

RASSEGNA MENSILE DI FOTO GRAFIA

DALLA STAMPA E DAL WEB



ANNO XIII

NUMERO 3

marzo 2020

Sommario:

Daido Moriyama: A diary	pag. 2
Moldavia perduta, Le immagini della Spoon River sovietica	pag. 4
La vita avventurosa di Margaret Bourke-White, prima fotografa USA al fronte	pag. 6
Libri / lo sguardo rovesciato	pag. 9
Cornell Capa: una vita per la fotografia	pag.11
Questa Non È Una Fotografia Di Moda. Jaques Henri Lartigue	pag.12
La fotografia di Elliott Herwitt è il lavoro dell'anima	pag.14
La fotografia italiana si mette in mostra a Parigi.....	pag.17
Man Ray. Photographs 1920-1934	pag.19
Diane Arbus: il fascino del mondo nella sua inquietante diversità.....	pag.23
Come un dipinto fiammingo. Intervista al fotografo Christopher Broadbent	pag.24
Olivo Barbieri e la fotografia del dubbio	pag.26
Frank Uwe Laysiepen: Ulay	pag.27
Linda McCartney a C/O Berlin.....	pag.33
Come sono grandi quelle piccole foto.....	pag.35
Digital Exhibition.MuFoCo. Tra le mostre online anche un omaggio a Basilico	pag.38
Restando a casa, Smargiassi: "Aprite le scatole da scarpe, fatevi emozionare dalle... ..	pag.40
La poetica delle forme	pag.40
La storia incredibile di Diane Arbus fotografa leggendaria che raccontava	pag.44
Storia di gesta e vite. L'indagine di Janne Taris.....	pag.46
Robert Doisneau: La bellezza del quotidiano	pag.50

[Daido Moriyama: A diary](https://loeiladelphographie.com/)

Comunicato stampa da <https://loeiladelphographie.com/>



©Daido Moriyama Photo Foundation

Il 12 marzo, la Fondazione Foto Colectania, grazie alla collaborazione della Fondazione Banco Sabadell, inaugura la mostra DAIDO MORIYAMA: A Diary, a cura di Sara Walker e Louise Wolthers, attorno alla figura dell'iconico fotografo giapponese, premiato con il prestigioso Premio Hasselblad nel 2019.

Moriyama è uno dei fotografi più famosi del Giappone, celebre per il suo approccio radicale sia al mezzo che al soggetto. Le immagini di Moriyama abbracciano un approccio altamente soggettivo ma autentico. Riflettendo una visione aspra della vita di città e il caos dell'esistenza quotidiana e di personaggi insoliti, il suo lavoro occupa uno spazio unico tra l'illusorio e il reale. Moriyama divenne l'artista più emerso dal movimento Provoke, che ebbe un ruolo importante nel liberare la fotografia dalla tradizione e nell'interrogare la natura stessa del mezzo. Il suo stile audace e senza compromessi ha contribuito a generare un ampio riconoscimento della fotografia giapponese in un contesto internazionale.

Daido Moriyama si è guadagnato presto una reputazione come provocatorio fotografo di strada. Ogni giorno usciva con la sua macchina fotografica per catturare il lato più inospitale delle più grandi metropoli del Giappone, ma il suo lavoro testimonia anche il fatto che una vita contiene tanti incontri e stati emotivi diversi, dalla disperazione alla tenerezza, dalla bruttezza alla bellezza, dallo sporco al pulito. Le fotografie di questa mostra provengono da quasi cinquant'anni di creazione fotografica, che non possono essere lette in ordine cronologico né tematico.

Le fotografie di questa mostra provengono dalla Hasselblad Foundation di Göteborg (Svezia), che ha prodotto la mostra in occasione del conferimento del

prestigioso Hasselblad Award a Daido Moriyama nel 2019. Al prolifico e influente artista giapponese è stato assegnato quello che è considerato il Nobel Premio per la fotografia, l'anno in cui la Fondazione Hasselblad ha celebrato il suo 40 ° anniversario.

UN DIARIO

La mostra presentata in Foto Colectania è un tour attraverso il lavoro di questo fotografo che ha influenzato le generazioni successive in tutto il mondo. Un diario è una stanza piena di molti strati di una vita reale: la vita di Daido Moriyama sono le sue immagini. Lavora insistentemente ogni giorno, raccogliendo ciò che vede, fa e passa. È stato in viaggio per tutta la sua vita, a volte estremamente locale, fotografando il suo quartiere a Tokyo, ma anche per lunghi viaggi in America e in Europa. Le diverse parti del mondo sono trattate con la stessa onestà, in particolare lo stesso movimento frenetico in avanti. Fermati e scatta una foto, vai avanti. Non esiste un'idea gerarchica nella scelta dei motivi e ciò si riflette nelle opere in mostra. Alcune fotografie sono grezze, quasi dissolvendosi in astrazione ma condividono ancora un'espressione fotografica distintiva con le scene di strada tranquille e contemplative o gli autoritratti nelle camere d'albergo. Ha un modo per creare decadenti vite ancora fuori dagli oggetti più banali, dando loro una qualità quasi feticista.

“La rappresentazione della vita di Daido Moriyama non è censurata né ha paura del brutto né del bello. È un fotografo davvero innovativo e fonte d'ispirazione per persone provenienti da molti campi creativi, non solo nell'ambito dell'arte e della fotografia”, affermano Sara Walker e Louise Wolthers, curatrici della mostra.

Le caratteristiche riproduttive della fotografia sono importanti per Daido Moriyama. A volte scatta foto delle proprie foto, che a sua volta fotografa, in qualcosa che ricorda un gioco con il suo corpo di lavoro. “Faccio foto, ma non la considero davvero un'arte. A volte mi piace fare screenshot. Cerco diverse forme di espressione ... Mi piace anche vedere le mie foto stampate su magliettep”, afferma Moriyama in una registrazione video, in cui si riflette l'influenza del suo passato come graphic designer.

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

DAIDO MORIYAMA: A diary

Dal 12 marzo al 21 giugno 2020

Fundación Foto Colectania, Passeig Picasso 14, 08003 Barcellona

www.fotocolectania.org

[Moldavia perduta. Le immagini della Spoon River sovietica](#)

di Michela Ag Iaccarino da <https://it.insideover.com/>

Un giorno d'aprile del 2016, una primavera pallida dal sole stanco, un giovane che si mette in cammino per le montagne patrie per contare le case abbandonate dei villaggi scomparsi del suo Paese, la Moldavia. “Amo perdermi nei luoghi abbandonati, parlare con i vecchi rimasti, per questo a volte salto le lezioni in Accademia”. Si chiama Victor Galusca, ha 26 anni e una macchina fotografica al collo. In una delle abitazioni vuote, dalle porte lasciate spalancate dal vento e dalle finestre rotte dall'incuria, il ragazzo vede qualcosa che scintilla tra polvere, muffa e squallore. È un bagaglio chiuso.

Contiene un fortunato imprevisto, uno sbalorditivo ritrovamento: 4mila negativi fotografici. Una valigia, racconta Victor, che nessuno da oltre vent'anni ha mai più

aperto e che è riuscita a custodire per decenni un intero mondo scomparso: migliaia di volti, vite, ritratti di una Spoon River sovietica, un intero villaggio ormai perduto per sempre, Rosietici, di cui nei dintorni non esiste più alcuna traccia. L'unica prova dell'esistenza del paesino e della sua storia era in quegli scatti. È cominciata così l'amicizia tra il giovane studente di fotografia, e Zaharia Cusnir, il vecchio fotografo morto decenni prima: per caso, ma è proseguita con sacrificio nei tre anni successivi, quando Victor ha sviluppato uno per uno tutti i negativi ritrovati quel giorno di primavera.



Ultimo di 16 figli, Zaharia Cusnir è vissuto e morto a Rosietici, distretto di Soroca. Nato nel 1912 in una terra che faceva parte dell'Impero russo, Zaharia crebbe nel villaggio che diventò parte della Romania, per divenire infine sovietico quando diventò adulto. Fu subito bollato dai comunisti come edinolichnik, come tutti i contadini che rifiutavano la collettivizzazione forzata. La vita gli mostrò il suo lato morbido quasi mai. Zaharia provò a fare l'insegnante per essere licenziato dopo un anno. Si oppose ai rossi e finì in prigione. Quando lasciò la cella, scontati i tre anni di pena, iniziò a trascorrere le ore con pecore e sassi in un kolchoz, fattoria collettiva.

Solo a 43 anni l'inquietudine che sembrava abitarlo si placò quando suo nipote, di ritorno dalla leva militare, gli insegnò ad usare la macchina fotografica e a trovare una vocazione nata con la sovietica Ljubitel' tra le dita. Zaharia cominciò da allora a immortalare tutti gli abitanti di Rosietici a cerimonie, matrimoni, feste, battesimi, funerali.

Era estremo, singolare e veniva considerato dagli abitanti solo come la marca della macchina sovietica che usava. Ljubitel', in russo: amatore. Un amatore di fotografie, un individuo eccentrico, "lo scemo del villaggio", che battagliò tutta la vita contro la sbarra dritta che il regime sovietico chiedeva di mantenere, contro l'alcolismo e, senza saperlo, contro la Storia che si sarebbe portata via non solo lui, ma l'intero paesino. Morì poco dopo la dichiarazione d'indipendenza del suo Paese, nel 1993.

Gli anziani fuori fuoco in primo piano, sullo sfondo una netta e luminosa troika di giovani donne dal capo velato. È l'immagine di Zaharia che Victor ama più delle altre, "dove combina fotografia e filosofia: il fuoco rimane sulle persone più giovani, il futuro del paesino. Ma sono tutti scappati altrove". Epopea slava in cellulosa. Rimasti al buio per quasi mezzo secolo, come modelli immobili nella luce

naturale del sole dell'epoca, gli abitanti sembrano quasi statue. Paesaggi rurali dell'era delle Repubbliche socialiste, rari se non impossibili da rintracciare nella narrazione ufficiale trasmessa. Nell'album della cortina di ferro registra il carnevale di Capodanno di maschere antigas della Guerra Fredda. Una ragazza con il berretto da marinaio, colbacchi sulle teste di tutti anche d'estate.

Un uomo che posa accanto a una bottiglia di vino che ha svuotato nel suo stomaco come altri sarebbero fieri di sedere accanto a un trofeo. Scatti sgombri, solo volti, ormai diventati epitaffi. Facce che si rifiutano di raccontare la versione disgraziata dei destini che attraversano. Ritratti che sembrano preghiere contro l'abbandono. Quasi tutti gli abitanti sorridono, scalano il recinto dello scatto, rovesciano la lettura superficiale che si potrebbe avere di quelle apparenze.

Fermi e sereni, posano: non sospettano la disintegrazione velocissima che avrebbe inghiottito la loro comunità. Due mani che reggono dei tappeti che fanno da sfondo a un volto smunto ma felice. Un linguaggio semplice, evocativo e puro. Gli abitanti del villaggio guardano l'uomo che sta per scattare la foto e ora, decenni dopo, continuano a fissare noi. Possiamo chiedere alla ragazza che guarda in alto e sorride come si chiama e darle poi il nome che vogliamo perché non sapremo mai quello vero.

Neonati che hanno per culla bacinelle. Divise, pipe. Bambini troppo piccoli per pedalare le bici sovietiche Ukraina, pantaloni troppo grandi che si tengono su con le pinze di ragazzi dai denti rotti o neri, sigarette papirosy tra labbra secche e ceree.

Un'espressione uniforme sui lineamenti di tutti, il codice comune della disperazione, per ogni contadino e allevatore. Padri e madri stanchi, tutti rigorosamente poveri, una vita incastonata nell'altra. Il fermo immagine di una vacca trascinata dalla contadina alla centrale collettiva del latte con alle spalle la tabella dei risultati della produzione, diario quotidiano per premiare gli stakanovisti e punire gli sfaccendati che arrivavano ultimi nella lista.

Dal 1955 al 1970, in un flusso perpetuo, Zaharia continuò il suo monologo fotografico con quel paesino da cui era considerato solo "lo scemo del villaggio". Senza lo scemo oggi però del villaggio non ci sarebbe più memoria. Il suo è rimasto un eterno esordio, la sua arte non fu mai colta da alcuno mentre era in vita, ma le sue foto sono arrivate ben oltre le sue intenzioni. "Colmano un vuoto visuale sulla vita sovietica rurale, fanno parte della storia e non appartengono a me, queste foto sono un bene collettivo" dice Victor.

"Comprava rullini facendosi pagare per le foto che scattava per le carte di identificazione obbligatorie per la burocrazia della polizia comunista" racconta lo studente, ma quegli spicci non li destinava mai a una famiglia per cui è stato molto difficile amarlo. "Immondizia di cui nessuno ha bisogno". Sono state le parole che la figlia di Victor ha pronunciato quando le è stato chiesto il permesso di stampare l'opera del padre. Le foto sono cimeli di un burbero che le infliggeva paura e rabbia, comportamenti assurdi e insopportabili.

Prima di morire nell'estate del 2019 la figlia ha raccontato a Victor delle scorribande alcoliche di Zaharia, che tornava barcollando a casa dopo le sue "esplorazioni fotografiche", con addosso l'odore del liquore domestico spaccaviscere della zona. La madre Daria urlava quando Zaharia tirava in aria gli spiccioli guadagnati, perché fotografava soprattutto i poveri che non potevano pagarlo e "non potevano essere d'esempio per nessuno". L'amore per la fotografia non aiutò mai Zaharia a combattere un demone ad alta gradazione, una guerra che Zaharia ingaggiò con la bottiglia ma che l'alcol alla fine vinse comunque. Liquore e immagini: sua figlia non li ha mai distinti e non ha sentito, fino alla fine, la

necessità di trovare una risposta o perdonare il padre, neppure attraverso la sua arte.

Sono passati solo sessant'anni da quelle foto. Le persone tagliano le loro radici per soldi e vanno via, in Moldova le persone non apprezzano le cose antiche, hanno bisogno di qualcuno che gli mostri che il loro passato non sia immondizia" dice Victor, che ha scoperto da solo la valigia di Zaharia tra paesaggi lunari e deserti, ma ha deciso poi di spalancarla al resto del mondo. Ha scannerizzato le foto e le ha infilate dove tutti avrebbero potuto vederle: è l'ultima incarnazione digitale della Spoon River sovietica che scorre su Instagram. Raccontatori di storie e mondi perduti: quello vivo che sa di esserlo, quello morto che non l'ha mai saputo.

Il villaggio scomparso riverbera nel mondo virtuale, quello reale invece è avvolto da un silenzio sepolcrale, rimane abbandonato, è abitato dagli ultimi 30 vecchi dalle case cadenti, capelli color ovatta, capre e canne da pesca, moltissime rughe. Le persone hanno cominciato a riconoscere i loro parenti negli scatti di Zaharia. Hanno scritto alcuni dei loro nomi. Questa potrebbe essere la più bella informazione della storia ma è solo l'inizio, il mio piano è ricostruire il villaggio" dice Victor.

È l'anatomia delle somiglianze tra Victor e Zaharia, fondata su un incontro casuale tra montagne in cui nessuno passeggia più. Entrambi fotografi, entrambi innamorati del loro paese, del tempo che lo sorpassa e che hanno cercato di trattenere.

Zaharia ha salvato Rosietici da un silenzio eterno e buio, Victor ha salvato mezzo secolo dopo il Ijubitel. È la vendetta postuma dello "scemo del villaggio" che, molto lontano da quel paesino, ora anche il resto del mondo conosce.

-- per le immagini: [link](#)

[La vita avventurosa di Margaret Bourke-White, prima fotografa americana al fronte](#)

di [Daniela Ambrosio](https://www.elle.com/it) da <https://www.elle.com/it>

Coraggiosa, ambiziosa, amante della perfezione: la voglia di raccontare per lei era più forte di ogni altra cosa.



Margaret Bourke-White/wikimedia Commons

Coraggiose, glamorous, osannate, sconosciute, avventurose. Sempre vigili e pronte a cogliere l'attimo più fuggevole, oppure estremamente riflessive, alla ricerca dell'inquadratura perfetta. Sono le donne fotografe, coloro che sono riuscite, attraverso l'obbiettivo, ad abbattere i pregiudizi di una pratica considerata "maschile". Ma non solo: hanno lavorato in situazioni di pericolo, mettendo spesso a rischio la loro stessa vita. Si tratta di donne che hanno contribuito a cambiare i costumi, a far uscire le donne dalla loro posizione di "angeli del focolare", per conquistare, finalmente anche se faticosamente, il loro posto nel mondo.

"La fotografia non dovrebbe mai essere un luogo di contesa tra uomini e donne" ha affermato in più di un'occasione **Margaret Bourke-White. La fotografa americana**, prima corrispondente di guerra donna nonché primo fotografo straniero a entrare in URSS, non amava le distinzioni di genere, in particolare in un settore – come quello della fotografia – in cui coraggio e sensibilità vanno di pari passo. La storia di Margaret Bourke-White è una storia di emancipazione femminile in un'epoca in cui le donne facevano fatica ad affermarsi, in qualsiasi settore. La sua è però anche una storia di tenacia e volontà ferrea: Margaret era una donna ambiziosa, amava primeggiare, essere la più brava. Era anche una donna irrequieta, che cambiava facilmente idea, soprattutto in amore, tranne che in una cosa: la sua passione per la fotografia. Nata a New York nel 1904, cresce in una famiglia borghese e, spinta dal padre, si iscrive alla facoltà di biologia. Si accorge ben presto che quella non è la sua strada, cambia diverse facoltà, fino a scoprire la fotografia. Nel frattempo si sposa, ma il ruolo di moglie non sembra fare per lei, e così divorzia dopo soli due anni di matrimonio. Decide di aprire uno studio fotografico specializzandosi nella fotografia d'interni e di design, ma è grazie alla fotografia industriale che arriva il successo. Tra i suoi clienti ci sono infatti le acciaierie Otis, che le commissionano diversi servizi.



Margaret Bourke-White sul Chrysler Building -Oscar Graubnerwikimedia Commons.

Margaret è affascinata dal mondo dell'industria, è una donna pragmatica, ma anche dotata di grande sensibilità: le sue fotografie, pur avendo come soggetti le fredde e grigie architetture industriali, sono dotate di grande fascino e sono accompagnate da una ricerca artistica che le fa apprezzare al grande pubblico. Non ha paura di salire sui cornicioni dei grattacieli, né teme di sostare per lunghe ore in ambienti malsani alla ricerca dello scatto perfetto. Margaret è una perfezionista, non vuole essere solo una brava fotografa, vuole essere la migliore.

Nel 1929, in piena crisi economica e finanziaria, arriva per lei la svolta: ritorna a New York per collaborare alla neonata rivista *Fortune*, diventando una delle fotogiornaliste più apprezzate d'America. La Grande Depressione le offre l'opportunità di dare una testimonianza della situazione in cui vivevano le famiglie più povere del Sud, mettendo in evidenza i lati più oscuri dell'industrializzazione e del capitalismo. Nelle fotografie che scatta in questi anni c'è tutto il fallimento della modernità: ci sono i poveri, le macchine, tutta la grandiosità e le miserie del Novecento. Negli anni Trenta collabora alla fondazione della rivista *Life*, che sceglie di pubblicare proprio una sua fotografia come copertina del primo numero. La foto fa il giro del mondo, consacrandola come la fotogiornalista più importante di quegli anni. Con *Life* inizia un periodo di viaggi e avventure: viene inviata in Europa, dove fotografa l'avanzata del nazismo, diventa il primo fotografo straniero a riuscire a entrare in Unione Sovietica. Anni prima Margaret aveva conosciuto lo scrittore **Erskine Caldwell**, con cui aveva collaborato al libro *You Have Seen Their Faces*, nel quale avevano raccontato, con parole e immagini, le miserie del mondo contadino nel pieno della Grande Depressione. Si rivedono e scoppia l'amore, un grande amore, ma il matrimonio dura, anche in questo caso, solo un paio d'anni. All'indomani della Seconda Guerra Mondiale è a Mosca: dai tetti dell'Ambasciata Americana fotografa il primo attacco aereo dei tedeschi sulla capitale.



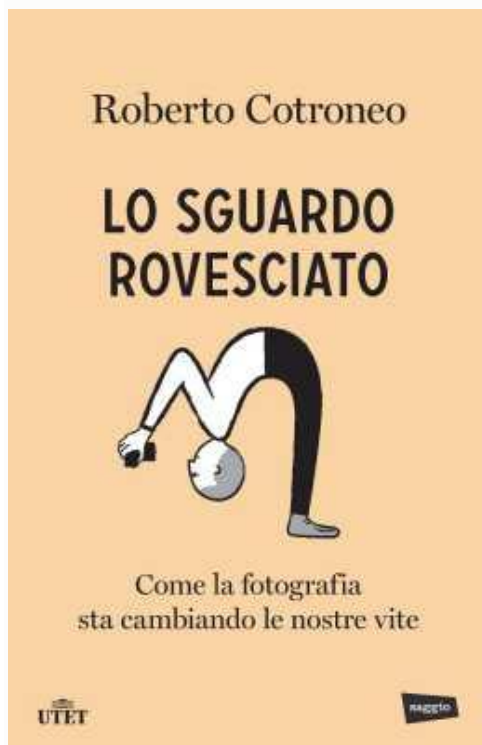
Margaret Bourke-White nel 1956

Il suo motto era, inutile a dirsi, stare il più vicino possibile alle azioni di guerra. Riesce anche a realizzare un ritratto di Stalin, a cui si aggiungeranno, negli anni, altri celebri, come quello di Gandhi. Al rientro negli USA, Margaret

diventa una reporter di guerra in prima linea. Viene disegnata appositamente per lei un'uniforme, **unica donna tra soldati: è Maggie l'indistruttibile**, così viene soprannominata nella redazione di *Life*. Di certo il coraggio non le manca quando durante un servizio nell'Artico il suo aereo fa un atterraggio di fortuna e per giorni e giorni perde ogni contatto, oppure quando, viaggiando verso il Nord Africa, la sua nave viene silurata e trascorre una notte e un giorno su una scialuppa di salvataggio. Dopo anni di viaggi, avventure, di lavoro intenso in situazioni di grande rischio, la malattia mette fine alla sua carriera di fotoreporter. Le viene infatti diagnosticato il morbo di Parkinson, che le impedisce di lavorare. Anche in questa situazione però, non si perde d'animo e quando si sottopone a un intervento chirurgico al cervello chiede a un fotografo di documentarlo. Racconta la sua vita avventurosa in un'autobiografia intitolata *Il mio ritratto*, ultimo capitolo di una vita ormai entrata nella leggenda. Perché la voglia di raccontare era, per Margaret, più forte di ogni altra cosa.

Libri / Lo sguardo rovesciato

di *Roberta Mobini* da <https://www.popolis.it/>



Ad un certo punto la fotografia, che era lenta e laboriosa, che era posa e rigidità, che era pazienza e lavoro, diventa istantanea. Niente più artifici, niente più saperi, niente più capacità. La fotografia è per tutti. Tutti possono comprare un apparecchio fotografico e scattare. E fermare il mondo, e fermando il mondo svelare l'anima, perché più è rapido lo scatto e più non puoi difenderti da quello scatto, come un colpo di pistola improvviso che non puoi scansare. Perché la forza della foto è nell'essere immediata, nell'essere infinita, nel generare un istante che rivela, che spiega più di qualsiasi altra cosa. – Roberto Cotroneo

Si stima che in una giornata, solo su Instagram, il social per immagini numero uno per velocità di crescita mondiale, vengano condivisi **95 milioni di post**. Siamo bombardati da fotografie di ogni genere e le possiamo vedere stando ovunque semplicemente aprendo con un click la Home page di una qualunque piattaforma sociale disponibile sul nostro smartphone. Spesso siamo degli *scorritori incalliti di bacheche*, vediamo migliaia di fotografie al giorno, ma quanto ci resta davvero in mente di tutto quello che vediamo? Quanto ci fermiamo in media su uno scatto? Cosa vi leggiamo? O meglio, vi leggiamo qualcosa?

Miliardi di foto scattate con macchine analogiche e digitali sempre più sofisticate sempre più spesso superate da tablet e smartphone. La prima reazione alla foto "bella" scattata con il cellulare è: "ora la carico", che sia su Instagram o che sia su Facebook non importa, il fatto cruciale è che essa, insieme a milioni di altre, va ad alimentare quell'impressionante numero di immagini che ogni giorno gira su un social, senza pensare che nei prossimi anni ne saremo invasi. Vanno a formare un database nel quale ci si va a perdere. Chi si ricorda le foto che ha scattato la settimana scorsa con il cellulare. E quella prima? E quella prima ancora? Io personalmente non mi ricordo le foto che ho fatto ieri con il mio smartphone. Ma se vado a controllare, almeno due o tre le ho scattate.

Questo perché oggi la fotografia accompagna ogni momento delle giornate di noi tutti: siamo fotografi, più o meno consapevoli è vero, che però abbiamo a portata di un semplice gesto uno strumento potentissimo, che estratto dalla tasca, ci permette di documentare le fasi di tutta la nostra vita. Questo origina flussi di immagini da archiviare (e spesso dimenticate) in una memoria esterna artificiale, con la conseguenza che affidiamo sempre più ad un supporto cose che i nostri nonni ricordavano a mente. Ci ricordiamo sempre meno parti della nostra vita, "*tanto ho fatto la foto, mi ricordo*".

Se fosse umanamente possibile, oggi, dovremmo provare un esperimento: mettere di fronte un fotografo come Henri Cartier-Bresson, l'occhio del secolo, il più grande fotografo di tutti i tempi e che scattava solo in pellicola, ed una influencer tanto famosa ai giorni nostri. Effetto garantito: credo fortemente che il primo avrebbe un attacco epilettico.

Oggi noi scattiamo per farci vedere, per far vedere cosa mangiamo, cosa facciamo, per ricordarci la lista della spesa. Addirittura per ricordare dove abbiamo parcheggiato! Chiaramente tutto ciò sarebbe stato inconcepibile per chi aveva a disposizione solo un rullino con massimo 36 scatti, quando era fortunato. Questo dimostra fino a che punto la nuova fotografia dell'era digitale, l'iperfotografia, stia diventando sempre più specchio, e non finestra sul mondo. Perdendo per sempre la sua magia.

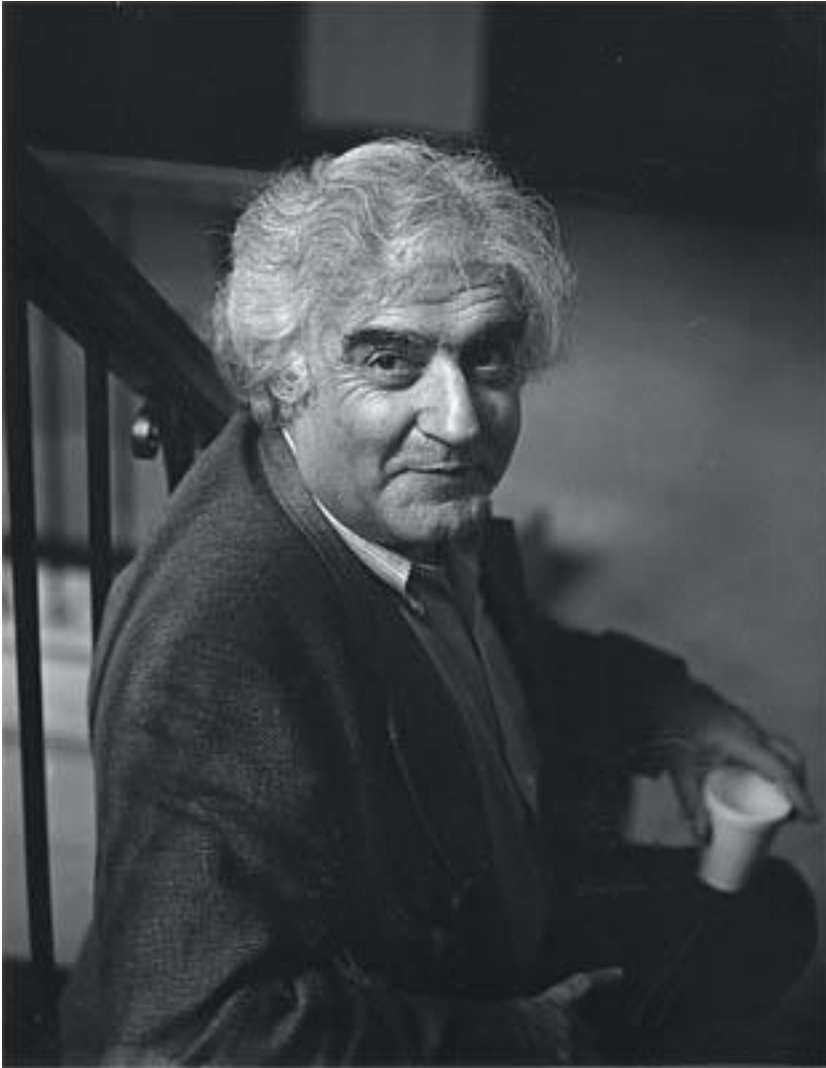
Siamo oberati di immagini che crediamo eterne ma che sono, in realtà, molto più effimere e destinate all'oblio più facilmente delle vecchie diapositive conservate in soffitta. Scatti che possiamo sì moltiplicare all'infinito ma che ci riduciamo a vedere solo nella cornice di uno smartphone, e dove i filtri di Instagram donano una patina di bellezza (e un'illusione di creatività) a qualsiasi cosa.

Ma che ne sarà della verità e della potenza della fotografia? Che ne sarà della sua particolarissima magia, che rivela e spiega, che denuncia e mette a nudo? Se lo chiede Roberto Cotroneo nel suo saggio sulla fotografia. **Lo sguardo rovesciato** è un racconto personalissimo sulla sua esperienza nel campo della fotografia.

Roberto è in grado di evocare la magia stessa delle immagini fotografiche, tra ricordi personali e suggestioni letterarie, tra incontri con grandi maestri come Ferdinando Scianna e analisi, ispirate alla lezione di Susan Sontag e Roland Barthes, degli scatti più controversi del giornalismo d'inchiesta e della fotografia di moda. Arriva sino a svelare le radici del cambiamento tecnologico degli ultimi decenni: una rivoluzione da interpretare anche, e soprattutto, come un cambiamento sociale che ha trasformato e sta trasformando nel profondo il nostro sguardo sul mondo. Uno sguardo, per dirlo alla Cotroneo, ormai rovesciato, proprio come se la fotografia fosse prigioniera di un eterno selfie.

Cornell Capa: una vita per la fotografia

da <https://ilfotografo.it/>



© Unknown Photographer

“La fotografia è la più contemporanea tra le forme d’arte. **È il più vitale, efficace e universale mezzo di comunicazione di fatti e idee** tra le persone e le nazioni”, dichiarò Cornell Capa, che con il fratello Robert condivise non solo il nome d’arte ma anche la passione per la fotografia.

I primi passi e l’ingresso in Magnum Photos

Nato nel 1918 a Budapest da genitori ebrei, nel 1936 Cornell si trasferisce a Parigi, dove diventa assistente del fratello; già nel 1937 si trasferisce a New York, con l’intenzione di intraprendere la carriera professionista, **lavorando per l’agenzia Pix e per LIFE magazine** di cui – dopo aver contribuito allo sforzo bellico durante la Seconda guerra mondiale – diventerà uno dei fotografi di punta. Alla morte del fratello, ucciso nel 1954 mentre si trovava al seguito delle truppe francesi in Indocina, Cornell decide di lasciare LIFE magazine e di **unirsi alla Magnum Photos, storica agenzia che Robert Capa aveva fondato nel 1947 con Henri Cartier-Bresson, David “Chim” Seymour e George Rodger**. A questo periodo risalgono alcuni dei reportage più famosi e celebri immagini, come quelle che ritraggono John F. Kennedy durante la campagna per le elezioni presidenziali.

L’impegno per la promozione della fotografia

Importante fotografo, Cornell Capa deve però essere ricordato non solo per le sue immagini ma soprattutto per l’impegno profuso per la valorizzazione dell’ottava

arte. Nel 1964 organizza, infatti, la mostra *The Concerned Photographer* con l'obiettivo di **riunire tutti quegli autori che si servono della fotografia non solo per documentare il mondo ma anche per cercare di cambiarlo**, per trasmettere un messaggio ed educare. Questa esposizione sarà il primo passo verso l'istituzione dell'**International Center of Photography, fondato a New York nel 1974 e ancora oggi punto di riferimento nel mondo per la fotografia e le arti visuali**, grazie alle molte esibizioni organizzate e alla ricca offerta formativa. Dal 1985, l'International Center of Photography ha istituito gli *Infinity Awards* con l'obiettivo di premiare gli autori che hanno dato il loro contributo nei campi del fotogiornalismo, dell'arte, della fotografia di moda e dell'editoria e, allo stesso tempo, per sostenere i talenti emergenti. Quest'anno, il *Lifetime Achievement* (uno dei riconoscimenti assegnati nell'ambito degli *Infinity Awards*, vinto dallo stesso Cornell Capa) è andato al fotografo inglese Sir Don McCullin.

Questa Non È Una Fotografia Di Moda. **Jacques Henri Lartigue**

di [Vince Aletti](https://www.vogue.it/) da <https://www.vogue.it/> (Vogue Italia, n. 835, marzo 2020)

Il mondo ha conosciuto Jacques Henri Lartigue solo negli anni 70 grazie a Szarkowski e Avedon, ammiratori dei suoi piccoli, e veri, imprevisti: un maestro di spontaneità costruita.



"Simone Roussel, Rouzat, 1913". Foto di Jacques Henri Lartigue, © 2020 Ministère de la Culture - France/AAJ HL.

«Ci vuole forse uno straniero per scoprire il patrimonio nazionale di qualcun altro», ha affermato Richard Avedon dopo aver curato il primo libro di Jacques Henri Lartigue, *Diary of a Century*, un fenomenale successo pubblicato nel 1970. Sebbene il *Diary* fosse uscito sette anni dopo l'illuminante mostra sul lavoro di Lartigue curata da John Szarkowski al MoMA, su una cosa Avedon aveva ragione: la Francia ha riconosciuto e celebrato questo suo genio precoce solo dopo che lui e Szarkowski hanno fatto conoscere Lartigue all'America e al resto del mondo.

Nato nel 1894, Lartigue è cresciuto con la macchina fotografica in mano; quasi tutte le fotografie che lo hanno reso famoso a settant'anni sono state scattate quando ne aveva diciotto. Intorno ai sei o sette anni, aveva in un certo senso presagito la sua futura ossessione, immaginando di poter catturare immagini con il suo "occhio-trappola", ovvero «un'invenzione proveniente dal mondo delle fate», che gli avrebbe permesso di registrare e conservarle con un semplice battito di ciglia.

Suo padre Henri, fotografo appassionato, aveva già introdotto Jacques ai misteri della camera oscura e, dopo un anno o due, aveva regalato al figlio la prima di molte macchine fotografiche, dalla quale si separava raramente, come dimostra la sua notevole produzione. Nonostante Jacques fosse un bambino fragile e spesso malaticcio, aveva un'immaginazione straordinaria ed era sensibile al mondo intorno a lui. «Ogni cosa bella, curiosa, strana o interessante mi dà un tale piacere che sono pazzo di gioia», scrive nel suo diario. «Tanto più che, grazie alla fotografia, posso conservarne così tante».

Nato in un contesto agiato, assecondato dalla sua facoltosa famiglia ma circondato da inventori, sportivi e scavezzacolli di ambo i sessi, Lartigue è stato sia un figlio della Belle Époque sia un testimone del mondo moderno all'apice della sua intensità e del suo fermento. I membri della famiglia e gli amici erano perennemente intenti a correre, saltare, volare, guidare oppure sfrecciare verso il futuro, molto spesso su fantastici veicoli improvvisati.

"Simone Roussel, Rouzat, 1913". Foto di Jacques Henri Lartigue, © 2020 Ministère de la Culture - France/AAJ HL.

Ispirato dal lavoro in stop-motion di pionieri della fotografia sperimentale come Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, Lartigue registrava l'azione, anzi, stando alla nuova biografia critica di Louise Baring, *Lartigue: The Boy and the Belle Époque* (in aprile per Thames & Hudson), spesso era lui stesso a provocarla.

Scrive nelle sue memorie autobiografiche del 1975: «Mi piacciono i piccoli imprevisti», come questo scatto di sua cugina Simone Roussel che cade da uno scooter fatto in casa. «Accadono molto velocemente, ma la fotografia riesce a preservarli». Non c'è dubbio che questi meravigliosi incidenti siano la cosa che ha affascinato maggiormente Avedon la prima volta che ha visto il lavoro di Lartigue. Nella postfazione di *Diary of a Century*, Avedon lo definisce «il fotografo solo apparentemente più semplice e penetrante nella breve storia di questa cosiddetta arte». In quanto maestro di una spontaneità costruita, Avedon ha riconosciuto il talento di Lartigue per l'autenticità, non importa quanta fosse la cura necessaria per raggiungerla.

Vince Aletti è critico fotografico e curatore. Vive e lavora a New York dal 1967. Collaboratore di "Aperture", "Artforum", "Apartamento" e "Photograph", è stato co-autore di "Avedon Fashion 1944-2000", edito da Harry N. Abrams nel 2009, e ha firmato "Issues: A History of Photography in Fashion Magazines", pubblicato da Phaidon.

La fotografia di Elliott Erwitt è il lavoro dell'anima

di Giuseppe Fantasia da <https://www.huffingtonpost.it/>

L'Italia rende omaggio con due mostre curate da Biba Giacchetti al grande fotografo che è riuscito a raccontare uno spaccato della storia e del costume del Novecento senza mai abbandonare l'ironia e la vena romantica



Il bacio di due amanti riflesso sullo specchietto di un'auto con il mare sullo sfondo, il cane che salta accanto al suo padrone e l'uomo che salta con un ombrello in mano in Place du Trocadéro, a Parigi davanti alla Tour Eiffel. Il bambino in bici con la baguette, quello con la pistola alla tempia e – ancora – gli sguardi unici e diversi dal cliché di Marilyn Monroe, Jackie Kennedy e Che Guevara. Potete non sapere nulla di fotografia, ma vi sarà sicuramente capitato di vedere, almeno una volta, una di queste foto in bianco e nero, poco importa se appese in un museo o raffigurate su borse, tazze, cartoline o altri gadget di ogni tipo. Nel tempo, sono diventate delle vere e proprie icone, un po' come le persone, gli animali e gli oggetti in esse rappresentate e se questo è accaduto lo si deve a lui, a Elliott Erwitt, il fotografo che le ha scattate e che - a novantuno anni - continua ad essere più attivo che mai.

Vive a New York in una casa splendida con vista su Central Park e in quello stesso palazzo ha il suo studio, ma quando può ama andare personalmente a visitare le mostre che gli dedicano in giro per il mondo. L'Italia è stata sempre molto generosa con Erwitt e lui con il nostro Paese che conosce molto bene, perché ha abitato qui fino ai tredici anni e parla perfettamente italiano. Non è un caso, quindi, se quasi contemporaneamente due città – Milano e Roma – abbiano deciso di omaggiarlo con due mostre: "Family" – in programma al Mudec del capoluogo lombardo fino al 29 marzo prossimo – e "Icons" nello spazio Wegil della Capitale fino al 17 maggio. Da un lato, quindi, la famiglia che per Erwitt è quella che scegliamo, quella americana, ingessata e rigida che posa sul sofà negli anni Sessanta, ma anche quella che infrange la barriera della solitudine eleggendo a membro l'animale prediletto, una famiglia o più famiglie diverse in cui riconoscersi o da cui prendere le distanze con un sorriso. Dall'altro, le sue icone, i suoi scatti più celebri che raccontano uno spaccato della storia e del costume del Novecento attraverso lo sguardo tipicamente ironico del fotografo, specchio della sua vena surreale e romantica. Tutte le sue foto piacciono e anche molto, ma – soprattutto – vengono ricordate.

"In alcuni autori, che siano autori della musica, della fotografia o della parola scritta, la grandezza riesce a coincidere con la popolarità", spiega all'HuffPost Biba

Giacchetti, curatrice di entrambe le mostre nonché amica personale del fotografo. "Anche se quegli autori sono molto alti, sono in realtà comprensibili a tutti. È la ragione per cui tutti canticchiano l'arietta di Mozart e Per Elisa di Beethoven. Elliott rientra tra questi grandi, non c'è alcun dubbio, anche perché come loro ha la capacità di parlare in maniera diretta e facile, affinché le persone si identifichino nelle sue fotografie. Riesce a farci sorridere – aggiunge - e gliene siamo grati soprattutto in questo periodo di incertezze e caos, ma soprattutto riesce a mettere insieme in un'immagine la leggerezza e un grande romanticismo, che è poi il suo lato più russo". "Le sue foto raccontano sentimenti universali in cui le persone vi si possano riconoscere. Le sue foto sono iconiche, da qui il titolo "Icons", perché accade sempre questo: le ricordiamo".

Queste foto raccolte nella nuova mostra romana sono poi particolarmente importanti anche perché segnano il ritorno di Elliott nella Capitale. È così?

"Sì. Mancava Da Roma da molto tempo ed è anche per questo che vi abbiamo esposto le sue più famose, scegliendole insieme studiando più che mai il suo ricco archivio che quando non ci sarà più, verrà gestito da un'università di Austin, in Texas. Nonostante lavori da venti anni con lui, ogni volta è un'esperienza e un'emozione".

Quando vi siete conosciuti?

"Venticinque anni fa, quando seguivo i fotografi della Magnum. Lui era venuto in Italia ed è proprio qui che abbiamo iniziato a lavorare insieme. È nato in Francia, ma da piccolissimo venne in Italia con la famiglia e c'è stato fino ai tredici anni, quando fu costretto a lasciarla con la per le leggi razziali, ma vi è rimasto legatissimo. Muovevo i miei primi passi nella fotografia d'autore e lui è stato il mio mentore, il mio istruttore, il mio tutto".

Uno di famiglia, insomma.

"Può ben dirlo. Elliott ha un pezzo di famiglia in Italia, sua cugina, che non scappò e riuscì a salvarsi rimanendo sempre a Milano dove vive tutt'ora. In ogni caso, io e la mia di famiglia siamo a tutti gli effetti la sua famiglia italiana. Dodici anni fa mi disse cosa fare del suo archivio e fu allora che gli proposi di fare una mostra in Italia con le sue foto più belle, poi sono diventate due. Questa mostra romana è stata montata pezzettino per pezzettino. Ci sono quelle che lui ama di più come quelle che ama di meno".

Ci dica quali.

"Lui ama tantissimo il bambino che si punta la pistola alla tempia o il matrimonio di Bratsk. Ama le fotografie che hanno un finale aperto, quelle che sono un'interpretazione lasciata a chi le guarda, ma anche quelle che ironiche o drammatiche. Spesso le sue foto sono drammatiche e ironiche insieme, perché questo è secondo lui la cifra dell'esistenza dell'essere umano".

Le sue preferite, invece, quali sono?

"Tanti anni fa mi comunicò che mi avrebbe voluto regalare una sua fotografia. Mi disse di sceglierne una e io scelsi il bacio nello specchietto. Lui era disgustato e mi disse: ma perché? E io: ma Elliott, quella è il sogno dell'amore eterno! E lui: "Ma questi due probabilmente non stanno neanche più insieme". E lì a ridere, ma la scelsi ugualmente, perché mi piaceva poter sognare. Insomma, me l'ha regalò".

Quella è una foto che piace a tutti...

"Sì, e lui ne era e ne è consapevole. Mi ha sempre detto che questa scelta la rispetterà sempre".

Poi ce ne sono altre, invece, che piacciono perché ci fanno vedere dei personaggi iconici come nessuno mai fino ad allora, aveva mostrato.

“Certo, si pensi alle foto della Monroe. Erwitt è riuscito a fotografarla in maniera diversa: è una Marilyn che pensa, che è in accappatoio. Non è montata o filtrata, non è sui tacchi, non fa le boccucce, è una donna vera”,

Cosa le ha insegnato uno come lui?

Ci pensa su per un po' e poi dice:

“Mi ha insegnato a comprendere e a valutare le fotografie, a comprendere le composizioni, i diversi piani di lettura...mi ha insegnato la storia della fotografia, è stato il mio grado di separazione con l'universo. Con lui frequentavamo Henry Cartier Bresson e sua moglie, tutti i grandi fotografi, abbiamo anche discusso e anche molto, discussioni che hanno aiutato, generato delle cose e fatto crescere entrambi”.

“La fotografia – ha dichiarato lui - è il lavoro dell'anima: è d'accordo?”

“Sì, certamente. Ciò che conta per lui è l'attenzione alla condizione umana. Viene da una famiglia russa e devo confessarle di essere riuscita a comprenderlo meglio dopo aver letto i grandi classici russi. Il suo universo è un universo umano: quello che gli interessa sono le persone e i piccoli accidenti delle persone, la maniera in cui si confrontano con la vita. Le lenti della macchina fotografica sono state le lenti con cui ha osservato l'esistenza. Anche quando non fotografava, mi faceva un gesto per farmi vedere come sarebbe venuta una foto. È sorprendente il modo in cui riesca a cogliere gli atteggiamenti. Dice sempre di essere un fotografo e non di fare il fotografo.

Ha avuto due nature: quella più commerciale che lo ha portato a fare le campagne pubblicitarie alcune delle quali sono anche in mostra, ad esempio il bambino in bici con la baguette che è una foto che venne usata come campagna pubblicitaria dell'ufficio per il turismo francese negli anni Cinquanta. Altre sono il suo linguaggio personale, autobiografiche, come quella con la bambina sul letto e la mamma che la guarda che è la sua prima figlia”.

Poi ci sono i cani: quando e perché decise di fotografarli?

“Intanto lui è un amante dei cani e questo mi sembra abbastanza inevitabile. È un osservatore ironico e per lui sono una metafora del genere umano. Le chiama “foto antropomorfe”. Non ha mai deciso di scattarle per farne una serie, ma ad un certo momento si è reso conto che nel suo archivio ce n'erano tante dedicate ai cani. Per divertimento e spirito surreale, quindi, ha deciso di raccoglierle in un libro che invece è diventato un successo planetario”.

In mostra a Roma ce ne sono tante dedicate anche ad altri animali e alla natura...

“Sì, ad esempio quella con l'uccello e l'aereo – che per scattarla è stato giorni e giorni ad aspettare – e quella dell'airone con il rubinetto che invece gli è capitata davanti”.

Secondo lei che lo conosce così bene, cosa lascia Elliott Erwitt?

“Ci lascia del benessere e quindi gliene siamo grati. Ci lascia il pensiero, la riflessione, una sensazione di benessere, il senso del bello, perché al di là di tutto le sue foto sono belle. Uno se le appende in casa e non si stanca mai di vederle vicino e di ammirarle fin quasi ad annoiarsi. Il problema, però, è che con uno così e con dei lavori del genere, la noia non arriva mai”.

-- Per altre immagini: [link](#)

La fotografia italiana si mette in mostra a Parigi

di [Arianna Piccolo](https://www.artribune.com/) da <https://www.artribune.com/>

All'Istituto Italiano di cultura di Parigi due mostre celebrano la fotografia italiana. I curatori Marco Delogu e Roberto Mutti raccontano cinquant'anni di storia attraverso le immagini.



Gabriele

Basilico, Quarto Oggiaro, Milano, 1976, courtesy Fondazione 3M

Elisa e Tina di **Jacopo Benassi**, osservano il pubblico con un'espressione tra l'assorto e il divertito; a poca distanza, il nitore geometrico di *Glasgow* di **Gabriele Basilico** è capace di rendere silenziosa una sala gremita. All'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, fino al 20 marzo 2020, è in scena un pezzo importante della storia della fotografia italiana. Un intero cinquantennio in immagini attraverso un percorso articolato in due diverse esposizioni, *Davanti l'obiettivo, 50 anni di ritratti in Italia (1968-2018)*, e *Il rigore dello sguardo*, in collaborazione con l'Archivio Fondazione 3M.

Davanti l'obiettivo indaga il genere del ritratto fotografico nel nostro Paese attraverso il lavoro di venti fotografi, tra cui **Jacopo Benassi, Gianni Berengo Gardin, Lisetta Carmi, Marco Delogu, Fausto Giaccone, Guido Guidi, Ugo Mulas, Francesco Neri, Luca Nostri, Sabrina Ragucci, Ferdinando Scianna e Paolo Ventura**. Il curatore dell'esposizione, il fotografo e critico fotografico Marco Delogu, ha rintracciato, per questa sede, quelle immagini che potessero raccontare la storia personale e le esperienze biografiche degli autori mediante il legame con il soggetto rappresentato, derivato da una comune appartenenza nazionale, sociale o comunitaria. Altra caratteristica che lega insieme queste fotografie è la consapevolezza del ritratto, dell'essere davanti a un apparecchio fotografico. Nella sala espositiva va, quindi, in scena uno strano gioco in cui si fissa, dritto negli occhi, qualcuno che in realtà non può vederti. E per citare lo stesso Delogu: "Un ritratto ci cambia tanto quanto noi possiamo cambiare lui, modificando nel tempo dell'osservazione la percezione che abbiamo del soggetto".

Quella che vediamo non è una storia. Non è la storia. È la nostra storia". Si finisce ben presto nello specchiarsi negli occhi di qualcun altro, ponendosi mille domande su sé stessi, senza possibili risposte. Dietro il racconto di cinquant'anni di storia italiana, tra frenate e accelerate, vittorie e sconfitte, qualcosa punta dritto alle nostre vicende personali.



Ferruccio Leiss, Il sottoportico, 1950, courtesy Fondazione 3M

IL RIGORE DELLO SGUARDO

Altri quindici scatti fotografici, realizzati in epoche e luoghi diversi, animano, invece, l'esposizione *Il rigore dello sguardo*, curata dallo storico e critico fotografico Roberto Mutti.

A tenere insieme le immagini proposte, quasi fossero tessere di uno stesso mosaico, è, dunque, proprio il senso della geometria. *"Anche se queste fotografie non sono nate in funzione di questo tema, esse si presentano per impostazione, taglio e inquadratura, come adatte a poterlo rappresentare"*, spiega Mutti. Il racconto comincia, nel secondo dopoguerra, con quegli autori che hanno fatto la storia della fotografia italiana nel mondo, come nel caso di Gabriele Basilico, passando per altri meno noti al grande pubblico, ma che hanno lasciato comunque un segno nell'ambito della ricerca sull'estetica fotografica, fino alle sperimentazioni dei più giovani fotografi contemporanei. Dall'uso espressivo del bianco e nero alle fotografie a colori del linguaggio artistico più recente. Si parte, quindi, con gli artisti che si sono confrontati, in particolare, con l'architettura, come **Gabriele Basilico e Gianni Berengo Gardin**, fino a **Ferruccio Leiss, Gianna**

Spirito e Lia Stein. Si prosegue, poi, verso la ricerca di uno sguardo insolito sulla quotidianità, impresso nelle immagini di **Gianni Borghesan, Piergiorgio Branzi, Roberto Spampinato** e di altri autori come **Chiara Samugheo** e **Giancarla Pancera**. Accanto a loro, **Franco Fontana, Federico Vender** e **Mario Finazzi** si concentrano, invece, sul paesaggio urbano e naturale. Maggiori sperimentazioni arrivano da **Elio Luxardo**, che propone il tema della moda, mentre **Lucrezia Roda** sperimenta con le forme fino ad arrivare all'astrazione.

Messi tutti insieme, sulle quattro pareti della sala, e volendo utilizzare la descrizione che ne dà lo stesso Mutti: *"gli scatti fotografici sono come le note musicali: accostati con rigore, raggiungono quell'equilibrio suggerito dalle regole della geometria che già per gli antichi era l'arte di definire armonicamente gli spazi"*.

DAL RITRATTO AL SELFIE

Questa mostra è un'importante occasione non solamente per ripercorrere alcune delle tappe fondamentali della nostra storia fotografica, ma anche per ripensare al significato del mezzo fotografico nell'epoca del selfie e di Instagram. Appare con grande evidenza quale sia la differenza tra uno scatto che può essere importante solo per noi stessi e un'immagine scattata perché dietro c'è un pensiero, un'idea, un concetto, che valga per il fotografo così come per chi la osserva, e con l'intenzione di perdurare nel tempo. La ricerca, dunque, di quell'universale che oggi finisce troppo spesso per confluire nel banale.

– per altre immagini: [link](#)

Parigi // fino al 20 marzo 2020

Davanti l'obiettivo, 50 anni di ritratti in Italia (1968-2018)

Il rigore dello sguardo

IIC, Parigi, 50 rue de Varenne - https://iicparigi.esteri.it/iic_parigi/it/istituto

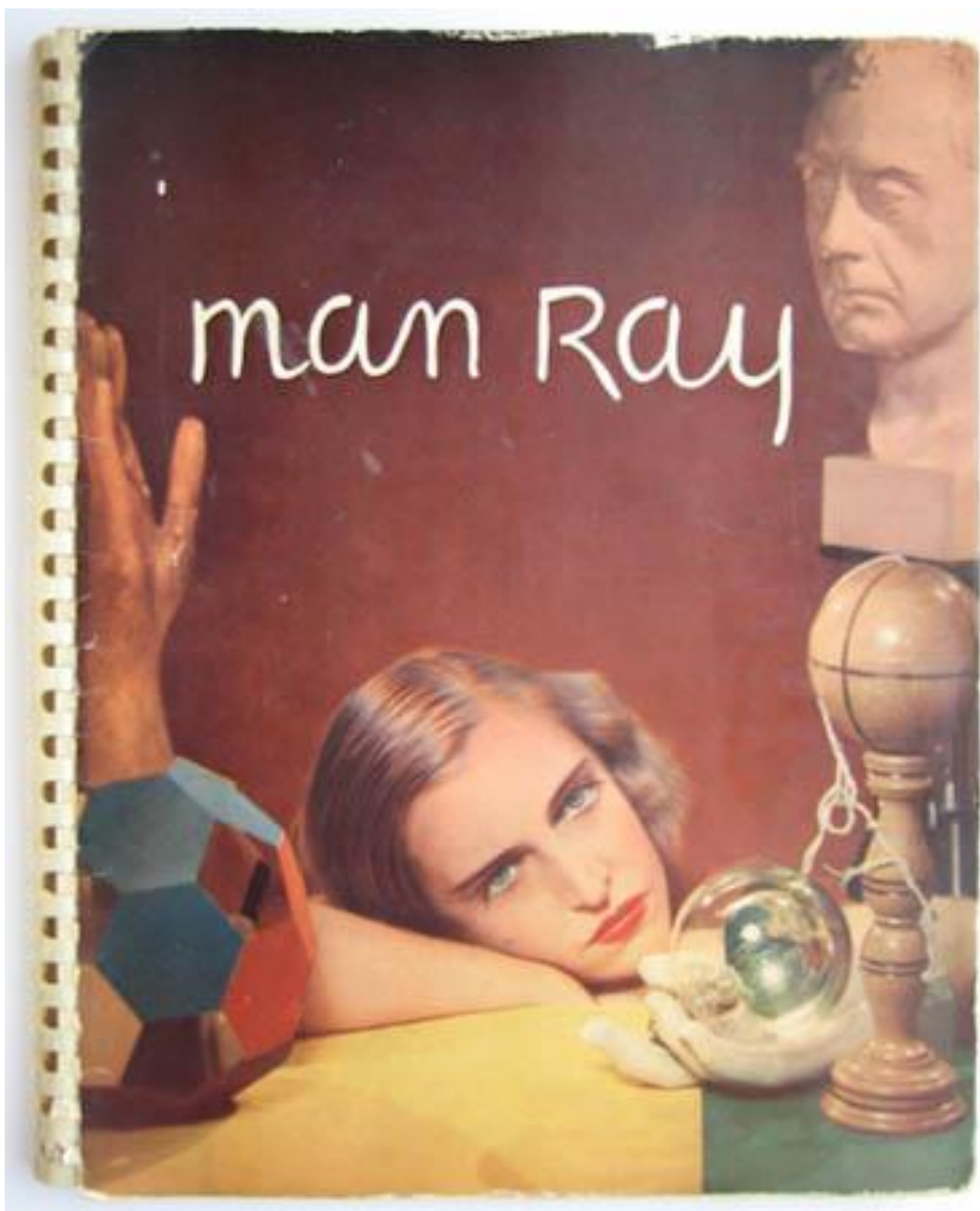
[Man Ray. Photographs 1920-1934](#)

Da <https://ilfotografo.it/>

Man Ray (Emmanuel Radnitzky 1890-1976) aveva già 44 anni quando realizzò questo splendido **fotolibro d'artista e di artisti**, *summa* della sua produzione fotografica. **Photographs 1920-1934** era curato dal giovane **Thrall Soby** (1906-1979) che a Parigi aveva conosciuto Man Ray e acquistato le sue opere, donate poi al MOMA all'inaugurazione della sezione fotografica nel 1940.

Un lavoro avanguardistico poco compreso

Il fotolibro era particolarmente **rivolto alla scena dell'arte degli Stati Uniti**, dove si stavano formando importanti collezioni di arte contemporanea. **L'accoglienza però fu tiepida** e anche **Lewis Mumford, direttore del New Yorker**, pur ammirando il lavoro di Man Ray, gli contestò «di aver fatto quasi tutto con la sua macchina fotografica (*Rayografie* e solarizzazioni), tranne che servirsene per fare fotografie», relegando ancora la fotografia in un ambito specifico e limitato. Man Ray gli rispose con una puntuta lettera in cui **rivendicava il suo lavoro di avanguardia**, non riducibile a «trucchetti», e di non aver neppure riconosciuto che «la terribile litografia a colori della copertina, è come qualunque principiante può vedere: una riproduzione in tricromia a mezzo tono di negativi a tre colori».



La raccolta

Il libro è suddiviso in **cinque sezioni**. **Fotografie still life**, con l'introduzione *L'âge de la lumière/L'età della luce* dello stesso Man Ray. **Ritratti femminili**, con una poesia di **Paul Eluard**. **Les visages de la femme/I volti della donna**, con un commento di **André Breton**. **The man before the mirror/ L'uomo di fronte allo specchio**, con un testo di **Rrose Sélavy** (Marcel Duchamp). **Quand les objects révent/ Quando gli oggetti sognano, Rayographs** commentate da **Tristan Tzara**.

Per Man Ray le fotografie sono **espressioni della sua autobiografia**, uno **specchio in cui riflette le proprie emozioni e pulsioni secondo la poetica surrealista**. «Solo il Surrealismo è stata la forza che ha saputo estrarre dalla Camera Oscura le vere forme luminose, imponenti. La fotografia è un'invenzione della mente, **l'uomo fotografo è l'uomo che riacquista il potere dello sguardo e non ha più bisogno di alfabeto**». Insomma, **Man Ray infrange le barriere tra le arti, rivendicando la ricchezza estetica delle contaminazioni nella «convulsiva bellezza surrealista»**.



Photographs 1920-1934 non ottenne quel successo di vendite che l'ambizioso progetto sperava, spingendo l'editore a inventare una **fittizia seconda edizione**, segno del successo della prima. Ritroviamo così un'edizione che è in realtà sempre la stessa, a cui è stato sostituito nel frontespizio l'indicazione di seconda edizione (v. Andrew Roth, *The Book of 101 Books*). Il valore collezionistico rimane alto, tra 2.000 e 2.500 euro per tutta la tiratura, magnificamente stampata e con la copertina che conserva splendidamente i colori originali.

Info sulla raccolta

Autore: Man Ray

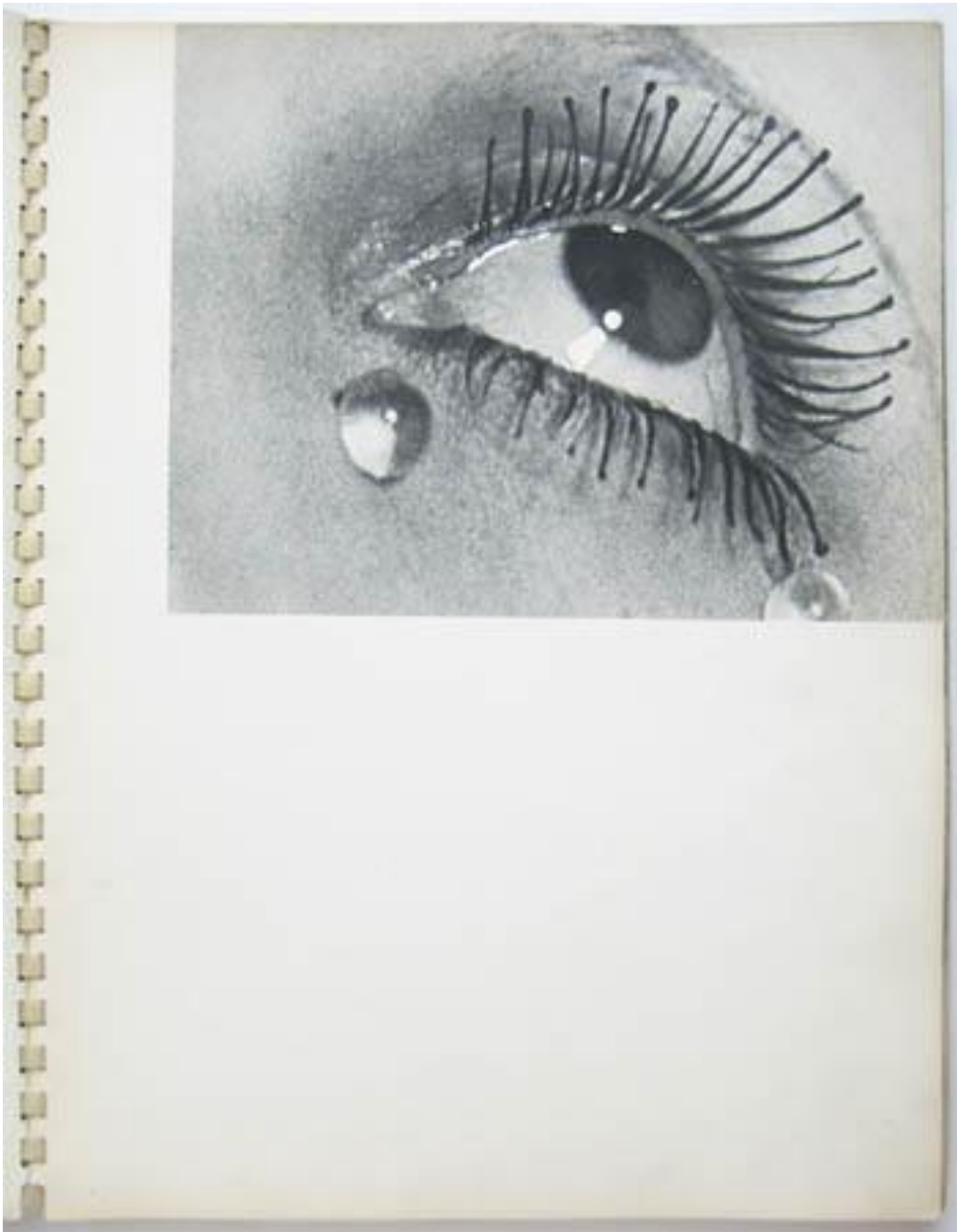
Titolo: *Photographies/Photographs 1920-1934*. Paris. A cura di James Thrall Soby.

Pubblicazione: Cahiers D'Arts/Random House, 1934, Hartford, Connecticut

31×24 cm. 104 foto in nero. Testi in inglese e francese.

Copertina illustrata a colori. Un ritratto di Man Ray di Pablo Picasso.

Stampato in Francia da Neogravure. Legatura Draeger con anelli di plastica. --



Photographs 1920-1934 non ottenne quel successo di vendite che l'ambizioso progetto sperava, spingendo l'editore a inventare una **fittizia seconda edizione**, segno del successo della prima. Ritroviamo così un'edizione che è in realtà sempre la stessa, a cui è stato sostituito nel frontespizio l'indicazione di seconda edizione (v. Andrew Roth, *The Book of 101 Books*). Il valore collezionistico rimane alto, tra 2.000 e 2.500 euro per tutta la tiratura, magnificamente stampata e con la copertina che conserva splendidamente i colori originali.

Info sulla raccolta

Autore: Man Ray

Titolo: *Photographies/Photographs 1920-1934*. Paris. A cura di James Thrall Soby.

Pubblicazione: Cahiers D'Arts/Random House, 1934, Hartford, Connecticut
31×24 cm. 104 foto in nero. Testi in inglese e francese.

Copertina illustrata a colori. Un ritratto di Man Ray di Pablo Picasso.

Stampato in Francia da Neogravure. Legatura Draeger con anelli di plastica.

Diane Arbus:

Il fascino del mondo nella sua inquietante diversità

da <https://ilfotografo.it/>



Nell'America degli anni Sessanta improvvisamente **inquieta e insicura di sé**, tra guerra del Vietnam, proteste giovanili e l'ombra nera di Charles Manson, **Diane Arbus** – nata Nemerov – figlia di un'agiata famiglia ebrea di New York e **fotografa di moda** con il marito Allan Arbus, abbandona famiglia e professione per una **personalissima ricerca che la condurrà in un mondo oscuro e inesplorato**. Non è un lavoro improvvisato, è una ricerca meditata frutto di due borse della Guggenheim Foundation (1963 e 1966) con le autorevoli presentazioni di Walker Evans e Robert Frank. **A ispirarla sono le foto grottesche, antigraziose e impietose di Weegee e Lisette Model**, oltre al mitico **film *Freaks*** (1932) di Todd Browning.

Lo scandalo delle sue foto

Diane Arbus si considerava un entomologa che, con il brivido del collezionista, in un misto di vergogna e di terrore, **catalogava i suoi eccentrici personaggi fotografandoli**, raggelati e infilzati come farfalle, dal raggio di luce del flash della sua **Mamiya C330**. La retrospettiva curata da John Szarkowski al **Museum of Modern Art di New York nel 1972**, un anno dopo il suicidio, ne decretò il **definitivo successo e la consacrazione nel mondo dell'arte**. Esposte lo stesso anno nel padiglione degli Stati Uniti alla **Biennale di Venezia**, le foto avevano già fatto parte della mostra ***New Documents* (MoMA, 1967)** insieme a quelle di Lee Friedlander e di Garry Winogrand, **provocando sdegno e incontenibile scandalo** – ogni sera, le immagini dovevano essere ripulite dagli sputi dei visitatori indignati –. La mostra innescò un **acceso dibattito** che **Susan Sontag** riassunse in *On Photography* (1973): «*Bunuel faceva film per mostrare che questo non è il migliore dei mondi possibili. Arbus faceva fotografie per mostrare qualcosa di più semplice: che esiste un **altro mondo**. La sua sensibilità armata di macchina fotografica poteva insinuare angoscia, eccentricità o malattia mentale con qualsiasi soggetto*».

Insomma, la fotografia di Diane Arbus era considerata **eticamente ambigua, politicamente indifferente, antiumanista e priva di compassione per i suoi soggetti**. Al di là di facili interpretazioni psicoanalitiche, la sua ricerca intima e sofferta afferma un originale e autentico **approccio apparentemente voyeuristico e disimpegnato**, ma che **svela la parte nascosta ed emarginata dell'ottimistico American Way of Life**. Nessuna speranza di cambiare il mondo, ma un tentativo di conoscerlo meglio, attraversando la linea d'ombra che si cela nella vita delle persone, nella loro umanità, anche la più strana e sgradevole.

La raccolta

Complicata fu la ricerca di un editore che pubblicasse il catalogo di questa scabrosa mostra. **Aperture**, casa editrice no profit, si assunse l'impegno pensando a 2.500 copie. **Oggi il volume è un long seller**: più volte ristampato veleggia verso le 500.000 copie. **Icona** della storia della fotografia, **continua a interrogarci e a provocare una fascinazione perturbante** sul nostro immaginario, rendendolo un **fotolibro necessario e indispensabile per ogni appassionato**. Nella tradizione di *Aperture*, la **gabbia è molto semplice**: pagine non numerate e immagini proposte nello stesso formato e montate sulla pagina di destra con la didascalia nella pagina di sinistra. All'inizio sono raccolte delle **citazioni tratte da lezioni e interviste** di Diane Arbus. La prima edizione, prima stampa, con la fotografia di *Two girls in identical raincoat. Central Park. N.Y.C. 1969* è rara e ricercata dai collezionisti. La quotazione varia da 1.000 a 1.200 euro.

Info sul libro

Titolo: An Aperture Monograph. Special Edition for The Museum of Modern Art, New York. 1972. - Pagine: 184 – 80 fotografie in nero
Formato: 282x242 mm - Cura e impaginazione di Doon Arbus e Maarvin Israel

[Come un dipinto fiammingo.](#) [Intervista al fotografo Christopher Broadbent](#)

di [Mariateresa Cerretelli](#) da <https://artslife.com/>



Una fotografia lenta, colta, raffinata e curata nei minimi dettagli come un dipinto fiammingo. Le nature morte di **Christopher Broadbent**, fotografo londinese naturalizzato italiano, nella serie dal titolo *Il grande incanto. Quello che resta. Storie di retrocucina* richiamano le vanitas che hanno ispirato nel passato e nel presente tantissimi artisti. Un lavoro sulle immagini che rispecchia una profonda conoscenza della luce e della tecnica.

“Ho lavorato per decenni nel mondo editoriale e pubblicitario, ora descrivo cose semplici, dimenticate che attendono nella penombra una sistemazione” commenta

l'autore. Nei servizi per la Condé Nast a New York o per le migliaia di campagne pubblicitarie che ha realizzato dalla fine degli anni Settanta in poi, Broadbent mette sempre in primo piano la sua concezione della bellezza compositiva, valorizzata da un'illuminazione perfetta.

"Le foto erano un misto tra redazionali e pubblicità. Cinque o sei stagioni estive nello studio Condé Nast a New York per House & Garden e Brides Magazine e 15 anni a Milano per Casa Vogue, Vogue Gioiello e altri periodici" spiega.

Ha studiato fotografia e cinematografia all'Institut Des Hauts Etudes Cinématographiques di Parigi e **Agnes Varda** è stata tra i suoi insegnanti. Di lei ricorda: "Agnes Varda insegnava un approccio schietto e minimalista alla fotografia. Da lei mi è rimasta una fissazione per la luce naturale". Ma negli still-life di Il grande incanto quanto conta il decadimento e il senso della fine di un percorso vitale? "Non cerco particolari segni di decadimento. I miei soggetti hanno semplicemente esaurito la loro utilità e sono raccolti nella penombra della *scullery*, la retro-cucina, in attesa di una sistemazione definitiva.

Il decadimento è un richiamo velato al memento mori, è un omaggio agli ontbijtjes fiamminghi che contenevano solo un accenno rispettoso al memento mori delle origini. L'ontbijt era una reazione contro i dipinti fastosi dei padri; reazione che i francesi hanno seguito un secolo dopo con Roland de la Porte e Chardin. Io invece cerco di raccontare uno stato d'animo".

Oggi Broadbent non ha più deadline da rispettare e prosegue nella creazione della sua fotografia con i tempi più dilatati. "Monto un set in mezza giornata con un'idea abbastanza precisa e entro la sera ho un'immagine di base con un equilibrio strutturale. Da qui, senza più pressioni temporali, sono capace di andare avanti per un mese aggiungendo e torcendo stracci e sottraendo briciole e foglie sperando di completare un racconto. Lavoro senza macchina fotografica fino al momento delle riprese. I fiori seguono il loro decorso naturale".

E come si ottiene questa luce particolare? "Uso una sola sorgente di luce; preferibilmente la finestra o, in mancanza, una plafoniera recuperata dal set di Cleopatra (1962). Uso una Leica digitale durante i giorni di preparazione e alla fine quando tutte le cose sono andate a posto, una macchina di legno asoffietto per pellicole piane 20x25 cm e un Mac per stampare su carta cotton-rag. Non tratto le immagini in post produzione. Il set rimane montato per correzioni in loco". Ma la maestria del fotografo ha radici lontane: "La vera tecnica deriva da i primi anni di scuola di disegno. Uso una metrica in funzione da secoli: una visione ortogonale, due o più piani prospettici per orientare l'osservatore, una figura dominante che crea zone di luce e di ombra dove piazzare gli elementi secondari in rilievo chiaro-scuro e una concentrazione verso centro di toni con maggior contrasto".

I soggetti si ripetono nella serie delle fotografie. "Sono fissato sugli utensili di alluminio da refettorio. Evocano il nostro recentissimo passato e anche la fatica; il contrario degli argenti e dei cristalli di una volta e il design di oggi. Per far durare una natura morta nel tempo bisogna usare forme consolidate. E, nei fiori, ci sono visibili segni del tempo che avanza". Fiori, brocche e vassoi, in still-life come fosse sequenza di fotografie su un unico soggetto ricorrente. Perché? "È l'evoluzione di otto immagini nell'arco di un mese di un mazzo di ranuncoli in una brocca che decadono passando da una foto cartolina al memento mori. Il suggerimento è venuto dal collezionista Mario Trevisan che ha curato la mostra al Ma.Co.F, Centro della fotografia italiana a Palazzo Martinengo Colleoni a Brescia, insieme al direttore del centro Renato Corsini".

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

Olivo Barbieri e la fotografia del dubbio

di [Giuseppe Sterparelli](https://www.artribune.com/) da <https://www.artribune.com/>

La personale di Olivo Barbieri "Mountains and parks", ospite del Centro Saint-Bénin di Aosta ma chiusa in risposta alle misure di contenimento del coronavirus, si sposta adesso online. Proseguendo una riflessione sulla linearità apparente della fotografia di paesaggio.



© Olivo Barbieri, *Bantargebang, Jakarta, Indonesia, 2013*

"Mi sento come un criceto che si sta preparando per le olimpiadi". **Olivo Barbieri** (Carpi, 1954) è chiuso nel suo studio dominato da un immenso tavolo bianco, fermo, in una pausa di azione ma non di pensiero. Il suo progetto, il più lungo della sua vita e chiamato obbligatoriamente *site specific_* (con trattino basso a segnarne la perenne natura in progress), lo ha accompagnato in ogni angolo del mondo, a domandarsi quali siano i significati degli ambienti dell'uomo; lo spazio costruito, lo spazio naturale, e, molto più spesso, quello che sta in mezzo, in una fusione che ormai è la regola anche per ciò che chiamavamo "spazio incontaminato".

Da questa prospettiva è nata la personale *Mountains and Parks*, in origine ospite del Centro Saint-Bénin di Aosta fino al 28 aprile, che oggi elude la quarantena e si apre a tutti, spostandosi sul profilo Instagram dell'artista; il titolo placidamente descrittivo nasconde un esercizio di **sconfinamento** da categorie troppo certe e viaggia sulla natura ambivalente del termine "parco", così come accade per la sua stessa concezione di fotografia.

I parchi di Barbieri, dalle reali riserve naturali a quelle artificiali (come le discariche del Terzo Mondo) o a quelle tematiche (i musei), o mentali (i codici dei nomadi americani e Rom), non contengono informazioni lineari ma elementi che fungono da chiavi per altre interpretazioni; in un'immagine dedicata alle cascate di Iguazu

(Argentina) qual è il parco ritratto? Quello naturale o quello dei turisti plasticamente raccolti – e protetti – nella piattaforma che si staglia sulle acque?

CAMBIO DI PROSPETTIVA

Barbieri fa scivolare i punti cardinali della percezione, benché l'alterazione sia solo apparente, di fatto un ampliamento, una sottolineatura delle anime "nascoste" dell'immagine che ci sta di fronte; una filosofia visiva che nasce dalla tecnica di base del **fuoco selettivo**, da lui portata alla storia della fotografia contemporanea nei primi Anni Novanta.

Un'idea geniale come lo sono quelle che nascono dal più semplice dei quesiti; se l'obiettivo è nato per correggere la distorsione dello sguardo, perché non usarlo al contrario? Le parti sono scisse tra ciò che è a fuoco e quello che si sottrae a esso, la gerarchia del "primo piano" è spezzata; allora i parchi si espandono e diventano contenitori fragili, confini dai tratti liquidi; una veduta di **Canaletto** è offuscata fino a farsi "nuova", la prospettiva aerea delle Alpi si mimetizza nel gioco tra la neve e il total white della pittura digitale, i faraglioni di Capri nel cielo irreali di un ricordo di vecchie vacanze...

LA SCOMPARSA DELL'INCONTAMINATO

La riflessione (allargata anche al bell'incontro a margine della mostra, tra Barbieri e lo scrittore premio Strega **Paolo Cognetti**) è anche sulla scomparsa dell'incontaminato, o meglio sulla sua domesticazione; "le cascate del Niagara", ci ricorda, "si presentano non per quello che sono ma per quello che è reso possibile da innesti tecnologici, azionati di notte, quando i turisti non vedono". La fotografia di Barbieri regala proprio perché toglie.

– per tutte le altre immagini: [link](#)

Frank Uwe Laysiepen: Ulay

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



"I enjoy being the most unknown among renowned artists"

Il 2 marzo ci ha lasciati, Frank Uwe Laysiepen, l'artista tedesco noto come Ulay, a pochi mesi dall'inaugurazione, a novembre 2020, di una grande retrospettiva del suo lavoro allo Stedelijk Museum di Amsterdam. Si conclude un percorso umano e artistico iniziato nel 1943 a Sollingen, mentre infuriava la seconda guerra mondiale, sviluppato nella Amsterdam anarchica dei Provo (la sua città

d'adozione), per poi scorrere girovagando nomade, tra Parigi, Roma, Berlino, Londra, allargando l'orizzonte fino a New York, il Marocco, l'India, il Nepal, il Medio Oriente, la Cina, l'Australia, e la Patagonia terminando a Ljubljana dove aveva preso moglie e dimora negli ultimi anni.

Adesso tocca a noi riscoprirne l'opera: poliedrica, fuori dagli schemi, libera da ogni logica mercantile e intransigentemente radicale. Ulay è stato un pioniere della fotografia Polaroid e del concetto di fotografia performativa, esponente di spicco della Performance Art e Body Art europea degli anni '70, precursore della militanza ecologica attraverso l'arte e del ruolo dell'artista come scardinatori del concetto di identità (nazionale, sessuale, politica). Eppure, anche tra "addetti ai lavori" è noto quasi esclusivamente come il compagno d'arte e di vita di Marina Abramović durante i dodici anni di collaborazione, 1976-1988, che hanno segnato la carriera di entrambi.

Ho incontrato Ulay per la prima volta a Amsterdam in un piovoso pomeriggio autunnale nel 2010. Una passeggiata attraverso il quartiere turco, poi una conversazione libera, per ore attorno a un grande tavolo da lavoro. Alto e magrissimo, mi colpiscono le grandi mani con cui sembra scolpire l'aria, lo sguardo intensissimo. Occhi grigio-azzurro cangianti come il cielo, dall'acciaio alla carta da zucchero. Voce seducente, grande senso dell'humor e grande *raconteur*. Forte carisma, ma nessun autocompiacimento. Dice una cosa, e ci credi e basta. Ci troviamo subito.

Secondo incontro, qualche mese dopo a New York: arriva subito al sodo, sta cercando un complice, vuole scrivere un'autobiografia in forma di interviste, e pensa di aver individuato in me la persona giusta. "Sai ascoltare, fai domande insolite e non hai pregiudizi". Fissiamo un appuntamento settimanale via Skype, ma non funziona: abbiamo entrambi bisogno di un contatto reale. Così su spinta della critica e curatrice Maria Rus Bojan decidiamo di incontrarci a intervalli regolari di persona. Dal 2010 al 2013 stabiliamo tempi di intervista: ogni qualche mese, un tour de force di una settimana con 6 ore al giorno di intervista a Amsterdam, Lago D'Orta, Ljubljana, e New York. Mi pongo l'obiettivo di esplorare il tessuto connettivo tra la sua vita, il suo lavoro e la sua *Weltanschauung* anarchica. Procediamo per temi, luoghi, e idee, senza cronologia. Ore e ore di registrazione che diventeranno, assieme a un saggio della Rus Bojan un libro/intervista, *Whispers Ulay On Ulay* (536 pagine, Valiz, Amsterdam, 2014).

Nell'ultimo anno di preparazione del libro, Ulay ha una forma acuta di linfoma mantellare, si sottopone a ripetuti cicli di chemioterapia e ospedalizzazioni, affrontando la malattia con rara serenità e coraggio. Non ha mai voluto interrompere il lavoro, abbiamo continuato le interviste prima e dopo ogni ospedalizzazione: mostrando possente forza fisica e psicologica.

Ulay sosteneva che il suo "posto nel mondo", la piattaforma da cui operava, aveva poco a che vedere con il mondo dell'arte contemporanea. Non ha mai avuto uno studio, né assistenti; aborriva l'idea di *signature style* così comodo per pubblico e critica. Per quasi tutta la vita non ha avuto una galleria, né sostegno istituzionale. Ha prodotto aforismi e poesie, fotografie, collage, performance, body art, oggetti scultorei e installazioni, video, disegni, ma mai un dipinto. Ha goduto del sostegno e dell'amicizia di altri artisti che sentiva compagni di viaggio, ma raramente ha avuto "mercato". L'idea che ci fosse una cosa chiamata mercato dell'arte gli sembrava un nonsense, risibile. La risata era la sua prima difesa da tutto ciò a cui si opponeva.

Il momento dell'esposizione e il contatto con il pubblico erano sempre tentativi di dialogo, di costruzione di una comunità ideale, talvolta di scontro anche violento e di incomprensioni reciproche. Lo guidavano un'irrefrenabile curiosità, una forte

tensione morale e il bisogno di libertà. Per evocare l'uomo e l'artista, scelgo quattro momenti/opere emblematici.

Ulay – Il costruttore di identità temporanee

Nel 1969, dopo aver lasciato l'accademia d'arte senza finirla, prende la sua automobile, due libri, una macchina da scrivere e una Polaroid e lascia la Germania, per trasferirsi a Amsterdam. Si lascia dietro un laboratorio fotografico commerciale, una moglie e un figlio di tre anni. Voleva "de-germanizzarsi" e costruirsi una nuova identità. Sarà una cesura definitiva.

"Ho lasciato la Germania a causa di un forte conflitto che sentivo. Ero in disaccordo con ciò che accadeva nel mio paese dal punto di vista sociale, politico e economico. In Germania non riuscivo a scoprire me stesso". Nella Amsterdam degli hippies e dei Provos vedeva l'antidoto al "cocktail di interessi materiali e potere industriale che dominava in Germania".

Appena arrivato assume un nuovo nome, e sintetizzando nome (Uwe) e cognome (Laysiepen), diventa semplicemente Ulay. (Anni dopo, scoprendo che *ulay* in ebraico vuol dire *forse*, sarà felice della coincidenza) Le prime serie di Polaroid, autoritratti e collage, in cui spesso si traveste metà uomo e metà donna, sono un tentativo di rispondere a domande che continuerà a porsi tutta la vita: chi sono? Chi posso essere? Chi voglio diventare?

Cambiarsi il nome (lo ha fatto più volte nella sua carriera) è sempre il segnale d'inizio di una fase artistica nuova. 40 anni dopo, quando l'emergenza ecologica diventa una componente primaria del suo lavoro, si concentra sull'accesso all'acqua potabile in varie parti del mondo. "Ultimamente, quando mi presento a qualcuno allungo la mano e dico 'piacere, Water'. Non Waterman, semplicemente Water, acqua. I nostri cervelli sono composti per il 90% da acqua, e il nostro corpo è acqua per il 68%. L'interlocutore si incuriosisce e chiede, prego? Io rispondo, Water, e questo dà immediatamente inizio al tipo di conversazione che voglio istigare".

Ulay – il provocatore

Berlin Action - *There is a criminal Touch to Art.*



Nel 1976, Ulay incontra Marina Abramović. Amore a prima vista che presto si trasforma in un connubio simbiotico. Decidono di collaborare, ma prima di iniziare ognuno porta a termine un lavoro individuale. In dicembre Marina è invitata a Berlino per una serie di performances, intitolata *Freeing the Body*. Ulay la segue a Berlino per fotografarla. Una volta lì, pianifica una propria *action*. L'idea nasce visitando la Neue Nationalgalerie dove si imbatte nel celebre quadro di Carl Spitzweg, *Der arme Poet* (Il povero poeta). Artista figurativo romantico dell'epoca Biedermeier, Spitzweg era il pittore preferito di Hitler. Non solo, ma a chiunque abbia frequentato la scuola in Germania, *Der arme poet*, veniva propinato come "il quadro tedesco dell'800", in modo non diverso da come nella scuola italiana si presenta *I Promessi Sposi*. In quel quadro Ulay individua quello che cercava per un'azione politico/artistica.

Lungo il muro di Berlino quegli anni stava crescendo Kreuzberg, un quartiere semiclandestino popolato da immigrati turchi, oggetto di discriminazione e violenze. Nei giorni precedenti Ulay aveva passato ore a fotografarlo. Ci torna, fraternizza con una famiglia turca a cui spiega di essere un artista contemporaneo che desidera portare all'attenzione nazionale la questione dell'immigrazione turca. Chiede di visitare la loro casa. Nel loro salotto-cucina nota un quadro su una parete. Chiede il permesso di tornare qualche giorno dopo, di sostituirlo con un altro quadro e fotografarlo con la famiglia intorno. Una cosa di mezz'ora al massimo a cui la famiglia acconsente. Ulay torna alla Neue Nationalgalerie, per mettere a fuoco il suo piano, come un rapinatore che visita una banca prima del colpo. Il quadro di Spitzweg si trova in un semi interrato, in una sala con due grandi porte di legno che ne garantiscono la climatizzazione. Per raggiungere l'uscita c'è una rampa di scale, poi una grande salone con la biglietteria e le porte girevoli d'accesso. Immaginando che le porte girevoli si bloccano in caso di allarme, l'attenzione va su una piccola uscita di sicurezza laterale. Quella porta, probabilmente anch'essa collegata all'allarme, ha un sigillo che auspicabilmente salta se spinto con forza. Si annota tutto il percorso, e il giorno dopo entra in azione.

Parcheggia il furgone Citroen HY nero (in cui viveva) davanti al museo, a una trentina di metri dall'uscita di sicurezza, lasciando il motore acceso. Entra nel museo raggiunge il quadro, e scegliendo un momento in cui la guardia è distante, lo stacca risolutamente dal muro recidendo con delle tronchesi il supporto in fil di ferro. E mentre partono la sirena e i lampeggiatori, si lancia a grandi falcate verso le scale con il quadro sottobraccio. Come aveva ipotizzato le porte girevoli sono bloccate, ma la porta di sicurezza si apre con una spallata.

Tra le urla delle guardie e del pubblico Ulay è fuori, inseguito da tre guardie che non esitano a sparargli alle gambe mancandolo di poco. Nella corsa, inciampa sulla ghiaia resa scivolosa dalla neve e cade, si rialza, corre ancora, arriva al furgone e scappa. (La fuga è documentata da Jorg Schmidt-Reiwein, un operatore, appostato in un altro furgone). Immediato, scatta l'inseguimento della polizia e dei corpi speciali antiterrorismo (ipotizzavano si trattasse di un attentato della banda Baader-Meinhof). Alla guida del furgone, Ulay, sente il ronzio degli elicotteri che lo seguono.

Arrivato a Kreuzberg, raggiunge l'appartamento della famiglia turca, sostituisce il quadro al muro e scatta delle foto di *Der arme poet* con la famiglia turca sorridente attorno. Poi, scende in strada e da una cabina telefonica chiama il museo, chiede del direttore e dice: Mi chiamo Ulay sono un artista, voglio che venga a riprendersi il quadro a Kreuzberg e dà l'indirizzo. In pochi minuti l'isolato è circondato da forze speciali in assetto antisommossa. Il direttore del museo assieme a poliziotti, ispezionano increduli il quadro (fortunatamente incolume) nel salotto della famiglia turca e arrestano Ulay. Il giorno dopo per la prima e unica volta, Ulay e la

sua *action* fanno la prima pagina dei maggiori quotidiani tedeschi. Arrestato e condannato, dopo tutte le attenuanti, a 56 giorni di reclusione, Ulay esce di galera su cauzione e scappa in Olanda (non potrà più mettere piede in Germania per anni). Ciò che più colpisce di *There is a Criminal Touch to Art*, questo il titolo che darà alla *action*, e che rimarrà una costante nel lavoro di Ulay, è l'aver concepito e affrontato l'azione, basandosi e facendo leva esclusivamente sul proprio corpo – agilità, velocità, nervi saldi. Il solo corpo, nudo e vulnerabile, diventa strumento e linguaggio artistico nonché di lotta politica. "Non ho mai pensato che con l'arte si possa cambiare il mondo. Ma porre l'attenzione su questioni scomode, questo sì".

Ulay – il movimento diventa immobilità

Del cosiddetto *Relation Work* con Marina Abramović è stato scritto molto. Voglio solo ricordare alcuni aspetti di *Nightsea Crossing*, a mio giudizio il punto di arrivo della loro collaborazione.

Ulay lo descrive così: "Un uomo e una donna, seduti a lati opposti di un tavolo, immobili, in silenzio. Ecco tutto". La performance è il risultato di una serie di viaggi intorno al mondo, nuovi interessi, filosofie, e approcci alla vita. Dopo anni di esplorazione estrema di movimento, suono, e forza fisica, con *Nightsea Crossing*, si interrogano se la sola presenza fisica, il loro "essere con il pubblico" sia sufficiente perché si possa parlare di performance. Si tratta di un tentativo di ridurre tutto (il loro lavoro di performers, ma anche l'esperienza umana) ai minimi termini. E di mettere a confronto occidente e oriente. All'origine di questo lavoro, è un loro viaggio in Australia 1980. "Ci trovammo da soli nel Central Australian Desert con temperature che raggiungevano i 48 gradi. A quelle temperature l'immobilità è quasi obbligata. Guardare un rettile che respira è uno spettacolo e forse il massimo che puoi fare. Con quel caldo puoi solo vegetare, come una pianta. Prima di muoverti, ti chiedi dieci volte se ne vale la pena. Vivere in quelle circostanze ci ha fatto pensare in maniera del tutto nuova a cos'è il movimento, l'azione e direi la vita. Ti costringe a economizzare le energie ed eliminare qualunque cosa superflua. Dall'altra parte ti fa scoprire la bellezza e il mistero dell'essere. Cosa vuol dire semplicemente essere".

Un'opera di enorme durata, ambizione e scopo, *Nightsea Crossing* ha richiesto una preparazione di 5 anni. "Volevamo metterci nella condizione fisica, psichica e spirituale ideale per poter intraprendere la nuova performance così andammo in India. Siamo stati vegetariani per 5 anni. Era un modo per aumentare la chiarezza mentale in vista dei lunghi digiuni che *Nightsea Crossing* avrebbe comportato". Per prepararsi all'immobilità si avvicinarono alla meditazione. "Capimmo presto che la meditazione sarebbe stata una necessità, di più, la linfa del lavoro, per questo andammo a Bodhgaya a studiare Vipassana. Quella antica forma di meditazione ci era indispensabile per imparare a gestire le sensazioni interne e esterne durante la performance, così come il dolore fisico e la fame. Ma il regalo più grande che ho avuto dalla meditazione è stato l'imparare a non pensare, a non trattenere i pensieri. La meditazione Vipassana è un lusso e uno strumento utilissimo nella vita quotidiana così come nelle situazioni più estreme".

Molti aspetti di questa performance si basano sulla tradizione Veda. "Eravamo affascinati dalla numerologia nei testi Veda secondo cui ogni individuo è identificato da valori numerici. I nostri numeri erano alla base della durata in ore e giorni in cui saremmo stati seduti in silenzio con il pubblico". *Nightsea Crossing* fu presentato per la prima volta a Sidney per 7 ore in 16 giorni consecutivi. Durante quel periodo Ulay e Marina osservavano il digiuno completo "Io mangiavo una mandorla al giorno, adoro le mandorle" e il silenzio. La performance fu ripetuta 90 giorni non consecutivi in musei e gallerie in 5 continenti. Semplicità, purezza e rigore affascinavano il pubblico che inevitabilmente (anche nelle sue

intemperanze) divenne una componente essenziale. Molto più di una mera prova estrema di resistenza, *Nightsea Crossing*, si presta a una moltitudine di letture, non ultima una spietata critica al matrimonio. C'è qualcosa di tristemente universale nell'immagine di un uomo e una donna a un tavolo che siedono in silenzio senza più niente da dirsi. Come in Beckett, umorismo e tragedia si tendono la mano.

Ulay – la fotografia ontologica in scala 1:1

Ulay aveva una conoscenza enciclopedica di tutti gli aspetti – ottici, chimici, matematici, industriali – della fotografia analogica. Edwin Lang, l'inventore della fotografia istantanea Polaroid, nei primi anni '70, selezionò 10 artisti tra cui Ulay, a cui diede sempre accesso gratuito alle successive macchine Polaroid e a una quantità illimitata di pellicola, per esplorarne il potenziale creativo. Da allora fino a pochi mesi fa, Ulay ha continuato a esplorare a 360 gradi questa invenzione che condensa in un unico momento esposizione, sviluppo e stampa. Quando Ulay parlava della Polaroid, intesa come macchina fotografica era come se parlasse di un'amante che non finiva di stupirlo. Nella sua casa di Amsterdam custodiva un archivio vastissimo delle sue fotografie scattate con la Polaroid: catalogate e conservate come un tesoro. Era fiero di dire che in tutta la sua vita non aveva venduto più di cinque delle sue fotografie Polaroid!

Intorno al 1980 Lang costruì pochi esemplari da studio del modello 40X80 alloggiata in una struttura di legno di circa due metri quadrati che produce immagini a definizione superiore delle migliori camere digitali di oggi. L'aveva concepita per fare le migliori fotografie possibili al soffitto affrescato della Cappella Sistina. Da subito Ulay intuì che questa macchina fotografica poteva realizzare un suo sogno: fotografare il corpo umano, in scala 1:1. Assieme a Chuck Close, Lucas Samaras e Julian Schnabel, Ulay è l'artista che ha utilizzato maggiormente la Polaroid 40X80, talvolta entrando fisicamente nella macchina fotografica e manipolando con dei guanti di plastica la pellicola durante lo sviluppo istantaneo.

I risultati sono di grande interesse non solo artistico, ma anche concettuale. Un paio di esempi: "Le prime foto che ho realizzato con quell'enorme macchina fotografica sono state quattro immagini, per le quali ho usato una lamina diffusiva, un materiale bello, un po' come la vetroresina. Ho messo un faretto dietro alla lamina, con un filtro giallo. Quindi avevamo uno sfondo giallo illuminato e poi abbiamo scattato quattro fotografie di Marina e di me stesso. Volevamo rappresentare le quattro fasi della vita secondo Delacroix. Nel 1987, Ulay affitta la gigantesca Polaroid e la installa alla Galerie ClaireFontaine a Lussemburgo. Poi per alcuni giorni, mette in posa, uno per volta, un largo campione della popolazione lussemburghese: un bambino, una suora, un barbone, un banchiere, una massaia, un poliziotto ecc. Alla fine con tutti i ritratti ha tappezzato ogni parete della galleria come una mappa umana, e *The Luxembourg portraits* fu tra le mostre più visitate quell'anno a Lussemburgo, "L'arte serve anche a vedere/mostrare sé stessi individualmente o come gruppo".

La sfida di creare immagini fotografiche che non rimpiccioliscono il soggetto ha accompagnato Ulay in diversi momenti, con o senza l'ausilio della grande Polaroid. Durante un suo soggiorno tra gli aborigeni Pitjantjatjara nel deserto nel sud dell'Australia, Ulay sviluppa l'idea che chiamerà *afterimages*. Di notte, alla luce tenue di un fuoco, fissa nel terreno, come delle porte, delle cornici di legno di 1.80cm X 70cm, e le ricopre di carta fotografica. Chiede agli aborigeni di danzare uno per volta davanti a queste "porte". Durante la danza aziona un flash che imprime abbastanza luce per cogliere una traccia del corpo danzante sulla carta fotografica, poi trattata con un fissativo. Il risultato sono "presenze" fantasmagoriche, appunto *afterimages*.

L'opera di Ulay, nel suo insieme, non è stata ancora oggetto di un'analisi critica, salvo i contributi di Thomas McEvelley e di Maria Rus Bojan. Voglio concludere con un invito a riscoprire Ulay, proprio a partire dalle sue Polaroid in scala 1:1, dove la corrispondenza tra immagine e soggetto, solleva profonde questioni artistiche e ontologiche. "La fotografia per me conserva un elemento alchemico, una magia. Non c'è arte senza magia."

Breve bibliografia su Ulay:

Ulay Life-Sized, a cura di Matthias Ulrich, Schirin Kunsthalle, Frankfurt. Spector Books, 2016

Whispers. Ulay on Ulay. Maria Rus Bojan e Alessandro Cassin. Valiz, Amsterdam 2014

Art, Love, Friendship Marina Abramovic and Ulay Together & A Part, Thomas McEvelley, Documentext. McPherson and Co, New York, 2010.

Ulay The First Act, Uwe Laysiepen and Thomas McEvelley, Cantz Verlag, Ostfildern, 1994.

- per altre immagini: [link](#)

[Linda McCartney a C/O Berlin](#)

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

A C/O Berlin oltre 250 Polaroid di Linda McCartney documentano la sua sperimentazione fotografica lontana dalla scena musicale e i cambiamenti della società partendo da momenti di vita familiare.



Linda McCartney, Paul McCartney, London, 1970, exhibition: "Linda McCartney . The Polaroid Diaries", 2020, C/O Berlin, Berlin © Paul McCartney / Photographer: Linda McCartney, courtesy C/O Berlin

Nella capitale tedesca, a **C/O Berlin**, in questo momento chiuso per l'emergenza sanitaria, è in corso la mostra "*Linda McCartney. The Polaroid Diaries*" (fino al 6 giugno) che presenta oltre 250 Polaroid di **Linda McCartney** ^{[1][2][3]}_[SEP] (1941, New York – 1998, Tucson).

La mostra è curata da **Felix Hoffmann** per la C/O Berlin Foundation in collaborazione con **Sarah Brown** per il [Linda McCartney Archive](#).

La mostra

"*Linda McCartney. The Polaroid Diaries*", ha spiegato C/O Berlin, presenta oltre 250 Polaroid e una selezione di stampe vintage tratte dall'archivio di [Linda McCartney](#).

Molte delle Polaroid sono degli anni Settanta quando la fotografia istantanea era un'innovazione di cui la fotografa ha costantemente testato i limiti. Le Polaroid in mostra sono una collezione intima e offrono uno spaccato nelle memorie personali di Linda McCartney da cui emerge la sua capacità di catturare il momento attraverso l'obiettivo.

Partita dalla documentazione della scena musicale più all'avanguardia negli anni Sessanta e Settanta, più la fama di Linda McCartney cresce, ha spiegato C/O Berlin, più le sue fotografie si fanno personali, intime e sperimentali e rivolte anche alla natura.

Per decenni Linda McCartney ha fotografato la propria famiglia e la sua quotidianità, creando un panorama di momenti ordinari, ma molto intimi, che riescono al contempo a documentare l'evoluzione della società.

I lavori di Linda McCartney sono presenti nelle collezioni del [Victoria and Albert Museum](#) e della [National Portrait Gallery](#) di Londra.

Linda McCartney e la fotografia

Dopo aver scoperto quasi casualmente il proprio talento per la fotografia, Linda McCartney, nata Eastman, diviene fotografa professionista a metà degli anni Sessanta e si afferma con una certa rapidità come fotografa della scena musicale newyorchese più rivoluzionaria.

Unica fotografa accreditata, nel 1966 ha modo di realizzare un esclusivo servizio fotografico sui **Rolling Stones**, che diventa il suo definitivo trampolino di lancio.

Fotografa ufficiale dell'iconico locale **Fillmore East** di New York City, immortala i massimi protagonisti della scena musicale di quegli anni, tra cui **B.B. King, The Doors, The Grateful Dead, Frank Zappa, The Beach Boys, The Who, Cream, The Kinks, Traffic, The Byrds e Jimi Hendrix**.

Nel 1967 negli Stati Uniti viene nominata Fotografo dell'Anno e nel maggio 1968 con il suo ritratto di **Eric Clapton** diviene la prima fotografa a conquistare la copertina della rivista Rolling Stone.

Nel 1967, dopo aver ricevuto il prestigioso premio, le viene assegnato un incarico per un servizio fotografico dal titolo *Swinging Sixties*, per il quale si reca a Londra. Alla presentazione del nuovo disco dei **Beatles** conosce Paul McCartney e nel 1969 i due si sposano.

- per altre immagini: [link](#)

Come sono grandi quelle piccole foto

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

Nel 1948, in un momento difficile della sua vita, Georges Simenon scrive un romanzo di svolta, *Lettera al mio giudice*, il romanzo con cui vuole dimostrare al mondo di essere uno scrittore vero, non un produttore seriale di polizieschi.



Stephen Shore. Image from *Transparencies: Small Camera Works 1971–1979* (MACK, 2020).
© Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, New York.

Allora fa una scelta per lui faticosa: mette da parte la macchina per scrivere, con cui era in grado di sfornare anche ottanta cartelle al giorno, e prende carta e matita.

Sceglie di rallentare, di frenare. Da quel momento in poi classificherà i suoi libri in due categorie, quelli scritti a mano e quelli scritti a macchina.

Dattilografa sempre i suoi Maigret. Ma quando affila le sue venticinque matite e apre uno dei taccuini che l'editore Gallimard gli ha fatto fabbricare su misura, su sua precisa indicazione, sa che scrivere a mano "gli dà la sensazione di fare letteratura".

Cari amici, d'ora in poi vi racconterò questo aneddoto biografico tutte le volte che sbufferete sui *social* infastiditi dalla domanda "con che macchina hai fatto questa foto?".

Tutte le volte che a questa domanda risponderete piccati "chiedi forse a uno scrittore con che penna ha scritto i suoi libri?". Sì, io glielo chiedo. Anche perché scrivo professionalmente da quarant'anni e sono perfettamente consapevole che lo strumento cambia il prodotto. Posso anche dimostrare come, per esperienza.

Mi spiace per la lunga premessa (indotta dalla velocità del *word processor*), ma se non siete ancora convinti comprate questo strepitoso [libro](#) di Stephen Shore, *Transparencies*, e correte per prima cosa a pagina 187.

Dove trovate due fotografie della stessa veduta (un *dock* di Miami, nel 1975) prese quasi dallo stesso punto di vista, ma con due fotocamere diverse: una 35mm e una 8x10, direi nello stesso pomeriggio a giudicare da tanti dettagli combacianti.

Bene, sono lo stesso luogo, quasi lo stesso punto di vista, quasi la stessa inquadratura, ma non sono la stessa fotografia, non sono lo stesso racconto dello spazio.



Stephen Shore. Image from *Transparencies: Small Camera Works 1971–1979* (MACK, 2020).
© Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, New York.

La comparazione che ne fa Britt Salvesen, nel saggio che chiude il volume, è convincente: il [secondo](#) scatto apre una profondità nell'immagine che manca al primo, nella 35mm l'occhio scorre orizzontalmente, nella 8x10 verticalmente (io direi diagonalmente, dall'angolo superiore sinistro all'inferiore destro). Più del lieve cambio di parallasse, contano l'ottica diversa e anche il formato.

Del potere espressivo di quest'ultimo, Shore era assolutamente consapevole. "La differenza fra la proporzione 2:3 e quella 4:5 può essere paragonata alla differenza fra tonalità musicali". Shore era decisamente capace di rendere conscio l'inconscio tecnologico.

Questo libro del resto è una scoperta. Contiene fotografie ignorate per oltre quarant'anni. Non solo quelle che Shore fece nei primissimi anni Settanta, all'inizio della sua [carriera](#) di esploratore dello spazio americano della modernità.

Fotografie che sarebbero poi finite nel suo primo lavoro, *American Surfaces*, che è del 1972. Ma anche quelle che cominciò a fare con formati più grandi, 4x5 e 8x10, insoddisfatto della resta a stampa di quelle piccole, per il suo capolavoro di dieci anni dopo, *Uncommon Places*.

Dal 1971 al 1979 Shore continuò a scattare nel formato della fotografia più popolare con la sua vecchia Rollei 35mm e poi con una Leica. Raramente stampò quelle diapositive.



Stephen Shore. Image from *Transparencies: Small Camera Works 1971–1979* (MACK, 2020).
© Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, New York.

Perché lo faceva? Forse per non farsi attirare magneticamente dall'estetica alta, che le macchine di grande formato in qualche modo si portano dietro.

Un modo per non rompere i legami con quella estetica *snapshot*, da foto fatte sviluppare al *drugstore*, con quell'estetica vernacolare che avrebbe poi trasformato in un linguaggio analitico, formidabile misuratore del paesaggio americano dell'era consumista.

Il corrispettivo perfetto di quello che alcuni urbanisti spregiudicati come Robert Venturi contemporaneamente teorizzavano invitando a "imparare da Las Vegas".

Su questo punto Shore la pensa, di nuovo, come Simenon. Che si vantava di rileggere i romanzi a cui teneva di più (gli altri li mandava in tipografia senza rileggerli) per togliere tutto quello che aveva sapore di "stile".

Dice Shore di aver cercato di "rimuovere più convenzioni fotografiche possibili", perché è l'unico modo di "rimanere con te stesso e col tuo sguardo".

Qui, parer mio, si sbagliano entrambi. Lo stile non si elimina *mai*, perché nessun linguaggio è senza retorica. Lo sforzo di eliminare la retorica è una retorica. Lo stile si può solo scegliere.

Tenendo il suo sguardo ben bagnato dal linguaggio del piccolo formato, Shore scelse il suo: con il minimo possibile di aggettivi, esclamativi, espressioni assertive.



Stephen Shore. Image from *Transparencies: Small Camera Works 1971–1979* (MACK, 2020).
© Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, New York.

Shore è un fotografo di strada: ma la sua generazione rompe non solo con quella dei nonni, Atget, Annan, Genthe. Anche con quella dei padri, Kertész, Lartigue, Cartier-Bresson. Ed anche con molti fratelli, Frank, Klein.

Si rende conto che la città è esplosa, che i corpi divorziano dai segni, che i segni trionfano sui corpi. Il colore irrompe nelle sue immagini, perché il colore non è un rivestimento, ma un'essenza nella città cangiante, che muta livrea dal giorno alla notte, il colore è quello che il paesaggio americano ha da dire.

Le sue fotografie non dicono più "è qui che *vorremmo* vivere". Non dicono più nemmeno "è qui che *si può* ancora vivere, nonostante tutto". Dicono semplicemente: "è qui che *ci tocca* vivere. Apriamo gli occhi".

La fotografia non è sublimazione del reale in arte, non è redenzione del reale in altruismo riformista, è un segno che aggiunge segni a un ambiente già sovraccarico di segni.

Le sue fotografie si bagnano nell'estetica *snapshot* perché non vogliono scordarsi questo, di essere oggetti da guardare in un modo di oggetti visibili. "Una fotografia, in quanto oggetto, ha una sua vita propria nel mondo", scrive Shore nelle sue imperdibili *Lezioni di fotografia*.

Non è la mancanza di stile che distingue le diapositive 35mm di Shore dal suo lavoro "grande". È l'atteggiamento che hanno nei confronti del mondo. Lui la metteva così: le foto piccole sono "come la gente parla", le grandi sono "conversazioni".

L'ascolto, la dialettica. Il prelievo, la restituzione. tra questi due elettrodi da 180 anni scatta la scintilla di una fotografia.

Tag: [André Kertesz](#), [Arnold Genthe](#), [Eugene Atget](#), [Gallimard](#), [Georges Simenon](#), [Henri Cartier-Bresson](#), [Las Vegas](#), [Maigret](#), [paesaggio](#), [Robert Frank](#), [Robert Venturi](#), [Stephen Shore](#), [Thomas Annan](#), [William Klein](#)
Scritto in [generi](#), [paesaggio](#), [stile](#), [street photography](#) [Venerati maestri](#), [vernacolare](#) | [3 Commenti](#)

[Digital Exhibition - MuFoCo. Tra le mostre online anche un omaggio a Gabriele Basilico e una retrospettiva su Milano](#)

da <https://www.professionearchitetto.it/>

Affinché la fotografia, la cultura e l'arte possano continuare a tenere compagnia anche da casa, **il MuFoCo - Museo di Fotografia Contemporanea mette a disposizione sul proprio sito internet una serie di mostre virtuali tratte dalle proprie collezioni.**

Tra queste ritorna visitabile l'**Omaggio a Gabriele Basilico**, la mostra che il museo allestì nel 2013 per ricordare il grande maestro a pochi mesi dalla sua scomparsa e l'esposizione **Ieri Oggi Milano** proposta nel 2015 per raccontare attraverso 170 documenti video e fotografici la storia di Milano dal secondo dopoguerra agli anni Dieci del Duemila.

Tutte le Digital Exhibition sono fruibili in ogni momento della giornata sul sito www.mufoco.org, mentre sui social il Museo pubblica quotidianamente una foto commentata della collezione, per incoraggiare il dialogo e la condivisione sui temi dell'arte e della fotografia.



Gabriele Basilico, Milano 1998 gelatin silver print, frame cm 77.2 x 103
Fondo Milano senza confini - Provincia di Milano

Omaggio a Gabriele Basilico

La mostra - a cura di Roberta Valtorta - era stata allestita al MuFoCo nel 2013, a pochi mesi dalla scomparsa di Gabriele Basilico.

Non si tratta propriamente di un'antologica, bensì di **una raccolta di opere dell'autore selezionata dall'ampia collezione del museo** (che ne conserva quasi 1.000).

Nell'esposizione virtuale trovano quindi spazio opere del primo periodo e nuclei di alcune ricerche molto importanti come Milano. Ritratti di fabbriche, 1978-80, Bord de mer, 1984-85 (Mission Photographique de la DATAR); Beirut, 1991; Barcellona, Bilbao, Amburgo, Roma, Givors, Cahors, tra anni Ottanta e Novanta; luoghi della Provincia di Milano, 1987-1997 (progetto Archivio dello spazio); Lorenteggio, 1998 (progetto Milano senza confini).

Ieri Oggi Milano

La mostra - a cura di Roberta Valtorta - comprende **170 fotografie e video di 43 autori italiani e stranieri** tratte da 12 fondi fotografici, datate dal secondo dopoguerra agli anni Dieci del Duemila.

L'esposizione affronta il tema delle trasformazioni della città in senso urbanistico, socio-economico e culturale, la varietà degli approcci presentati inoltre (reportage classico, fotografia di architettura e paesaggio, ritratto ambientato e di studio) permette di percorrere diversi linguaggi e diverse funzioni della fotografia, dal documento alla costruzione di tipo artistico.



Luca Campigotto, Milano, 2014 pigment print, Dibond, frame, cm 108.5 x 146.5, frame cm 113.5 x 151.5
Fondo Raccolta antologica – Fondazione Museo di Fotografia Contemporanea

Restando a casa, Smargiassi: "Aprite le scatole da scarpe, fatevi emozionare dalle foto di carta"



Curiosate negli angoli della casa dove non avete mai tempo di andare. Aprite vecchie scatole. E rimirate diapositive e foto di carta, pezzi della storia della vostra famiglia, cioè della vostra storia. Ma non scannerizzatele, non condividetele subito. Lasciatevi andare alla sorpresa e alle lacrime: ne sarà valsa la pena solo se ci troverete la speranza del domani. Ecco l'invito di Michele Smargiassi, scrittore e giornalista, grande appassionato ed esperto di fotografia.

Tutti a casa. Per forza, per coronavirus, per decreto governativo, per buon senso. Ma mentre siamo inaspettatamente fermi, nell'appartamento che abbiamo scelto, con i nostri cari o soli, cosa facciamo? Ecco alcune testimonianze che potrebbero valere come proposte: [link del video](#)

La Poetica della Forma

di Francesca Orsi da <https://ilfotografo.it/>

Una piccola conchiglia è stretta tra due gambe opulente, accoglienti, quasi protettive. La sua forma è incastonata come una pietra preziosa e in quel pertugio fatto di pelle **la sua fragilità, in opposizione alla possente materia umana attorno a lei**, diventa la sua forza. La spirale in natura è da sempre **simbolo di perfezione**.

Stefania Mattioli con il suo corpo gioca per contrasti. In una società che ancora non riesce a trattare serenamente le curve pronunciate di un corpo formoso, lei, con **Obesa**, ne parla in maniera semplice e poetica. **Le sue immagini invitano a un'osservazione diversa dal solito cliché**.

Quando e come hai deciso di iniziare Obesa?

«*Obesa* è stato il mio progetto finale per il diploma alla Fondazione Studio Marangoni. **È stata la conclusione di un percorso di studi che mi ha insegnato a non temere di utilizzare la fotografia come racconto personale**. Non riesco a riconoscere il mio corpo nella fotografia contemporanea.



Vedevo corpi femminili che non mi assomigliavano elevati a simbolo di femminilità e quelli obesi fotografati come elemento grottesco, così **ho deciso di raccontare l'obesità attraverso la mia voce, attraverso la fotografia di messa in scena.** Optare per questa tipologia di racconto fotografico è stata quasi una scelta obbligata perché oltre a essere la mia preferita, mi permette il pieno controllo dell'immagine e la possibilità di lasciare al suo interno piccoli messaggi. **Il progetto fotografico è cresciuto e si è sviluppato in parallelo ai miei studi sul femminismo contemporaneo e il body positive».**



“Nel linguaggio dei fiori la calla significa per favore amami”

Hai condotto questo progetto per raccontare qualcosa di molto personale, ma il tuo volto non lo ritrai mai. È il tuo corpo a essere protagonista, sempre affiancato a oggetti che portano a una lettura ironica e leggera. Quasi come un'arma di difesa. Perché?

«Ho cercato di **rendere il mio corpo distante** come una natura morta, con colori e oggetti piacevoli allo sguardo in modo da avvicinare lo spettatore. Ho fotografato pezzi del mio corpo basandomi su luci e volumi, unendo colori delicati e una composizione elegante. È sia un'arma di difesa che una piccola trappola: **il mio modo per allontanare la vergogna e avvicinare lo spettatore**. *Obesa* non parla di me, ma del vasto mondo interiore di chi vive in un corpo considerato diverso».

A che punto la tua esigenza personale si è tramutata in arte?

«Sono grata di aver conosciuto e studiato **questo linguaggio** perché **è diventato la mia voce e il mio diario personale**. Sono schiva di natura, ma ho un mondo variopinto nella testa, cerco di trasformarlo in fotografia studiando i dettagli delle mie messe in scena. Lo scatto è sempre un momento catartico. All'inizio era solo uno sfogo, poi ho imparato a riconoscere il valore terapeutico del tradurre le sensazioni in immagini».

Secondo te le due cose si possono scindere?

«Cartier Bresson diceva che le fotografie si fanno con gli occhi, con il cuore e con la testa. Non credo ci sia niente di più vero. **Gli scatti rivelano tanto del fotografo**. Sono gelosa e protettiva nei confronti delle mie foto perché le considero parti di me. Trovo che l'autenticità di una storia veramente vissuta e sentita accresca il valore del racconto fotografico. Io vivo l'arte e la motivazione personale come inscindibili».

Come dialogano con il tuo corpo gli oggetti che hai usato?

«Gli oggetti sono stati scelti o creati da me. **Mi piace pensarli come autoritratti**. Spesso il corpo obeso è dileggiato come se non fosse umano, come un oggetto. Da quando sono io ad avere il potere di raccontarmi posso scegliere quelli che mi sono più affini e in cui mi riconosco».

Ci sono dei fotografi di riferimento che hanno ispirato la tua opera?

«**Haley Morris-Cafiero** con ***Wait Watchers*** è stata la prima fotografa a parlare di obesità in modo tale da potermi riconoscere. Si è fotografata in strada, sulla spiaggia, nei luoghi più turistici, catturando lo sguardo di scherno che le rivolgevano i passanti. È riuscita a raccontare cosa significa essere obesi con una semplicità disarmante e allo stesso tempo forte come un pugno allo stomaco. Il suo esempio mi ha aiutato a trovare il coraggio a mettermi in gioco. Penso anche a **Elina Brotherus**, alla delicatezza e all'eleganza che mette nei suoi personali racconti fotografici. Alle tematiche universali, come la ricerca dedicata a un figlio o al divorzio. **Queste sono donne artiste che si raccontano con onestà**».

C'è un forte approccio estetico nel tuo modo di fotografare. Al di là della tematica, pensi che perseguirai su questa strada?

«Sì, nonostante apprezzi molto la fotografia reportagistica riconosco che **il mio linguaggio è la fotografia di messa in scena**. Sento di potermi esprimere pienamente già dalla costruzione dell'immagine. Il processo di pre-visualizzazione è una componente molto forte nel mio lavoro e questo include lo studio del colore e della composizione. Nelle mie immagini metto tutto quello che ho studiato e cosa mi porto dentro».

Lavori futuri?

«Sto lavorando al **seguito di *Obesa***, raccontando del mio intervento di chirurgia bariatrica, una riduzione di stomaco e intestino per facilitare il dimagrimento. **Voglio raccontare il mio corpo in mutamento, la mia femminilità e la mia identità.** Per fortuna esiste la fotografia a contenere i miei pensieri».



“Se le mie braccia sembrano ali, allora posso avere delle piume meravigliose”

Proseguirai il progetto *Obesa* sempre seguendo uno stile *staged*?

«Continuerò *Obesa* con il linguaggio della messa in scena perché **è quello che mi rispecchia di più e che mi permette un totale controllo nella narrazione.** Posso così trattare l'argomento in maniera più ironica e delicata, nonché rappresentare tutte le sensazioni che provo verso il mio corpo in cambiamento».



Stefania Mattioli

Nata a Prato nel 1986, vive a Firenze, ma vorrebbe essere sempre in viaggio. La fotografia è una delle sue più grandi passioni – seguono i libri, l'arte e la natura– e una ragione di vita.

Immergersi nell'obiettivo e scattare è ciò che le permette di rivelare la visione del mondo. Con la fotografia cerca di unire le emozioni alla composizione dell'immagine. È uno studio e una sfida a migliorarsi sempre.

La storia incredibile di Diane Arbus fotografa leggendaria che raccontava un mondo di diversi

di [Daniela Ambrosio](https://www.elle.com/it) da <https://www.elle.com/it>

Era definita la "fotografa dei mostri", solo perché immortalava un'umanità che nessuno aveva il coraggio di guardare



Diane Arbus - GETTY IMAGES

Coraggiose, glamorous, osannate, sconosciute, avventurose. Sempre vigili e pronte a cogliere l'attimo più fuggevole, oppure estremamente riflessive, alla ricerca dell'inquadratura perfetta. Sono le donne fotografe, coloro che sono riuscite, attraverso l'obiettivo, ad abbattere i pregiudizi di una pratica considerata "maschile". Ma non solo: hanno lavorato in situazioni di pericolo, mettendo spesso a rischio la loro stessa vita. Si tratta di donne che hanno contribuito a cambiare i costumi, a far uscire le donne dalla loro posizione di "angeli del focolare", per conquistare, finalmente anche se faticosamente, il loro posto nel mondo.

Diane Arbus è sicuramente tra le fotografe più iconiche del secolo scorso. La sua vita è stata segnata dalla grande passione per la fotografia, che non ha mai abbandonato, ma anche dalla depressione, che la porterà al suicidio. È come se la vita di Diane Arbus si svolgesse su due binari paralleli: da una parte la vita agiata di una professionista di grande successo, dall'altra il fascino per i diversi, per chi vive ai margini della società. Al centro, sempre, la fotografia.

Diane Nemerov nasce a New York nel 1923. La sua è una famiglia benestante di origini russe, proprietaria della catena di grandi magazzini Russek's. È una ragazza sveglia e promettente, frequenta le migliori scuole della Grande Mela, ma **a soli 14 anni si innamora di un ragazzo** che lavora come commesso ai grandi magazzini di proprietà della famiglia. **Lui è Allan Arbus**, ha cinque anni più di Diane, e una grande passione per la fotografia. La relazione viene avversata dalla famiglia di lei, ma la futura fotografa è una ragazza testarda e aspetta di compiere la maggiore età per sposarlo. Sarà Allan ad avvicinarla alla fotografia: cominciano a lavorare insieme realizzando campagne pubblicitarie, fino allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, quando lui viene chiamato alle armi come fotografo dell'esercito. Grazie a questa esperienza, Allan diventa più sicuro delle sue

capacità, e alla fine della guerra decidono che il loro futuro sarà quello: diventare fotografi.



Diane Arbus - GETTY IMAGES

Cominciano a lavorare per riviste di moda, realizzando insieme servizi patinati fino alla fine degli anni 50, quando per Diane arriva finalmente la svolta. Invitati al vernissage di una mostra del padre di lei – che nel frattempo aveva lasciato la carriera di imprenditore per dedicarsi alla pittura –, conoscono il fotografo e regista Robert Frank; Allan, che ha sempre desiderato fare l'attore, viene scritturato per una piccola parte in un film. Per gli Arbus è l'inizio della fine del sodalizio professionale e privato: Allan lascia la fotografia per il cinema, Diane mostra sempre più insofferenza per il mondo della fotografia di moda. In realtà, il mondo patinato delle riviste non le era mai andato particolarmente a genio e non si è mai fatta sedurre dai canoni della moda: indossa quasi sempre lo stesso vestito, non si trucca né cura il suo aspetto. Anche nella fotografia di moda, non si ferma mai alla superficie, ma cerca sempre di andare oltre.

È in questo periodo di crisi che la fotografa scopre l'Hubert's Museum, un baraccone dove si esibiscono strani personaggi. Sono i cosiddetti "freaks", che la Arbus aveva visto nell'omonimo film di Tod Browning e che cominciano a catturare sempre più il suo interesse. Conosce la fotografa Lisette Model e, grazie a lei, realizza che esiste una possibilità diversa di guardare il mondo: non è più la bellezza a farla da padrone, ma è il disagio, il brutto, tutto ciò che viene considerato diverso perché lontano dalla normalità. Il grande cambiamento in Diane si è compiuto. Da questo momento **i suoi soggetti preferiti saranno coloro che vivono nelle pieghe delle società**: un gigante cieco con una grande barba da Vichingo, una donna che si veste da uomo, un uomo messicano affetto da nanismo. E ancora, due gemelle identiche, un uomo in bigodini, i malati psichiatrici.

Lo sguardo della Arbus non è mai intriso di compassione, né alla ricerca del bizzarro: l'intento della fotografa è quello di raccontare un tipo di umanità di fronte alla quale le persone solitamente voltano lo sguardo, per evitare l'imbarazzo di osservare qualcosa di diverso, di anormale. È proprio questo "imbarazzo" a nutrire le immagini della Arbus, che ci mettono davanti a un'umanità sicuramente stravagante e fuori dal normale, ma non per questo meno dignitosa e meritevole di essere immortalata. "Quello che cerco di descrivere è che è impossibile uscire dalla propria pelle ed entrare in quella altrui. La tragedia di qualcun altro non è

mai la tua stessa". Queste parole descrivono molto bene l'approccio della Arbus nei confronti della fotografia e della vita.



Diane Arbus - GETTY IMAGES

Perché anche lei conviveva con un "mostro" che alla fine non le darà scampo: la depressione. Un mostro invisibile, che la accompagnerà negli ultimi anni della sua vita, trascorsa tra successi e critiche. Perché erano tanti quelli che criticavano il suo modo di fare fotografia, giudicandolo irrispettoso nei confronti dei soggetti ritratti. **Molti la soprannominavano ironicamente "fotografa dei mostri"**, senza sapere che lei entrava sempre in contatto personale con le persone ritratte, spesso diventandone anche amica. Nel 1971 il suo "mostro" ritorna a farle visita, per l'ultima volta, portandola via per sempre.

[Storia di gesta e vite. L'indagine di Jeanne Taris](#)

di Michela Frontino da <https://ilfotografo.it/>

Con lo spirito della **ricerca** e dell'**indagine sociale**, **Jeanne Taris** esplora il mondo delle **comunità gipsy in Francia e in Spagna**, tra le più numerose e popolate d'Europa. Da Saint- Jacques, un quartiere di Perpignan, ai villaggi

dell'Andalusia, l'autrice descrive la cultura gitana da un **punto di vista interno** che interpreta e osserva da vicino momenti di vita quotidiana, contesti domestici, ambienti privati e pubblici. Nei suoi racconti per immagini **l'approccio del reportage intreccia la vocazione giornalistica** che mette in luce le realtà sommerse delle minoranze nomadi presenti nelle nostre società.



Gitanos de la ciudad sin Ley - Andalusia, Spagna © Jeanne Taris

Come ti sei appassionata alla cultura gitana e, in particolare, al suo radicamento storico nella penisola iberica? «Quando ero adolescente con i miei genitori trascorrevole le vacanze in un piccolo paese nel Sud della Spagna, nella regione dell'Andalusia. In periferia, un quartiere zingaro, isolato e difficile, attirava la mia attenzione ogni volta che lo guardavo da lontano. La musica che proveniva da quelle strade, gli abiti colorati delle persone che vi vivevano, il loro senso di libertà, tutto questo mi affascinava. A diciassette anni, ho fotografato due bambini piccoli che giocavano nudi su una spiaggia non lontano da quel paese. Questa serie mi ha spinto a continuare con la fotografia, ispirando i miei lavori più maturi. Solo di recente, e con grande e piacevole sorpresa, ho scoperto che i due ragazzini erano zingari e vivono ancora in quel quartiere. Questo episodio è stato molto significativo perché dopo quella prima serie fotografica sono tornata a ritrarre gli stessi soggetti diverse volte, ma senza riconoscerli, ignara di averli già fotografati».

Le tue fotografie ritraggono soggetti consenzienti, che guardano in camera esprimendo stima e complicità nei tuoi confronti. In che modo entri in contatto con loro, conquistandone la fiducia?

«Ho una buona capacità di adattarmi a situazioni differenti e mi piace scoprire culture nuove. Quando sono con gli zingari, condivido con loro i vari momenti della giornata. Lo faccio con sincerità e spontaneamente, senza dare alcun giudizio e penso che la gente, questo, lo percepisca. Per esempio, quando passo del tempo nei villaggi zingari ho l'impressione di essere considerata come una piccola finestra

aperta su un mondo che in generale li respinge. Il fatto che una persona esterna si interessi alla cultura gitana è molto importante per chi vive nei campi nomadi».



Dans la maison de Sara. Saintes Maries de la Mer, Camargue Francia © Jeanne Taris

Nei tuoi reportage ricorri spesso al ritratto ambientato, potresti spiegare il tuo rapporto con questo genere fotografico?

«Lavoro con un obiettivo di 28mm e non ritaglio le mie foto. Ho bisogno di sentirmi il più possibile a contatto con la gente, per riuscire a catturare il momento giusto. A volte, quando distolgo lo sguardo dal mirino, mi rendo conto che sono molto vicino ai soggetti che fotografo e questo mi piace moltissimo perché le persone che guardano le mie foto riescono quasi sempre a immedesimarsi. Gli ambienti hanno un'importanza fondamentale nei miei reportage, soprattutto nei ritratti, perché descrivono le figure umane attraverso gli interni delle loro case o le strade che percorrono ogni giorno».

Nel corso del tuo lavoro, ci sono aspetti e tradizioni della cultura gitana che ti hanno colpito più di altri?

Per diversi anni ho lavorato su diverse comunità di zingari. In Andalusia ero con gli zingari spagnoli, a Perpignan con gli zingari catalani e a Les Saintes Maries de la Mer con zingari Manouches e Sints. Tutte queste comunità hanno caratteristiche diverse. Ma l'abitudine culturale che li accomuna è quella del "re bambino", che consiste nel soddisfare tutti i desideri dei più piccoli. In alcune famiglie, invece, la "cerimonia del fazzoletto" (controllo della verginità) è ancora praticata. Mi è stato concesso di partecipare ad alcune di queste feste tradizionali e sono rimasta molto colpita dalla disinvoltura con cui si rende pubblico un evento così intimo e personale nella vita di una donna. Un altro atteggiamento sociale che mi ha colpito moltissimo nella comunità di Perpignan riguarda i bambini che si comportano come gli adulti. Di sera i ragazzini vogliono apparire come gli uomini e le ragazzine si vestono e si truccano come le donne».



Gitans de St. Jacques, Perpignan Francia © Jeanne Taris

Quali sono i tuoi progetti attualmente? Pensi di continuare e approfondire il racconto fotografico di queste comunità? «Al momento sono impegnata sul progetto editoriale che unirà i miei lavori sulle comunità zingare in Spagna e in Francia. Vorrei mostrare le radici culturali comuni, ma anche le particolarità di ciascuna di queste comunità. Per il momento sto mettendo in ordine tutte le fotografie e i documenti raccolti, continuando a frequentare regolarmente gli ambienti gitani per approfondirne la conoscenza».



Jeanne Taris a 17 anni scopre la fotografia e si dedica al racconto per immagini di situazioni difficili, di uomini e donne atipici. Il suo lavoro, condotto con costanza e dedizione, rimane nel cassetto fino al 2015 quando si iscrive a un seminario Leica. In questa occasione è incoraggiata a mostrare il suo lavoro. Inizia così una seconda vita, quella di fotoreporter che ama l'immersione in realtà diverse dalla propria, trascorrendo lunghi periodi a contatto con il mondo esterno. Le sue foto sono state esposte in festival internazionali e pubblicate su riviste e quotidiani come Sud-Ouest, Polka #39, 6 MESI #16, Vice, The Washington Post, Rivista LFI. Nel 2018, vince il Leica Galleries International Portfolio Award all'Arles Voies Off Festival. Nel 2019 vince un premio al Kuala Lumpur International Photoawards e il suo lavoro è esposto alla Galleria Ilham di Kuala Lumpur.

Robert Doisneau: La bellezza del quotidiano

di Francine Deroudille da <https://loeildelaphotographie.com/> (trad. G.Millozzi)



Le baisier de l'hotel de ville, Parigi 1950 © Robert Doisneau - Atelier Robert Doisneau

Questa mostra è stata cancellata, rinviata o può essere vista solo su appuntamento: abbiamo deciso di mostrarvela!

Il progetto è stato contemporaneamente semplice e molto ambizioso: riassumere in 143 stampe un'opera fotografica - quella di nostro padre - che era stata creata in oltre 60 anni.

È stato nel forziere delle stampe vintage che abbiamo fatto la nostra prima selezione, mia sorella Annette ed io.

La scelta fu istintiva e rapida, dettata dall'ovvio raccogliere di fotografie essenziali ed associarle a fotografie meno conosciute che avrebbero testimoniato il suo fototropismo verso le bellezze della vita quotidiana più ordinaria.

La storia che apparve allora, composta da fotografie di sobborghi grigi, fabbriche, piccoli negozi, bambini soli o ribelli, aspetti di guerra/resistenza, di un piccolo popolo parigino al lavoro o in festa, da alcuni scorci della campagna francese, dal fugace incontro di artisti, di personaggi dello spettacolo, del mondo della moda, ha costituito il completamento di una storia autobiografica.

Senza averla cercata, abbiamo raccontato la sua storia di vita.

Sarei tentata - se restiamo su questa prima lettura biografica diretta - di dirvi che la figura magra che appare tra le rocce di una spiaggia della Bretagna è quella di mia madre, nell'anno del loro matrimonio.

"I camini dell'Ile Seguin", è una delle prime foto che fece delle fabbriche Renault dove era stato appena assunto come fotografo. "Il riposo dell'FFI"? François Coke, un giovane che veniva dal Nord con un gruppo di FFI, che un camion aveva lasciato sul Boulevard Saint Germain senza che lui sapesse dove si trovava quel giorno nell'agosto del 1944 quando la sua missione era quella di liberare Parigi.

"L'ingegnere su un gasometro"? È stato Maurice Baquet, il meraviglioso violoncellista attore, il grande amico di mio padre, che gli si prestò spesso come modello.

"La tromba di domenica"? Quello dell'amico Paty che lavorava alla Kodak e viveva ad Antony nella periferia sud dove aveva un bel giardino.

"La famiglia del lavandaio" prendeva il fresco alla fine della giornata il 14 luglio 1949, in rue des Canettes poche ore prima che i ballerini dell'"ultimo valzer del 14 luglio" danzassero quasi nello stesso posto ...

Ogni foto con didascalia precisa fa quindi parte di una realtà tangibile.

Potrei raccontarvi la loro storia.

Eppure, guardando lo svolgersi della nostra selezione, emerge un mondo che non ha nulla a che fare con la realtà, quello che avevamo condiviso con lui e il mistero che si costituisce in quel momento è infinitamente più interessante.

Tutti i personaggi presenti nelle foto, alcuni dei quali abbiamo ben conosciuto, sono fuggiti, con la loro poetica, per unirsi a un mondo totalmente immaginario. *"Il mondo che stavo cercando di mostrare era un mondo in cui mi sarei sentito bene, dove le persone sarebbero state gentili, dove avrei trovato la tenerezza che desidero ricevere. Le mie foto sono state la prova che questo mondo può esistere."* disse a Frank Horvat nel 1990.

E se accettiamo di lasciare le rive della realtà alla deriva, come proprio lui sembra aver fatto, verso un universo di finzione, la lettura aneddotica delle immagini perde il suo interesse a favore di un vagabondaggio più universale, durante il quale ognuno è libero di portare la propria storia.

Mi sembra che sia così che, in questa immaginazione condivisa, sia molto probabile incontrarlo.

Perché con lui non ci sbagliamo, siamo in pieno gioco.

Mio padre era un uomo di spettacolo, i suoi migliori amici erano attori, musicisti, scrittori, si sentiva bene solo con persone che sapevano inventare sogni, mostrare, creare illusioni.

Se ha accumulato in modo quasi ossessivo testimonianze su quanto in quel momento aveva attorno a sé, il suo tempo e i suoi contemporanei, voleva soprattutto esserne un falso testimone.

Per lui, il fotografo non doveva esser considerato testimone, né dovrebbe assumere il controllo autoritario della sua immagine.

È senza dubbio la capacità che aveva di lasciare sempre la porta aperta al caso in ogni momento che rende così inquietante l'analisi delle fotografie delle quali una prima lettura è apparentemente così semplice.

"È sempre al tempo imperfetto, ha detto Jacques Prévert, che l'obiettivo coniuga il verbo fotografare"

Ha così coniugato il verbo fotografare dalla mattina alla sera, lo scorrere della vita è stato ritmato dagli scatti che hanno invaso l'appartamento di famiglia del quale il suo laboratorio era il cuore pulsante.

I giorni si svolgevano in un odore di iposolfito, scandito dal suono delle chiamate telefoniche, dal sibilo dello scatto della Rolleiflex, dalle emanazioni di calore del congelatore.

A casa, la fotografia regnava sovrana.

Era la prima a comandare. Scatti industriali, talvolta pubblicitari, studio improvvisato in laboratorio per realizzare copertine per riviste, libri. Vi apportava una cura scrupolosa, uno spirito di invenzione permanente, un gusto per il fai-da-te che ha fatto dire a Blaise Cendrars *"lei lavora come una fiera"* quando lo ha visto usare la fodera della sua giacca come sfondo di una copertina di un libro.

Era quindi in diretto contatto con la realtà.

Natura ribelle, gli capitava anche di *"rubare tempo ai suoi datori di lavoro"*.

Quanto ora viene chiamata la sua opera è stato costruito in questo modo, in una successione di momenti di disobbedienza, senza l'orgoglio di un'intenzione artistica preconcepita.

"La mia vita è telescopica. Non c'era programmazione, un'improvvisazione giorno per giorno. Non vi era nulla di intelligente"

Questi momenti, di totale libertà, meno numerosi ma di un'intensità essenziale, li ha vissuti come un perfetto ribelle. Rifiutando le regole stabilite, non si è mai inchinato alle modalità grafiche, distinguendosi da tutto ciò che ha identificato come un sistema.

Non voleva confondere l'emozione con una preoccupazione eccessivamente apparente per la composizione.

Lo sfondo doveva rimanere essenziale nelle sue immagini.

Proprio lui, che era stato addestrato nella professione del disegno, diceva di essere stato ispirato più direttamente dagli scrittori che dagli artisti plastici.

Era un narratore.

Il suo comportamento artistico, che voleva essere più istintivo che intellettuale, voltava volontariamente le spalle a qualsiasi raffinatezza formale e permetteva al caso di intervenire a pieno titolo come attore.

Fin dall'inizio aveva rifiutato l'immagine pittorialistica della fotografia ufficiale.

Rifiutò l'esotismo, come gli incarichi di fotografia di cronaca, della bruciante testimonianza che gli sembrava un'accusa brutale e talvolta declamatoria.

Questa successione di rifiuti potrebbe denunciare una personalità con angoli acuti. Ma non lo era.

La sua benevolenza era nota a tutti, il ritratto che più spesso viene fatto di lui è quello di un uomo gentile, pieno di umorismo e fantasia, la cui gentilezza e indulgenza per gli altri avrebbe potuto farci dimenticare la profondità della riflessione e l'irriducibile spirito di indipendenza.

L'apparente discrepanza tra l'accuratezza della quale faceva prova nella sua pratica di fotografo e la lassità benevola nell'uso delle sue immagini al momento del suo successo ha anche una certa logica.

Non odiava null'altro quanto l'autorità, aveva un profondo senso di derisione, privilegiava sempre la disobbedienza.

Non si è mai "lasciato fare", ma si è divertito a "guardar fare".

La sua ricerca essenziale era altrove, in questa incessante cattura dei piccoli momenti di un mondo che osservò acutamente per restituircene un riflesso

modificato. Ha dato vita a una finzione presa direttamente in prestito dalla realtà, lo ha fatto con grande economia di mezzi, ci ha offerto un universo più accettabile attraverso immagini scelte tra le molte "*proposizioni del caso*".

Se alla fine della sua vita fu preso da un successo che lo lasciò stupito e felice, non cedette mai alla vanità:

"... Per me, ciò che non mi lascia mai è il mio lato ridicolo; sono un ometto con il berretto tirato giù fino alle orecchie quando c'è cattivo tempo. "

Da una foto all'altra, essendo stato completato il lavoro, avrebbe potuto concedersi il beneficio di un momento di soddisfazione. Questo senza tener conto del suo totale disadattamento nei confronti di qualsiasi forma di autocompiacimento:

"Un centesimo di secondo qui, un centesimo di secondo là; cosa è mettere alla fine, se non due, tre secondi bloccati nell'eternità?"

Oggi 450.000 negativi testimoniano questa vita.

Falsa testimonianza, diceva, e senza dubbio non si sbagliava.

La fotografia è l'arte dell'illusione.

Ciò che conta, condividere uno sguardo, può aiutarci a sopportare la realtà.

Di reincantarla talvolta.

Che si veda a volte l'osservazione di una realtà malinconica o la testimonianza di un'irrefrenabile gioia di vivere è legato alla nostra storia.

A ciascuno i suoi occhiali.

Non pretendo di avere ragione, il legame di parentela non mi dà alcun diritto di imporre una lettura sul suo lavoro di cui percepisco pienamente la complessità, ma l'ho sempre visto così preoccupato a offrirci un'immagine sopportabile di noi stessi, felice quando era stato in grado di offrirci un momento di grazia, di amicizia, di sorridere in quello specchio che ci tendeva, quindi non posso fare a meno nel guardare queste immagini che abbiamo selezionato per voi, ascoltarlo dirci, usando le parole del suo amico Jacques Prévert:

"Dovremmo cercare di essere felici, se non altro per dare l'esempio" ...

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

"Un Certain Robert Doisneau"

Fino al 21 giugno 2020

Palazzo Pallavicini, Via San Felice 24 - 40122, Bologna

www.palazzopallavicini.com

Rassegna mensile di Fotografia dalla stampa e dal web

di Fotopadova, a cura di Gustavo Millozzi

<http://www.fotopadova.org> redazione@fotopadova.org <http://www.facebook.com/fotopadova93>
gm@gustavomillozzi.it <http://www.gustavomillozzi.it> <http://www.facebook.com/gustavo.millozzi>