 ha presentato la sua prima mostra personale. Nel 1953 è passato al professionismo entrando a far parte dello staff dei fotoreporter del settimanale "Epoca", per il quale ha realizzato centinaia di copertine e innumerevoli *reportage* in ogni parte del mondo. Ha esposto in innumerevoli mostre in Italia e all'estero ed ha pubblicato più di 90 libri di fotografie.

Nel 1982 è stato insignito del premio "Saint-Vincent" di giornalismo. Nel 1994 ha ricevuto il premio "Friuli Venezia Giulia" a Spilimbergo ed è stato premiato tra i primi 12 fotografi celebri nel mondo al Festival di Arles. Sempre nel 1994 la sua foto "Gli Italiani si voltano" è stata esposta al museo Guggenheim di New York nella mostra "The Italian Metamorphosis, 1943-1968" ed è stata utilizzata come locandina della manifestazione. Nel 2003 è stato insignito dalla FIAF (Federazione Italiana Associazione Fotografiche) del titolo di Maestro della Fotografia italiana e, nel 2006, dell'Ambrogino d'Oro, prestigiosa onorificenza milanese. Oltre alla fotografia, si è appassionato al disegno e al colore. È morto a Milano il 27 maggio 201

## [Se sul web ci si scopre tutti quanti fotografi](#)

dalla Redazione di <http://www.picenotime.it>



Una tendenza che è cresciuta in modo costante di pari passo con l'incedere delle tecnologie multimediale, in particolare con i social che da anni rappresentano un vero e proprio mondo parallelo rispetto alla realtà. L'utente medio della rete sta diventando sempre più photo addicted, per dirla con un termine inglese che

ad indicare una dipendenza quasi patologica da tutto ciò che ruota attorno al mondo delle foto.

Da quando social come Instagram hanno fatto la propria comparsa la situazione si è evoluta con il risultato che oggi ci sentiamo tutti un po' fotografi, pur se soltanto per diletto e senza mai dimenticare che chi svolge questo lavoro a livello professionale ha comunque una serie di competenze di livello elevato.

Parlando di dati concreti il risultato di quanto sopra descritto è stato l'esplosione del settore fotografia a 360 grado: dalla formazione all'acquisto di macchine professionali, anche se sono i tradizionali smartphone ad essere utilizzati maggiormente per queste finalità.

Gli italiani sognano di diventare fotografi al punto che il mercato globale nazionale si è chiuso con una crescita del 50 % nell'ultimo anno. A proliferare sono i corsi di formazione come detto, per tutti i livelli ed in ogni luogo: in particolare nelle grandi città, basta vedere la ricca offerta di [corsi di fotografia a Roma](#) per prendere un esempio esplicativo.

Negli ultimi periodi si sta assistendo anche alla diffusione di tendenze assolutamente particolari come la riscoperta del vintage, per la serie corsi e ricorsi storici: pensiamo alle vecchie Polaroid, macchine fotografiche che hanno caratterizzato un'epoca decenni fa. Niente a che vedere con le moderne digitali o con i telefonini, dato che si parla di strumenti diventati famosi per la possibilità di veder stampate in tempo reale le proprie istantanee.

Ebbene, sull'onda della crescita del settore della fotografia si assiste anche al ritorno di tendenze come quella, perché in fondo tutto ciò che è vintage e retrò ha sempre un fascino marcato sui consumatori.

Tra tendenze nuove, altre datate che tornano ciclicamente come d'altra parte avviene nel campo della moda, il comparto della fotografia continua a crescere a ritmi vertiginosi figlio anche di nuove tendenze che, come sempre da qualche anno a questa parte, trovano in rete il proprio terreno di proliferazione.

### **[La Realpolitik sovvertita.](#)**

### **[Gli scatti di Luca Santese e Marco P. Valli](#)**

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



I due fotografi sovvertono i canoni alla base delle immagini diffuse online dagli attuali politici. Sabotando i meccanismi che governano questo tipo di comunicazione.

*“Nel mondo realmente rovesciato, il vero è un momento del falso”.*

**Guy Debord**

La serie di immagini che compongono *Realpolitik* di **Luca Santese** e **Marco P. Valli** fagocitano e sovvertono l’iconografia che la classe politica della cosiddetta “Terza Repubblica”, con la complicità supina di gran parte del fotogiornalismo, si è auto-attribuita, soprattutto attraverso l’uso meticoloso dei social media. Il lavoro *Realpolitik* rovescia tutti i canoni che strutturano le immagini presenti sui profili pubblici di Facebook e Instagram dei protagonisti della politica. Si attribuisce spesso il successo degli attuali partiti di governo a una loro formidabile capacità di gestione della comunicazione.

*Realpolitik* sovverte l’ordine della comunicazione e dell’informazione. Ma che cos’è la comunicazione?

In una conferenza del 1987, **Gilles Deleuze** la definisce, in opposizione alla produzione artistica, come una “catena di informazioni”, “un insieme di parole d’ordine”. L’informazione, infatti, spiega il filosofo francese, è “imporre ciò che si deve credere, far circolare una parola d’ordine”.

*Realpolitik*, pertanto, aspira al sabotaggio delle parole d’ordine della comunicazione politica.

Le fasi della produzione di *Realpolitik* sono scandite dalla concomitanza con precisi eventi politici. Il lavoro di Santese e Valli non rappresenta mai l’evento in quanto tale, se non in forma *détourné*, direbbe **Guy Debord**, vale a dire in forma “dirottata”. È proprio col dirottamento che l’aspetto performativo dell’evento diviene *situazione*. Il rifiuto della rappresentazione mediaticamente canonica dell’evento divincola il fotografo dalla usuale posizione passiva del reporter. Santese e Valli non ri-portano proprio niente, sovvertono: laddove il politico agogna il selfie, loro impongono il ritratto; laddove l’evento richiederebbe la calca, loro producono isolamento; laddove il politico ostenta sicurezza, loro svelano la goffaggine.

Luca Santese & Marco P. Valli, *Realpolitik* – Lega Nord Party

## I FATTI

Il 4 marzo 2018, giorno delle elezioni che porteranno all’attuale governo “giallo-blu”, viene pubblicato dalla casa editrice Cesura Publish *Boys Boys Boys*, un volume che raccoglie una sequenza di ritratti fotografici di politici prominenti durante la campagna elettorale.

Il 2 giugno, giorno successivo alla nascita del governo, viene pubblicata la seconda edizione di *Boys Boys Boys*, stampata, al contrario della prima, in bianco e nero, con l’intento di glorificare la più compiuta realizzazione della vita democratica.

Lo stesso 2 giugno gli autori fotografano a Roma i festeggiamenti per la ricorrenza della nascita della Repubblica Italiana. Un mese dopo pubblicano *Popolopopolo*, un terzo volume contenente le fotografie che ritraggono il neo Presidente del Consiglio **Giuseppe Conte** e i cittadini che partecipano alla festa della Repubblica. Questa data consacra la nascita della Terza Repubblica. Il 1° luglio 2018 i fotografi raggiungono Pontida, comune lombardo dove dal 1990 si tiene annualmente il più importante raduno della Lega

Nord, portando a compimento un lavoro sistematico che dal 2011 ritrae le feste dell'ex partito secessionista.

È una selezione dell'intero materiale fotografico prodotto durante gli ultimi sette anni a costituire *Lega Nord Party*, quarto volume della serie, pubblicato il 21 settembre 2018. Attualmente gli autori progettano il quinto volume, dedicato ai militanti del Movimento 5 Stelle, e stanno concentrando la loro attenzione sugli eventi legati ai temi al centro del dibattito politico italiano.

Luca Santese & Marco P. Valli, *Realpolitik – Boys Boys Boys*

## L'ICONOGRAFIA DELLA TERZA REPUBBLICA

Le fotografie di *Realpolitik* hanno l'ambizione di determinare l'iconografia della Terza Repubblica, dell'era del governo giallo-blu. Le potenzialità di questa ambizione sono supportate da una ricerca sul linguaggio fotografico che permette agli autori di esondare, pur senza manierismo, dall'iconografia politica che satura sia i nuovi media che quelli tradizionali. È bene sottolineare come Santese e Valli non rifiutino i canali della comunicazione in quanto tali, bensì gli standard estetici che li caratterizzano. Il primo piano del Ministro **Salvini**, infatti, è stato scelto come copertina da uno dei più tradizionali, il *Time Magazine*. Le immagini di Santese e Valli si insinuano nella catena della comunicazione convenzionale creando delle discontinuità, dei punti di cedimento dei canali di informazione costituiti.

*Realpolitik* trova la sua forma compiuta in una serie di volumi in edizione numerata e la pubblicazione è a cura di Cesura Publish, la casa editrice indipendente del collettivo **Cesura**. La volontà degli autori di pubblicare in modo indipendente è legata alla necessità di non avere nessun vincolo editoriale esterno e di potere esercitare la loro libertà rispetto a ogni dettaglio del lavoro.

Sono previste inoltre diverse mostre del progetto che si propongono non solo di obliterare il carattere espositivo intrinseco all'arte fotografica, ma sono mosse anche dalla volontà di creare delle *situazioni* reali e collettive all'interno di un ambiente unitario e di un libero gioco di avvenimenti.

per altr immagini: [link](#)

<http://cesurapublish.com/>

## **Rivka Rinn. Listen to the echo of light**

da <https://www.arte.go.it>

“L'istantanea di un attimo simula l'arresto del tempo, che grazie alla sviluppata frammentazione dell'immagine d'insieme toglie alla realtà i suoi componenti concreti e lascia apparire i legami del senso come contrasti.

Paul Virilio spiega queste contraddizioni attraverso un altro concetto del tempo che viene portato ad espressione per mezzo di tali istantanee.

“Il tempo di cui si tratta è quello cronologico, il seguito temporale che non è immobile, ma scorre con continuità.

È il tempo lineare che conosciamo, mentre le tecniche delle piastre fotografiche sensibili alla luce introducono qualcosa di nuovo.

Il tempo delle fotografie non era più il trascorso ma, secondo la sua essenza, un tempo impressionato, un tempo bidimensionale futuro, un tempo di esposizione che dovrebbe dissolvere la classica cronologia”.

Il tempo dell'istantanea è l'inizio di un “Tempo nella Luce”.

Rivka Rinn ha visto in questi fenomeni della luce un'ulteriore misura immateriale vicino al tempo.



In alcune serie di opere viene ripresa la luce artificiale nella notte o nel tunnel e viene catturato il movimento apparente della luce del tubo al neon.

La Rinn ricerca un ulteriore passo in logica successione: nelle Scatole di Luce appare la luce, che si diffonde attraverso fotografie trasparenti per trasformarsi in una sostanza materiale catturata e fissata.

Nelle Scatole di Luce si manifesta un ulteriore elemento immateriale.

Il pensiero che può essere rappresentato visivamente attraverso la lingua e la scrittura.

Attraverso la preposizione di una parola viene creata una nuova distanza nel quadro.

Da una parte viene rappresentata la visione del paesaggio in movimento, disturbato, che irrita l'osservatore, dall'altra viene rafforzato il movimento dello sfondo attraverso la staticità della parola in primo piano, in più viene pensata la relazione dell'immagine con il linguaggio e il significato dello scritto nella foto.

Titoli come "Memory in Real Time" dimostrano questo confronto che risponde alla domanda sul significato del passato, del presente, del futuro, e su quale ruolo abbia poi il ricordo nel far sì che il passato sia vissuto come presente.

Vedere e pensare si uniscono nelle immagini di Rivka Rinn.

Spazio, tempo e pensiero vengono scandagliati nella loro rappresentatività e attraverso il rapporto di tensione tra la cosa conosciuta e l'immagine che ci appare ma che ci resta ancora sconosciuta.

Tutto ciò richiama con tenera malinconia il tempo che fugge e la caducità della nostra vita".

**Christine Tacke**, da "Spaces of Light, Spaces of Time"<sup>88</sup>



Al centro dell'Esposizione, Rivka Rinn presenta un'installazione di due strisce di collage fotografici su larga scala.

I collage fotografici sono composti da immagini di luoghi e tempi diversi, senza ordine, sono flash di memoria, in cui tutte le immagini sono collegate al soggetto principale che diventa il centro di tutte le opere di Rivka Rinn durante la sua carriera: vedere in alto velocità lungo autostrade, aeroporti, stazioni ferroviarie, tunnel o fuori dalle finestre di un aeroplano.

Sulla base delle strisce sono installati vari giocattoli collegati all'artista che sperimentano viaggi nella sua infanzia, tra gli altri.

L'installazione include una scelta di fotografie su larga scala, che mostrano un diverso punto di vista dello spostamento in velocità.

Come nell'opera "Città invisibile" dedicata a Italo Calvino, scattata una notte – presa da un aereo – di una città creata dalle luci, che appare come santuari all'interno di uno spazio, o nell'opera "Angelo Rosso": un corpo di un aereo motore, che potrebbe essere visto come un giocattolo senza una scala.

Così il confine tra giocattoli e alta tecnologia si rompe per diventare lo stesso spazio di intuizione legato al mondo immaginario dell'umanità del nostro tempo.

-----  
Christine Tacke, "Spaces of Light, Spaces of Time" a cura di Rosanna Tempestini Frizzi  
SEDE PATRIZIA PEPE\_UN LUOGO PER L'ARTE, Via Gobetti7/9 50013 Capalle - Firenze  
dal 30 gennaio al 29 marzo 2019

Orario d'apertura: lunedì/venerdì 9.30/12.30 - 14.30/18.30 solo su appuntamento

Per informazioni: tel. 055 874441 info@patriziapepe.it patriziapepe.com

## **[Tobi Wilkinson, Gyuto](#)**

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



©Tobi Wilkinson-Gyuto, Symbol of unattachment (Courtesy Galerie Thierry Bigaignon)

Nove anni di lavoro sono stati necessari per Tobi Wilkinson per catturare ciò che emanava dal monastero di Gyuto, per descrivere la particolare mentalità dei monaci che vi abitano. Essere un estraneo ed una donna occidentale non impedì a Tobi Wilkinson di interferire nel loro mondo con "occhi nuovi". La fotografo è stata affascinata da questi esseri in grado di intraprendere un viaggio spirituale, e le sue fotografie illustrano quanto la loro formazione sia lunga, intensa e difficile. L'ordine dei monaci Gyuto, fondato nel 1475, è uno dei principali collegi tantrici della tradizione gelug. La vita dei monaci non consiste solo nello star seduti, cantare e meditare. Alcuni rituali sono ripetitivi, monotoni, ma sono essenziali per la loro pratica spirituale e sono inerenti alla natura esoterica degli studi che intraprendono. "Gyuto" è una raccolta di immagini piene di compassione, grazia e poesia, che mostrano la contraddizione tra la transitorietà della vita e la continuità della tradizione - una tradizione immutata da 600 anni. "Quando ho scoperto il lavoro di Tobi, mi sono stato subito colpito dall'eleganza profonda del suo sguardo. L'impegno a questo progetto da parte di Tobi si legge in ogni immagine e lo inserisce in perfetta armonia con lo stile di vita dei monaci. Per questa prima Mostra "Matters that matter", ho voluto evidenziare un tema importante in cui tutti si possono identificare: la dedizione, come una delle chiavi della vita, è certamente un argomento che conta!", spiega Thierry Bigaignon. Tobi Wilkinson fotografa da 15 anni. Nell'ultimo decennio, ha dedicato la maggior parte del suo tempo ai monaci tibetani, nel loro monastero in India e nel suo studio a Sydney. Tobi Wilkinson ha mostrato dal 2010 questo suo lavoro in mostre, di gruppo o personali, a Sydney, Melbourne ed a Firenze.

dal 5 gennaio al 2 febbraio 2019

-----  
**TOBI WILKINSON • GYUTO**

Galerie Thierry Bigaignon, Hôtel de Retz, Bâtiment A - 9, rue Charlot - Paris (Francia)  
dal 5 gennaio al 2 febbraio 2019 - **orari:** da martedì a sabato, ore 12,00 - 19,00,  
oppure su appuntamento - **ingresso:** libero - **info:** +33 (0)6 80619941  
[thierry@thierrybigaignon.com](mailto:thierry@thierrybigaignon.com) - [www.thierrybigaignon.com](http://www.thierrybigaignon.com)

## **[Between Art & Fashion:](#)** **[Fotografie dalla collezione di Carla Sozzani](#)**

di Vanessa da <https://ilfotografo.it>

### **Fotografie dalla collezione di Carla Sozzani**

La mostra Between Art & Fashion, Fotografie dalla collezione di Carla Sozzani, viene esposta a Napoli a Villa Pignatelli - in Italia per la prima volta - dopo essere stata presentata a Parigi nel 2016 alla Galerie Azzedine Alaïa, al Museo des Beaux-Arts di Le Locle in Svizzera nel 2017 e alla Fondazione Helmut Newton di Berlino nel 2018. L'esposizione, promossa dal Polo museale della Campania diretto da Anna Imponente e da Incontri Internazionali d'Arte, è ospitata al Museo Pignatelli, diretto da Denise Pagano.

Il Museo Pignatelli è tra le rarissime case-museo di Napoli, che si connota dal 2010 anche come Villa Pignatelli-Casa della fotografia: uno spazio aperto e qualificato ad accogliere manifestazioni, eventi e incontri che favoriscano il confronto sui temi della fotografia come espressione culturale, promuovendo la riscoperta di un patrimonio storico ancora poco noto, la conoscenza di autori e tendenze della fotografia contemporanea a livello internazionale e l'approccio alle più moderne tecniche di comunicazione.

Per la mostra sono state selezionate centosessanta opere di ottantasette fotografi, tra i quali Berenice Abbott, Richard Avedon, Lillian Bassman, Louise Dahl-Wolfe, Horst P. Horst, William Klein, Don McCullin, L.szl. Moholy-Nagy,

Sarah Moon, Daido Moriyama, Helmut Newton, Irving Penn, Man Ray, Leni Riefenstahl, Paolo Roversi, Alfred Stieglitz, Francesca Woodman, tutte presentate, per volontà del curatore, in ordine alfabetico.



©Paolo Roversi

### **Fotografie dalla collezione di Carla Sozzani: l'esposizione al Museo Pignatelli**

L'esposizione al Museo Pignatelli è accompagnata da un catalogo di oltre duecento fotografie della collezione di Carla Sozzani. Pubblicato dall'Associazione Azzedine Alaïa con Carla Sozzani Editore, il volume in inglese e francese, è curato da Fabrice Hergott, direttore del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Include una prefazione di Azzedine Alaïa, un'intervista di Fabrice Hergott a Carla Sozzani e i saggi di critici e studiosi internazionali: Barbara Carnevali, Germano Celant, Emanuele Coccia, William A. Erwing, Donatien Grau e Jean Louis Scheffer. In occasione della mostra *Between Art & Fashion* a Villa Pignatelli, una selezione di opere di Francesca Woodman (Denver 1958 - New York 1981), proveniente dalla collezione di Carla Sozzani, sarà esposta alla Galleria Al Blu di Prussia\_Fondazione Mannajuolo, con la curatela di Maria Savarese. Artista inquieta, tra le più rilevanti nella fotografia contemporanea, Francesca Woodman nei suoi lavori si concentra sulla relazione primaria tra il corpo e lo spazio e sul modo in cui questa relazione è rappresentata in fotografia

-----  
**Between Art & Fashion\_ Fotografie dalla collezione di Carla Sozzani**

**dal 12 gennaio – 10 marzo 2019**

**Museo Pignatelli -Riviera di Chiaia, 200 Napoli - aperto tutti i giorni 8.30 - 17.00 (ultimo ingresso ore 16);  
chiuso martedì - Ingresso: Euro 5,00**

## **Carlo Valsecchi. Gasometro M.A.N. n.3**

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



Carlo Valsecchi, # 01114 Bologna, IT. 2018 . C-Print, Plexiglass with dibond, cm. 180x220

Da venerdì 1 febbraio a domenica 31 marzo 2019 il Gruppo Hera promuove presso il Salone degli Incamminati della Pinacoteca Nazionale di Bologna *Gasometro M.A.N. n.3*, il nuovo progetto di Carlo Valsecchi: quattordici fotografie che raccontano in modo del tutto inedito e originale la metamorfosi del gasometro di Bologna durante i lavori di bonifica e restauro promossi dalla stessa multiutility. Al di fuori di ogni intento archeologico, il lavoro di Valsecchi presenta la struttura del gasometro come un organismo vivente in continua trasformazione e non come testimonianza inerte di un passato industriale.

La mostra è aperta gratuitamente al pubblico da martedì a domenica, dalle ore 10.00 alle ore 19.00. Sabato 2 febbraio, in occasione dell'ART CITY White Night, l'apertura è prolungata fino alle ore 23.00.

Il progetto di Carlo Valsecchi si completa con il volume a cura di Luca Massimo Barbero, edito da Silvana Editoriale, che presenta la descrizione per immagini della rinascita di questo vero e proprio landmark del territorio bolognese.

*Gasometro M.A.N. n.3* è una riflessione sull'evoluzione dello spazio, che l'artista concepisce come un corpo in costante metamorfosi.

L'opera di Carlo Valsecchi nasce da un dialogo continuo e diretto con i luoghi che di volta in volta affronta nei suoi progetti, siano essi architettura, un paesaggio urbano, l'industria pesante, l'industria altamente tecnologica, o l'infinito naturale. L'approccio analogico e geometrico-analitico nei confronti della fotografia di grande formato – un *medium* che contraddistingue tutta la produzione di Valsecchi – lo porta a scomporre e ricomporre il soggetto per restituirlo sotto una forma del tutto inedita. *“Lavorare seguendo il principio analogico mi permette di liberarmi da qualsiasi vincolo con la realtà. Una libertà assoluta che, senza mai mancare di rispetto alla realtà stessa, mi introduce in un mondo immaginario e*

*fantastico dove posso prendere tutti gli elementi che ho di fronte e osservarli da angolature diverse, muoverli nello spazio cercando a loro una "nuova" collocazione, letteralmente "spingerli" nella luce piena per cercare di ottenere solo quell'elemento che racchiude tutti gli elementi, ricercare la loro "luce propria" indipendentemente da quello che vedo illuminato, leggerli e rileggerli fino a comprenderne la natura di soggetto insita in essi." – spiega Valsecchi, che aggiunge – "Il progetto sul Gasometro è nato durante una visita a Bologna. Questa affascinante struttura ha innescato la mia curiosità, sono entrato in dialogo con il Gruppo Hera, società proprietaria, per avere la possibilità di fotografarlo. Da questo dialogo assai interessante è nato il progetto Gasometro M.A.N. n. 3".*

Ad accompagnare il progetto espositivo, un libro edito da Silvana Editoriale, a cura di Luca Massimo Barbero, che sottolinea: *"Quelle di Carlo Valsecchi non sono solo fotografie "di architettura" sono immagini di un'architettura che diventa intima, che alla pura documentazione degli spazi sostituiscono il ritratto di una possibile interiorità, anche dell'animo umano. Negli spazi che Valsecchi ritrae, da un lato si percepisce il mistero più profondo e il fascino di questi luoghi, dall'altro si avverte, sottile seppur evidente, la sacralità della rappresentazione e la forza che questi luoghi portano con sé. Le immagini di Carlo Valsecchi colgono la dimensione utopica del tempo, che lega indissolubilmente questi giganti dell'architettura alla città e alla società di cui si fanno portavoce, ci consegnano un senso preciso e immediato di quella relazione che storicamente esiste tra uomo e modernità, utopia e progresso".*

*"Abbiamo voluto questa mostra – commenta Tomaso Tommasi di Vignano, Presidente Esecutivo del Gruppo Hera – per far emergere l'elemento distintivo del nostro intervento di recupero, che esula da una dimensione meramente conservativa e consegna alla città una struttura capace di interloquire attivamente con il suo paesaggio fisico ed emotivo. Un artista importante come Carlo Valsecchi – prosegue Tommasi – grazie anche alla sua esperienza a livello internazionale è stato capace di cogliere fino in fondo questo aspetto, consentendoci di rappresentare anche attraverso l'arte lo spirito con il quale ci mettiamo quotidianamente al servizio dei nostri territori di riferimento".*

Carlo Valsecchi è nato a Brescia nel 1965. Vive e lavora a Milano.

Nel 1992 il suo lavoro è stato selezionato per la Biennale d'architettura di Venezia; in seguito ha tenuto mostre in Italia e all'estero. Le sue fotografie sono state esposte in gallerie, istituzioni pubbliche e private e manifestazioni di tutto il mondo, tra cui Istituto Italiano di Cultura, New York (1999); Fondazione Peggy Guggenheim, Venezia (2000); Galerie 213, Parigi (2001); Studio Casoli, Milano (2001); Semaines européennes de l'image – Le bâti, le vivant, Lussemburgo (2002); GAMeC, Bergamo (2003); Guido Costa project, Torino (2006); Triennale di Milano (2006); Paris Photo, Statements, Parigi (2007); Kunstforum, Vienna (2009); Musée de l'Élysée, Losanna (2009); Walter Keller Gallery, Zurigo (2009); Galleria Carla Sozzani, Milano (2011).

Tra le sue mostre anche: San Luis, MaRT – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto (2011); 54. Mostra internazionale di arti visive della Biennale di Venezia, Padiglione Italia, selezione di Norman Foster, Venezia (2011); Subverted, Ivorypress, Madrid (2012); Landmark: the Fields of Photography, Somerset House, Londra (2013); Mare Nostrum, Walter Keller Gallery, Zurigo (2013); Museo della Merda, Piacenza (2015); Industria, oggi, Fondazione MAST, Bologna (2015); No Man Nature, Palazzo Da Mosto, Fotografia europea, Effetto Terra, Reggio Emilia (2015); Fotografie dell'Emilia-Romagna al lavoro, Fondazione MAST, Bologna (2016); Sviluppare il Futuro, Ex Ospedale dei Bastardini, Biennale di Fotografia

dell'Industria e del Lavoro, Bologna (2017); Civilization: the way we live now, MMCA Seoul, Sud Corea (2018).

Nel 2010 il libro *Lumen* (Hatje Cantz, 2009) è stato premiato con l'argento al Deutscher Fotobuchpreis, il premio tedesco per i migliori libri di fotografia dell'anno.

-----  
dal 01 Febbraio 2019 al 31 Marzo 2019

BOLOGNA, Pinacoteca Nazionale di Bologna, via delle Belle Arti 56

ORARI: da martedì a domenica 10-19, ingresso gratuito

PER INFORMAZIONI: +39 051 4209411 -SITO UFFICIALE: <http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it>

## **Giorgia Fiorio: l'enigma dell'Uomo**

di Vanessa da <https://ilfotografo.it>



© Giorgia Fiorio, Legione Straniera, Djibouti, Ottobre 1995

### **Giorgia Fiorio**

La fotografia non imita né descrive realtà. La fotografia interroga. E in questa dimensione enigmatica dell'universo reale e immaginario in cui è immerso l'uomo essa contribuisce alla costruzione dei significati.

La ricerca fotografica di Giorgia Fiorio gravita attorno all'Umano, una dimensione in cui l'individuo non appare come "essere sociale", portatore di valori e significati culturali condivisi, ma nella relazione tra il suo essere fisico, il suo agire e la sua dimensione spirituale. «Ho sempre pensato alla fotografia come presenza immanente nel mondo, in grado di produrre significati, e non come

visione fugace. Sono per natura una persona molto rigorosa, abituata ad approfondire. Quindi prima di misurarmi sul campo ho voluto prepararmi», spiega. Aveva poco più di vent'anni e una carriera musicale e cinematografica in ascesa quando ha deciso di spegnere i riflettori su di sé per accenderli lei stessa su ciò che più le interessava. Così è volata a New York, dove ha frequentato l'International Center of Photography. Qui ha scoperto il fascino dell'astrazione del bianco e nero e la matericità del negativo di medio e grande formato, diventati elementi costanti della sua pratica artistica. L'esplorazione di Fiorio sull'Umano comincia con il progetto Uomini, una ricerca durata dieci anni, dal 1990 al 2000, su alcune comunità chiuse maschili occidentali, dai legionari ai toreri spagnoli fino ai minatori ucraini e agli uomini di mare. Un lavoro dalle premesse documentarie che nel prendere forma rivela una vigorosa vocazione umanistica, mostrando la contraddizione tra l'apparenza forte e temprata, radicata nell'immaginario collettivo, dell'uomo-maschio, e la sua interiorità fragile e vulnerabile su cui incombe un destino tragico.

### **Giorgia Fiorio e il suo percorso fotografico**

«In queste comunità i legami sono molto saldi e vengono rinforzati da riti iniziatici e formativi, spesso estremi che mettono gli uomini a diretto contatto con la morte. Il forte bisogno di appartenenza al gruppo riguarda principalmente gli uomini. Le donne, eccetto quelle che hanno rinunciato alla maternità, come le religiose e le prostitute, non sentono questa necessità corporativa perché capaci di procreare e, dunque, incarnano nel loro genere il principio stesso della comunità. Inoltre mi interessava approfondire il confronto dell'uomo con il suo apparire». L'esplorazione della dimensione trascendente dell'Umano prosegue nel progetto Il Dono, realizzato dal 2000 al 2010 in diversi Paesi del mondo, incentrato sulla relazione tra l'individuo e il Sacro. «Sono partita dall'idea che credere sia un dono, ma in corso d'opera ho capito che c'era molto di più dietro questo concetto. Esplorando la sfera della spiritualità mi sono resa conto che le immagini raccolte erano, in realtà, molto fisiche e carnali. Uno scarto dovuto al fatto che la materia del corpo è la testimonianza del mistero dell'esistenza, della vita e della morte, che si manifesta attraverso pratiche corporee come il sacrificio, la purificazione, i riti dell'offerta e del ringraziamento in cambio di qualcosa. E l'oggetto di questo scambio, il dono, è la vita, quella della terra che dà i frutti, e quella umana», spiega Fiorio. In questo articolato percorso, la fotografia «(...) è lo strumento che riesco a controllare meglio per portare alla luce la dimensione interiore delle cose, che è invisibile, traendola dall'ombra. Essa non replica la realtà ma produce nuova conoscenza. In questo processo io sono solo un tramite, cerco di annullare il più possibile la mia presenza, perché so che il mio giudizio è limitato rispetto a qualsiasi forma di espressione artistica». Per Giorgia Fiorio, dunque, la fotografia è un percorso di vita totale, un modo di interrogare la realtà dentro e fuori di sé, per cogliere l'evoluzione dei significati ed elaborarne di nuovi, trascendendo i confini geografici e temporali della storia e del mondo.

-----

**Rassegna mensile di fotografia dalla stampa e dal web**

**di Fotopadova a cura di Gustavo Millozzi**

[gm@gustavomillozzi.it](mailto:gm@gustavomillozzi.it)

<http://www.gustavomillozzi.it>

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