

A CURA DI ITALO ZANNIER

Gli Archivi della Fotografia | APRILE 2002 | N° 17/18 | € 12,91
Periodico bimestrale | Spedimento in A.P. 70% 100% TV

FOTOSTORICA



Sommario

2/3 Editoriali

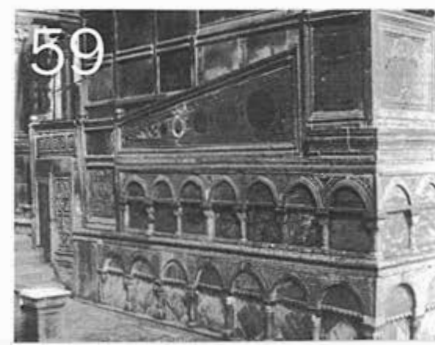
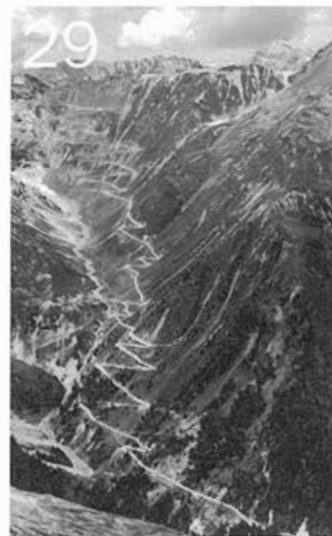
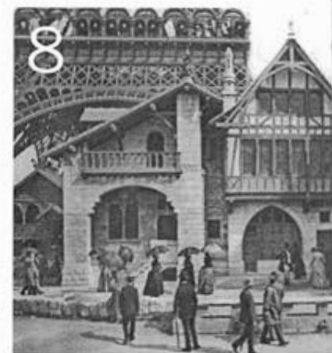
- 4 La fotografia al *Crystal Palace*, nel 1851
Italo Zannier
- 8 I vetri divulgativi del Fondo Sello di Udine
Sara Filippin
- 10 Anche la storia della fotografia nel sito
www.italicon.it, dell'Università di Pisa
- 13 Dalla fotografia all'"estasi della comunicazione"
Piergiorgio Branzi
- 16 La fotografia nell'arte contemporanea
Sabrina Zannier
- 20 Un capolavoro inedito per "fotostorica"
Italo Zannier
- 23 Un jolly di fotostorica
- 24 Mario Finazzi 1896-2002
Italo Zannier
- 26 Una scuola di fotografia nella natura
Roberto Salbitani

29 Dossier

- 30 La sublime montagna dei fotografi
Italo Zannier
- 40 Fabbrica
Una montagna di cose
- 46 Un disegno di Beppe Mora
- 48 Giuseppe Mazzotti, fotografo e alpinista
Adriano Favaro

Rubriche

- 54 PROTAGONISTI DELLA FOTOGRAFIA ITALIANA
Luca Maria Patella
From MADMOUNTAIN (with love) to BRUXELLES!
- 57 LA FOTOGRAFIA ALL'UNIVERSITÀ
Mario Piccolo Sillani Djerrahian
La scomoda posizione di stare a cavallo sull'orizzonte
Francesca Dolzani
Ferdinando Ongania editore-libraio a Venezia (1842-1911)
Mariachiara Mazzariol
Una tesi di laurea per Fulvio Roiter
Paolo Steila
Alois Beer, attività di un fotografo austriaco nella
seconda metà dell'Ottocento
Beatrice Rossetto
- 64 I CONTEMPORANEI CONSERVANO
Mario Lasalandra
Roberto Salbitani
Sergio Scabar
Sergio Sutto
Stefano Tubaro
Diego Cinello
- 70 LIBRI
- 74 LE MOSTRE
- 76 F.A.S.T. Notizie
- 88 CAMERA CHIARA
Il grandangolo del lettore
a cura di *Elisabetta Pasquettin*
- 90 MERCATO E COLLEZIONISMO
a cura di *Giuseppe Vanzella*
- 92 C.R.A.F./news seconda parte



S'inaugura con questo numero la seconda annata di "Fotostorica" edita con il nostro marchio. Crediamo di poter affermare, senza cadere nell'autocompiacimento, che il lavoro sin qui svolto abbia profondamente mutato l'immagine della Rivista allargandone l'ambito degli interessi e coinvolgendo un sempre maggior numero di lettori. È stato dato in ogni numero un ampio spazio ai "dossier", incentrati sempre su temi di attualità con il contrappunto di fotografie d'epoca. L'emigrazione, la prostituzione, la moda, il design sono temi o fenomeni di viva attualità e aver potuto risalire con la documentazione fotografica storica spesso a oltre un secolo fa, va ad onore della Rivista e del curatore Italo Zannier. Ma la riscoperta di alcuni documenti fotografici è stata possibile grazie anche alla ricchezza dei fondi conservati dal FAST, l'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso che ci è partner in questa iniziativa. All'apertura di nuove rubriche, che hanno soddisfatto la richiesta di molti lettori, fa riscontro il lancio di Club Eventi.

Nel numero precedente di "Fotostorica" abbiamo pubblicizzato la nostra importante e originale iniziativa del Club Eventi, proposta unitamente a Banca di Monastier e del Sile, Credito Cooperativo, Asolo Golf Club e Relais Monaco, e in questo numero, e come sarà nei prossimi numeri, torniamo a proporre la scelta di una vasta gamma di eventi culturali e sportivi internazionali cui i lettori e loro amici potranno avere un facilitato accesso. Questa nostra apertura al mondo della cultura e dello sport internazionali è molto di più di un'azione promozionale: è una opportunità alla portata di tutti grazie alla possibilità di venire finanziati a tasso agevolato dalla Banca di Monastier e del Sile per visitare le grandi mostre internazionali in corso presso le sedi dei più prestigiosi musei di Londra, Parigi, New York, Vienna, Berlino, Madrid..., quindi di realizzare uno dei più frequenti desideri di ciascuno di noi di compiere, almeno una volta nella vita, un viaggio nelle più grandi capitali del mondo.

Ma non viene proposta solo cultura: nell'elenco spiccano alcuni avvenimenti sportivi, dai Gran Premi di Formula 1 ai Rally, dagli incontri di tennis al calcio, dal rugby al basket, al golf. Ce n'è per tutti i gusti.

L'unica condizione richiesta è l'abbonamento alla nostra Rivista o l'acquisto di un evento, seguendo le modalità indicate nelle pagine finali del fascicolo.

Questa nostra idea, realizzata anche grazie alla Donadini MKTG e Comunicazione di Treviso, mira a creare un rapporto più stretto fra i lettori e la Rivista, un club che oltrepassi l'occasione degli eventi per garantire, nel tempo, una solida base su cui costruire una rivista sempre più ricca e puntuale.

Emanuele Candiago

Editore

Sono un don Chisciotte

Un amico mi ha detto che sono un "don Chisciotte", a tentare in Italia di convincere così ansiosamente, che la fotografia, la sua "cultura", è importante, e che lo è forse più del gioco delle bocce o degli scacchi.

Quell'amico ha ragione, ma che ci posso fare?

Quest'anno, sono cinquant'anni che mi dedico alla fotografia, inizialmente come fotografo e poi come storico (mi si perdoni questa auto-attribuzione, un po' presuntuosa, anche per me che pure lo sono ufficialmente), curatore di rassegne e docente universitario di "Storia della fotografia", da circa quarant'anni.

Insistere nei propri entusiasmi e convinzioni, però non fa male, soprattutto se si ha una fede, e la mia vive nel credere che il nostro tempo si sviluppa sostanzialmente nell'incubo, oltre che nel piacere dell'immagine.

Che da centosessant'anni perlomeno, è quella fotografica, nel suo divenire storico, dal dagherrotipo e dal calotipo, fino al cinematografo, alla televisione, al virtualismo, ecc.; viviamo nell'"Era dell'Iconismo" e, piaccia o no riconoscerlo, si rende indispensabile l'alfabetizzazione riguardo questo tipo d'immagine, che in Italia non ha ancora sostenitori veramente convinti, specialmente nelle Istituzioni pubbliche, tuttora restie, nonostante tutto, a riconoscere alla fotografia un ruolo primario e non parassita o d'accatto, com'è considerata nel mondo dell'arte e della cultura in genere.

C'è un "abuso della fotografia", mi ha detto Gillo Dorfles in un incontro alla Biennale veneziana, ma la fotografia "per se stessa" è considerata poca cosa, comunque di serie B, se non è "pittorialista" e allora passa di categoria, ahimé come cent'anni orsono.

(I fotografi Hilla e Bern Becher, ad esempio, furono premiati alla biennale di Venezia, non in quanto tali, ma come "scultori"; ewiva!).

Nelle Università italiane, fino a quest'anno (ora c'è anche Claudio Marra al Dams di Bologna, dove prima insegnammo io e Paolo Monti), ero l'unico docente di ruolo di "Storia della fotografia"; tra un paio d'anni dovrò andarmene "in pensione", almeno come docente, e va bene; a Venezia "Ca' Foscari" e IUAV chi verrà a sostituirmi?

Pietro Poppi

La fontana delle Sirene (part.)
Bologna, Esposizione 1888,
Collezioni d'Arte,
Cassa di Risparmio, Bologna



Nel frattempo, infatti, non si è provveduto a programmare, non dico il mio "ricambio", ma una presenza stabile nella docenza della "Storia della fotografia", che garantisca continuità di ricerca di studi e la trasmissione alfabetica ai molti studenti interessati alla disciplina. (Quanto conta la fotografia per gli studenti di Architettura - che conoscono le architetture soprattutto "in fotografia" - o per quelli di Conservazione dei Beni Culturali, "Beni" che ovviamente comprendono anche la Fotografia?). La Fotografia, come disciplina storica, è coinvolta nel settore disciplinare universitario LArt/6, che comprende il cinema e la televisione.

Per la storia del cinema esistono varie cattedre, di prima e seconda fascia, che gestiscono quindi il settore, ed è improbabile che in un concorso sia privilegiato uno storico "puro" della fotografia. Ci sono molti insegnamenti universitari "a contratto", spesso millantati per insegnamenti veri e propri, come fossero a lunga scadenza, e invece si tratta di un precariato persino indecente, se si pensa che un tale tipo di docente (spesso impegnato nella disciplina soltanto in senso monografico e meno sui fondamenti storici essenziali) è "pagato" circa cinque milioni (duemilacinquecento euro più o meno) all'anno, comprese le tasse e comunque con l'"obbligo" di tenere tutte le lezioni, gli esami, gli incontri con gli studenti, ecc., come un docente di ruolo. Naturalmente senza diritto alla pensione.

Una pacchia per lo Stato e per le Università, che subiscono anche così l'"Autonomia" a lungo pretesa demagogicamente in passato, e infine ottenuta.

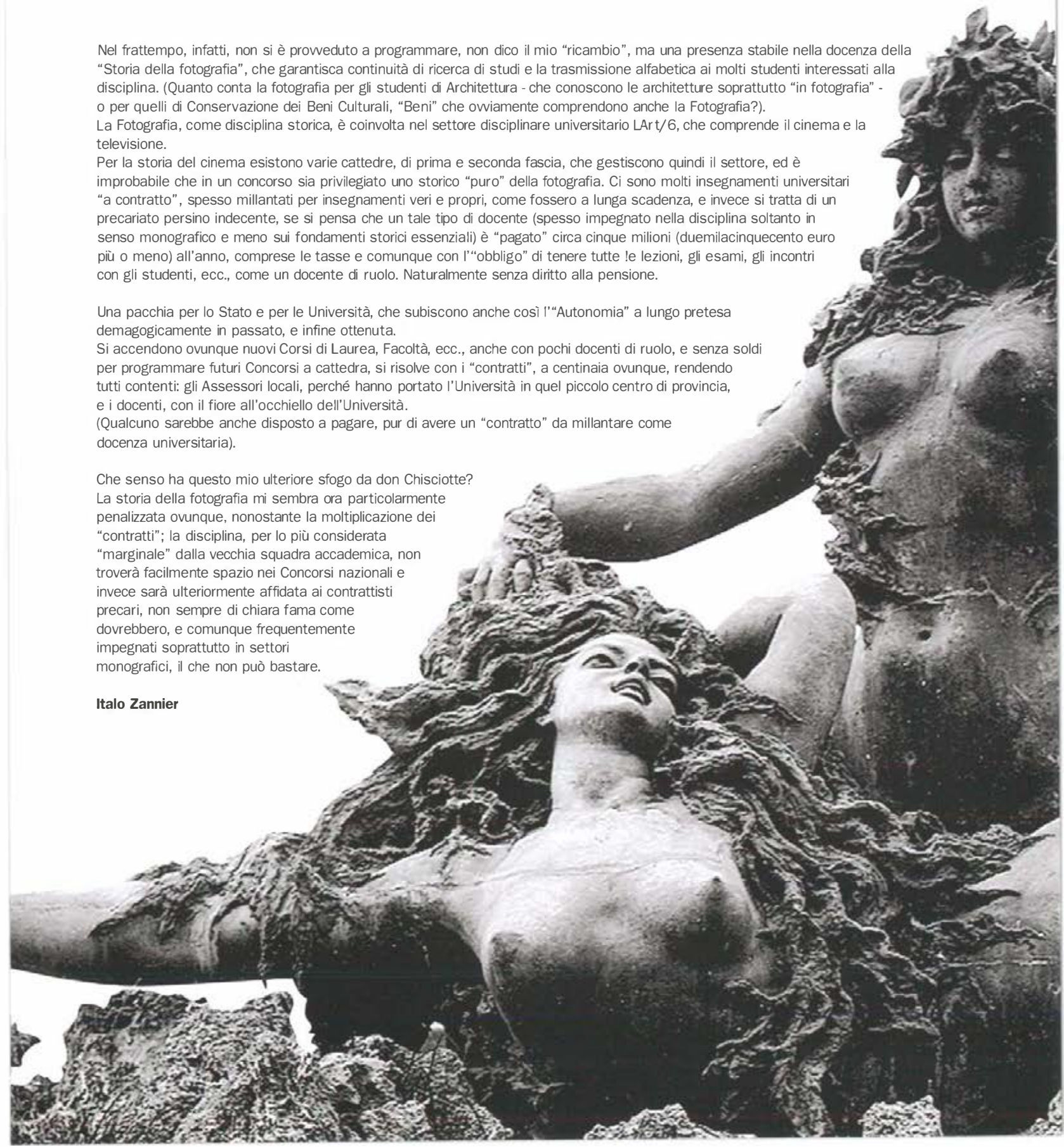
Si accendono ovunque nuovi Corsi di Laurea, Facoltà, ecc., anche con pochi docenti di ruolo, e senza soldi per programmare futuri Concorsi a cattedra, si risolve con i "contratti", a centinaia ovunque, rendendo tutti contenti: gli Assessori locali, perché hanno portato l'Università in quel piccolo centro di provincia, e i docenti, con il fiore all'occhiello dell'Università.

(Qualcuno sarebbe anche disposto a pagare, pur di avere un "contratto" da millantare come docenza universitaria).

Che senso ha questo mio ulteriore sfogo da don Chisciotte?

La storia della fotografia mi sembra ora particolarmente penalizzata ovunque, nonostante la moltiplicazione dei "contratti"; la disciplina, per lo più considerata "marginale" dalla vecchia squadra accademica, non troverà facilmente spazio nei Concorsi nazionali e invece sarà ulteriormente affidata ai contrattisti precari, non sempre di chiara fama come dovrebbero, e comunque frequentemente impegnati soprattutto in settori monografici, il che non può bastare.

Italo Zannier



LA FOTOGRAFIA AL CRYSTAL PALACE, NEL 1851

ITALO ZANNIER

La prima esposizione di fotografie è stata quella di Hippolyte Bayard a Parigi, nel maggio 1839; poche immagini, accanto a vari oggetti, in una mostra per beneficenza.

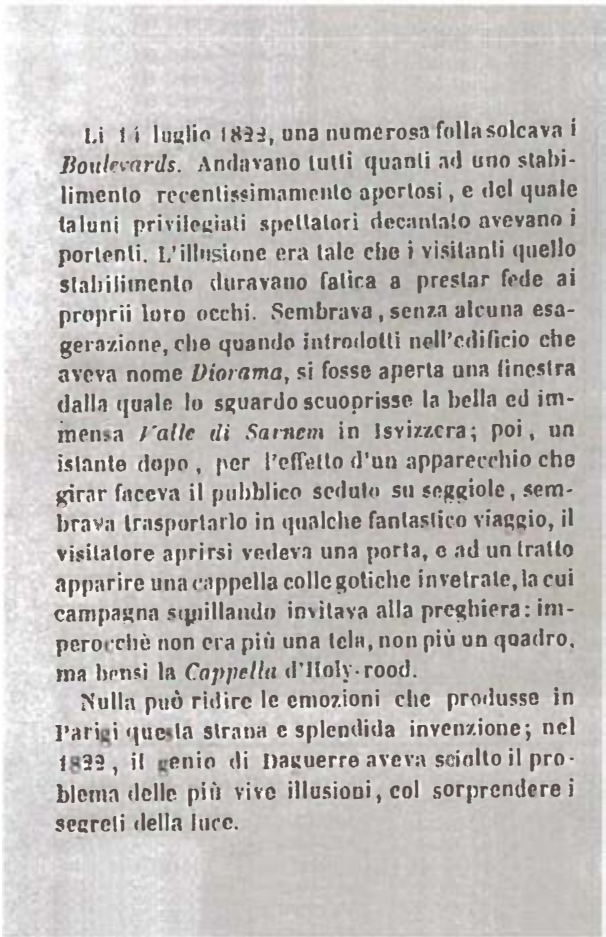
Ne sappiamo poco, ma abbastanza per ricordare che allora fu comunque vincente Daguerre, nonostante fosse ancora segreto il suo procedimento. Ma lo "sponsor" Arago, in quell'occasione, consigliò Bayard di rinunciare a ogni rivendicazione, appunto in favore del già famoso Daguerre; come fu, con la consacrazione del 19 agosto di quell'anno, all'Accademia delle Scienze riunita con quella delle Belle Arti.

Nel 1851, invece, la Fotografia ebbe un riconoscimento particolare nella grande e prima Esposizione universale, che si organizzò a Londra nell'immenso contenitore, appositamente progettato e costruito, che passa tuttora con il nome di "Crystal Palace", edificato in Hyde Park.

Vincitore del concorso internazionale era stato Mister Paxton, il cui progetto aveva entusiasmato soprattutto il Principe consorte Alberto. Ideato nel 1850, in ferro e cristallo, lo spettacolare e avanzato edificio, fu pronto un anno dopo ed avrebbe dovuto essere conservato,

se non fosse in seguito andato a fuoco, per adibirlo a una "Scuola di Arti e Scienze".

"Un poco di sole, e Londra sarebbe meravigliosa!", scrisse un freddoloso corrispondente dall'Italia, avviando il 24 maggio 1851 la pubblicazione in italiano di un volume a dispense di 400 pagine, ricco di illustrazioni xilografiche, che trascrivono gli oggetti più significativi esposti. C'è una dispensa anche sulla fotografia (28 ottobre



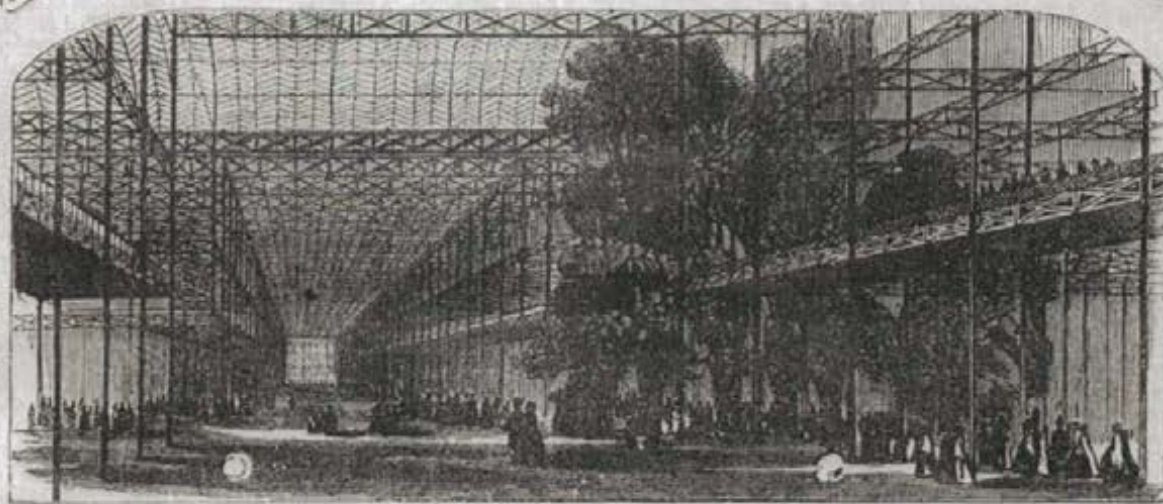
Li 14 luglio 1839, una numerosa folla solcava i *Boulevards*. Andavano tutti quanti ad uno stabilimento recentissimamente aperti, e del quale taluni privilegiati spettatori decantato avevano i portenti. L'illusione era tale che i visitanti quello stabilimento duravano fatica a prestar fede ai proprii loro occhi. Sembrava, senza alcuna esagerazione, che quando introdotti nell'edificio che aveva nome *Diorama*, si fosse aperta una finestra dalla quale lo sguardo scuoprì la bella ed immensa *Valle di Sarne* in Svizzera; poi, un istante dopo, per l'effetto d'un apparecchio che girar faceva il pubblico seduto su seggiole, sembrava trasportarlo in qualche fantastico viaggio, il visitatore aprirsi vedeva una porta, e ad un tratto apparire una cappella colle gotiche inveltrate, la cui campagna squillando invitava alla preghiera: imperocchè non era più una tela, non più un quadro, ma bensì la *Cappella d'Holy-rood*.

Nulla può ridire le emozioni che produsse in Parigi questa strana e splendida invenzione; nel 1839, il genio di Daguerre aveva sciolto il problema delle più vive illusioni, col sorprendere i segreti della luce.

Il particolare di una pagina del volume a dispense
pubblicato a Londra in italiano nel 1851

nella pagina a fianco
Fac simile del testo sul
"Dagherrotipo e la fotografia"

LA GRANDE ESPOSIZIONE Di Londra



N° 23

MARTEDI 28 OTTOBRE 1854

[Prezzo 80 cent.

DAGUERRE. *Il Daguerreotyp e la Fotografia dal Palais de Cristal*. — Daguerre (Luigi-Mandé, nato nel 1787 a Cormeille, è mancato ai vivi nel mese di luglio. Aveva adunque pur allor compiuto l'anno suo sessantatresimo, allorchando lo colpiva la morte. Nessuno ha ciolto in modo più evidente e più palpabile, nella propria vita d'artista, il problema dell'alleanza dell'arte e dell'industria; ed a questo titolo appunto ci impossessiamo di questa curiosa ed interessante lisonomia; parliamo adunque del signor Daguerre e delle meravigliose scoperte che debbonsi al di lui genio, o, come dice Newton, alla di lui pazienza.

Le scoperte possono essere il frutto del caso; ma, pur nondimeno, se la storia dell'invenzione si consulta, si riterrà per avverato che il più delle volte alla costante pazienza del lavoro l'umanità va debitrice delle invenzioni che i più efficaci benefici le hanno arrecati.

Chi può quindi contrastar al genio il godimento della proprietà intellettuale?...

Sino dalla sua infanzia, Daguerre, cui la sua vocazione traeva verso lo studio della dipintura, e cui l'ardente indole sua, per avventura un tal poco poetica, trattene non poteva sullo stretto terreno d'una limitata superficie, come quella si è d'una tela da leggìo, Daguerre entrava da Delgotti, italiano

pittore di scenarii, che aveva l'incarico di quelli dell'Opera. — La mano del maestro era lenta in eseguir quello che il modo di concepire affatto particolare del di lui animo ispiravagli: il giovane alunno fu osservato da Delgotti

pel suo vivace ardore, la prontezza della sua mano, la perfezione del fare, colla quale assecondava, traduceva, esattamente rendeva il creatore pensiero del maestro.

Era d'uopo che le illusioni dell'arte drammatica seguissero, nella realtà, le proporzioni della scienza; ed era dato agli uomini, i quali dal principio di questo secolo furono gl'interpreti del pensiero che domina il mondo moderno, di attuare con tecnici processi i calcoli, della scienza; in una parola, occorreva applicar la scienza all'industria, e rialzare colle scoperte dell'arte il materiale lavoro.

Daguerre preoccuposì sino dai suoi primordii d'un solo pensiero, e riuscì a trionfare di tutti gli ostacoli che sollevavagli dinanzi cotesto pensiero; volle indagare e penetrò i misteri di quei giochi strani, sorprendenti, imprevisi, ond'è il mobile la luce, e che mentre stiamo ragiona-

done, non han detta l'ultima parola, dappoichè la luce elettrica è in via d'innovazione e di progresso.... Aspettiamo.

Sin lì, l'arte de' pittori di scenarii, o decorazione, era nell'infanzia: non



Daguerre. — *Il Daguerreotyp e la Fotografia.*

celebre dipintore dichiara che i processi del signor Daguerre «tan l'oltre portano la perfezione di certo essenziali condizioni dell'arte che addurranno i pittori anche più abili un argomento d'osservazione e di studi». «Quel che lo colpisce nei fotografici disegni, gli è che «il finio inimmaginabilmente prezioso, per nulla turba la tranquillità delle masse, per nessun conto nuoce all'effetto generale».

«La correzione delle linee, dice altrove il sig. Delaroché, la precisione delle forme è tutto compiuta, quanto più si possa, nei disegni del signor Daguerre, e vi si ravvisa nel tempo stesso un largo energico modello, ed un insieme altrettanto ricco di tuono che d'effetto». Il dipintore trova in questo processo un pronto modo di fare collezioni di studi, che non potrebbe diversamente ottenere se non con molto tempo e molta fatica, ed in un modo meno perfetto, qualunque d'allure fosse l'abilità sua. «Dopo d'aver combattuto con eccellenti argomenti le opinioni di coloro i quali sono figurati che la fotografia nuoce alle arti, il sig. Delaroché termina la sua nota con questa riflessione: «la ristruota, la mirabile scoperta del signor Daguerre è un immenso servizio reso alle arti!».

Tuttavia la scienza della fotografia non aveva detta l'ultima sua parola.

Si lamentava che il luccichio delle lastre daguerriane vedesse contrariare l'effetto dei suoi processi; furono fatti tentativi o si giunse ad attenerlo; ad una scoperta del signor Nicéphore Niépce dovuti i risultati più soddisfacenti.

Ma li fermarsi non doveva la scoperta del signor Daguerre.

Nel 1834 un fisico inglese andava già dietro a tradurre in atto pratico i processi fotografici, applicandoli alla carta; e non solo, il signor Talbot, otteneva una fedele riproduzione dalla camera ottica, ma indefinitamente la prima prova moltiplicava, e di questa, come di un vero rame indico, servivasi.

Non possiamo dar qui particolari su diversi agenti adoperati dal signor Talbot, onde ottenere ragione delle sue immagini inerte o negative o delle sue immagini dirette e positive; questa l'è una parte di teoria fotografica che non possiamo trattare se non so specialmento o lunghissimamente.

Non diremo che una sola parola: l'è che il metodo del fisico inglese sembra complicatissimo; solamente incoraggi l'ardore dei fotografi, ed in questo momento la scienza si è arricchita delle definitive scoperte del signor Blanquart-Evrard, il quale ha dato alla fotografia l'ultimo grado di perfezionamento.

Per tanto tutto non è ancor detto; tanto il genio delle arti possiede risorse, impensate che sia in un'azione d'invenzione che non ha più limiti.

Non abbiamo per certo alcun d'uopo di svolgere innanzi agli occhi i benefici dei quali l'arte può andare debitrice alla scienza onde parliamo: ci rimane a desiderare l'applicazione di quest'arte all'industria.

Sino a questo giorno la fotografia è stata troppo costosa perchè se ne ignorasse l'industria. Ma da qualche tempo in qua, il progresso fattosi dai del signor Blanquart-Evrard sono tali che noi tocchiamo al momento ove la fotografia gareggerà colla stampa all'acqua forte e colla litografia.

Mediante nuovi processi, ogni prova d'alta negativa può agevolmente fornire due o tre cento prove al giorno, che possono essere terminate lo stesso giorno, o il cui importare non oltrepassi li cinque o quindici centesimi.

Così in una officina ova 30 o 40 *chelsa* aggregherà, potrebbe riuscire a produrre quattro o cinque mila prove al giorno. Piantiamo a queste scoperte che pongono le arti, i loro studi, i loro sentimenti in grado di essere posseduti da tutti, e terminiamo col lamentare la morte di Daguerre la cui conquista nel dominio del mondo fisico è uno dei più considerabili fatti del presente secolo in cui le arti, le scienze e l'industria, prestandosi

un mutuo concorso, renderanno pieghevole la natura, onde applicarne i portenti al benessere dell'intera umanità (!).

(4) Se a taluno parete soverchiamente lungo questo cenno biografico e le ripetute estrazioni al nostro testo, lo pregheremo a voler notare che si tratta dell'opera di un'invenzione scientifica, e non di un'opera di pura dilettevolezza, che si è mostrata alla Grande Esposizione mondiale, e che si è posta appena una, per riprodurre e parare di recente. (N. R.)

QUADRI DEI PREMI ottenuti dagli espositori nazionali del regno di Sardegna alla Esposizione universale di Londra.

Medaglie.
Chinima. — Ilustre Lorenzo, di Genova.
Egipina. — Nonjan T., Chambéry.
Riso di varie qualità. — Blondel, Gaston e C., di Torino.

L'ino d'arancio. — Grassini P., di Torino.
Sete greggie, organzini. — Cassa e figli, di Novara.
Jacquet H. e Comp., di Lugano.

Orologeria. — Benelli Achille, di Cluses.
Pellati, linee esterne lavorate. — Chichizola Giacomo, di Torino o Genova.

Organzini per satini. — Bravo Michele, di Pinerolo.

Pellati e seterie per apparati. — Guillot e Comp., di Torino o Genova.

Pellati, sete lavorate per mobili. — Molinari A., di Genova.

Seterie lavorate in vari colori. — Solei, di Torino.

Legatura d'un libro e stampa. — Chirio e Mina, di Torino.

Quadri e ricami in seta. — Stefani Guglielmo, di Torino.

Iticamo fazzetto camb. — Tessada F., di Genova.

Filigrane d'argento. — Benatti G., di Genova.

Loto Giacomo, id.

Mobili diversi. — Capello G., di Torino.

Spazzole. — Fido Giovanni, di Torino.

Canne e piccolissimi intarsiati. — Claudio Giuseppe, di Nizza.

Cervia alta tar. — Comla F., di Torino.

Pipa schiuma di mare lavorata. — Strauss G., di Torino.

Medaglie d'argento.

Ferro spatico. — Grange, di Aiguebelle.

Ardie. — Pianello, di Chiavari.

Zolesi, di Chiavari.

Prodotti chimici diversi. — Albani fratelli, di Torino.

Cloigne. — Calloud F., di Annecy.

Prodotti farmaceutici. — Salvo M., di Chambéry.

Olio di lino. — Calvi G., di Genova.

Oggetti di lino. — Horzoni G., di Chiavari.

Oli di sostanze diverse. — Girardi fratelli, di Torino.

Cera vergine e miele. — Guiso M., di Nuoro.

Sete organzini. — Imperatori I. H. fratelli, di Pallaia.

Olio d'oliva. — Cav. Simone Manco, di Sassari.

Sete greggie, organzini. — Stigaglia fratelli, di Busca.

Organzini. — Formento L., di Mondovì.

Tavola intarsiata. — Claudio G., di Nizza.

Tavola d'ebano. — Speich P., di Genova.

Armi artificiali. — Spanna G. e Comp. di Torino.

Candele steariche acid. olive. — Rossi e Schiaparelli, di Torino.

XII. Per uno sbaglio occorso nella compilazione originale del quadro degli espositori premiati dal giuri della Esposizione universale di Londra, fu ommesso nell'elenco degli espositori italiani il nome dei signori Nigon F. e Comp., di Torino, i quali hanno, per le loro organzine, avuto il premio della medaglia. Nel quadro pubblicato dai giornali inglesi, il nome dei signori Nigon F. e Comp. si trova registrato sotto la rubrica Prussia.

ULTIMO GIORNO DELL'ESPOSIZIONE. — L'ultimo giorno dell'Esposizione fu favorito da un tempo magnifico.

Tuttavia la folla dei visitatori non fu così considerevole come generalmente si credeva. Si notò in quest'ultima giornata uno scambio di conversazioni sinuate tra i visitatori o gli esponenti, i quali occupavansi a vendere i loro prodotti, ad oggetto di non aver l'incomodo da riportarli a casa loro. Gli è certo che una gran quantità di oggetti artistici, di gioielli, di mobili, di modelli e d'artefatti di gusto, rimarranno per tal modo nelle isole britanniche o se ne andranno in una direzione affatto opposta a quella del paese che li ha prodotti. Gli organi, i pianoforti, e una parte degli strumenti di rame facevano risuonar l'edificio degli ultimi loro concerti.

Verso le quattro, il sovrintendente Pearce ha fatto collocare all'angolo sud-ovest della galleria, rispetto alla fontana di cristallo, varie donne e ragazzi, pagati come curiosi, per accompagnare l'esecuzione dell'inno nazionale su tutti gli organi ad una volta. Tutti gli stanti si son levati il cappello, gli organi han cominciato il loro canto che fu ripreso tosto dal coro, che fu susseguito da una triadica salva d'applausi.

Tale fu l'ultimo atto di questa grande manifestazione industriale.

Alle 5 e mezza circa le campane cominciarono a suonare su tutte le direzioni, per avvertire il pubblico ch'era tempo di partire. Allora scoppiarono su tutti i punti le acclamazioni pel principe Alberto, per lord Granville, per sig. Paxton, per la Commissione reale, ecc. E benché fosse già tramontato il sole, pareva che nessuno volesse abbandonar l'edificio. I costabili uniti ai soldati del genio, si disposero a pelotoni, e spingendo gradatamente la folla dianzi a sé, riuscirono a far sgombrare compiutamente l'edificio.

Eran le sette passate quando gli ultimi spettatori sono usciti.

Il giorno 13 essendo stato designato per l'ammisione degli esponenti e de' loro amici, il numero de' visitatori fu un di presso così numeroso quanto i venerdì e i sabati ordinari. Eransi prese le stesse disposizioni degli altri giorni.

S. M. si recò di buon'ora a visitare il Palazzo di Cristallo. Alle ore due, le sale mostravano ingombre dagli esponenti stessi, quanto i sabati scorsi alle stesse ore.

Le due giornate specialmente consacrate agli esponenti e ai loro amici, o la giornata della seduta solenne per la distribuzione delle ricompense, riuscirono brillantissime.

I biglietti d'invito mandati dalla commissione esecutiva, han cagionato una spesa di 900 sterlini in bolli di posta a 1 penny ciascuno.

Presumesi che saranno state spedite da 48,000 lettere.

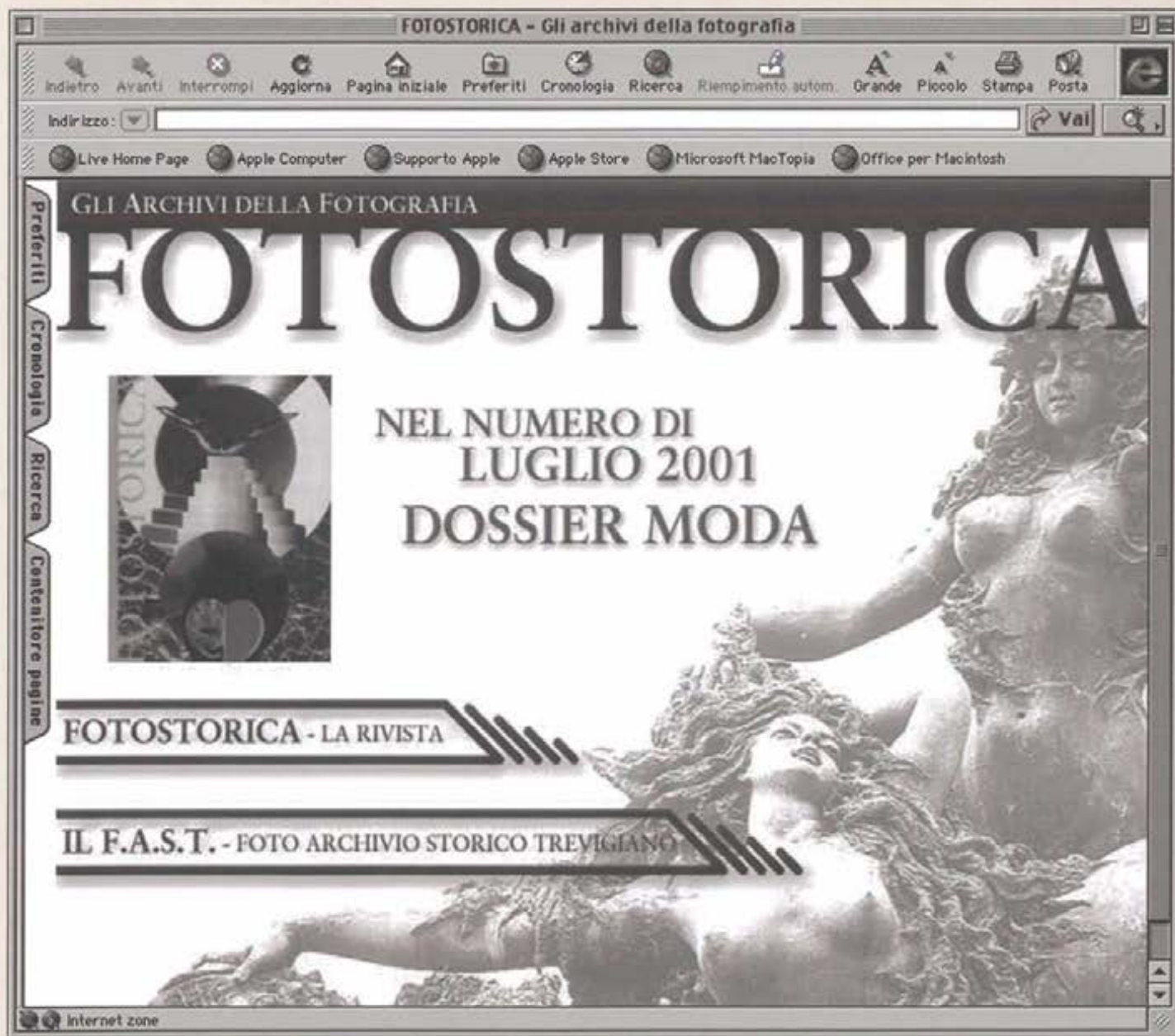
ZUCCHERIERA D'ARGENTO, del sig. Durand, di Parigi. — Questo caso fa parte di quel splendido servizio da tè e da caffè, del quale abbiamo dato l'intaglio nel nostro numero anteriore, 18, e la relativa spiegazione ai quali pienamente ci riferiamo.

Quanto alla zuccheriera in particolare non ci rimane altro da far notare a' nostri lettori, se non che il finio della cesellatura e la grazia del disegno, in specie negli anellini che sostengono a guisa di cariatidi l'orlo di cima, il buon gusto dell'invenzione e l'abilità dell'eseguire spiccano in tutto questo lavoro.

MENSOLA IN PORCELLANA, del sig. Alderman Copeland, pag. 361. — Questa mensola, che è detta d'Amore (*Cupid Bracket*), è uno di quegli oggetti che nella loro semplicità e piccolezza più addimostrano il buon gusto e l'abilità di quella manifattura che forse i lavori più importanti da essa eseguiti, e di molti de' quali riproducemmo il disegno o le relative dilucidazioni.

1851), dedicata in particolare a Daguerre, morto nel luglio di quell'anno, a sessantaquattro anni, a Bry-sur-Marne. Pubblichiamo in fac-simile, con una leggera riduzione del formato, il testo sul "Dagherrotipo e la fotografia", non firmato, ma probabilmente scritto dal Commissario italiano all'Esposizione. Si tratta di un saggio poco conosciuto, che si qualifica singolarmente anche per la precisione delle informazioni sull'esordio della fotografia, notizie invece assai vaghe in quegli anni, nei vari articoli e trattatelli. ■

Un'altra pagina del volume a dispense nel capitolo dedicato al dagherrotipo.



Pietro Poppi
La fontana delle Sirene (part.)
 Bologna, Esposizione 1888,
 Collezioni d'Arte, Cassa di Risparmio, Bologna

La rivista FOTOSTORICA può ora contare su un proprio sito Internet, visitabile all'indirizzo www.fotostorica.it.

Il sito Internet è suddiviso in due sezioni: una è espressamente dedicata all'aspetto editoriale della rivista (Cura scientifica: Prof. Italo Zannier titolare dell'unica cattedra universitaria di storia della fotografia in Italia. Docente all'Università di Ca' Foscari, Venezia) con riproposizione sintetica dei numeri editi, nonché con informazioni sui punti vendita, modalità di abbonamento ecc.

Come nella rivista su carta i lettori, sfogliando le pagine del sito Fotostorica.it, oltre alla presenza volta a volta di alcuni dei più importanti archivi e collezioni di fotografia storica e non presenti in Italia e all'estero, incontreranno analisi generali delle problematiche storiche e storico-critiche sulla fotografia storica a cura diretta del Prof. Italo Zannier nonché utili indicazioni, relative all'archiviazione e catalogazione, per tutti coloro che possiedono raccolte di fotografia storica e non, istituzioni, biblioteche, archivi, collezionisti privati.

Nella sezione dedicata al Foto Archivio Storico Trevigiano i lettori potranno invece seguire le vicende di questa struttura archivistica veneta, l'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso, che svolge nel proprio territorio di competenza un ruolo culturale efficace.

L'attuale edizione di FOTOSTORICA nasce appunto sotto la spinta ed il bisogno degli operatori culturali del territorio veneto di poter disporre di una pubblicazione utile nell'opera di salvaguardia di questo bene culturale che è la fotografia storica.

Ispiratore di fondo di questa politica culturale non poteva essere altri che il prof. Italo Zannier, punto di riferimento inevitabile per quanti operano nel settore: non è dunque un caso se oggi abbiamo l'onore di editare FOTOSTORICA sotto la sua guida.

I VETRI DIVULGATIVI DEL FONDO SELLO DI UDINE

SARA FILIPPIN

Di estremo interesse per la storia della fotografia – per soggetti e materiali presenti – è il Fondo di vetri da proiezione di proprietà della famiglia Sello di Udine. Ordinato in otto serie contraddistinte dalla A alla H, è costituito ora da 1094 vetri fotografici (rispetto ad un nucleo originario di circa 1950), in gran parte di provenienza francese e databili al periodo di maggior fioritura di questo genere, nel cinquantennio a partire dagli anni '80 dell'Ottocento, con un certo numero di esemplari fondatamente assegnabili agli anni '70. La sua composizione e le ipotizzabili fasi di accrescimento ne suggeriscono un uso divulgativo, nonostante le serie E, F e G possano far pensare ad una fruizione didattica. Le serie A – Geografia, con 634 vedute, e C – Tipi e costumi, con 71 vetri, fornivano materiali per dei viaggi ideali: è documentato il testo di una delle conferenze d'intrattenimento realizzate con il loro uso. La B – Musei, Gallerie, Opere d'Arte (257 vetri), comprende oltre a dipinti religiosi e a fotografie di alcuni grandi musei, un nucleo dedicato alla sezione scultura delle Esposizioni Universali parigine del 1867, 1878 e 1889, palcoscenico privilegiato per comprendere le tendenze artistiche di quegli anni. Soggetto della serie D – Abitazione (26 vetri) è il racconto della storia dell'abitazione umana riassunta in una quarantina di case-tipo

costruite – con acribia filologica – dall'architetto Charles Garnier (1825-1898) in occasione dell'Esposizione 1889. Le serie E – Microfotogrammi (25 vetri), F – Geografia Fisica e Geologia (29 vetri), G – Astronomia e Meteorologia (27 vetri), contrariamente alle precedenti, contengono molti disegni riprodotti da libri. I numerosi vetri di formato non standard, la qualità fotografica a volte inferiore alla media del Fondo, fanno pensare ad una produzione in loco, non specializzata.

Una curiosità gli 11 vetri della serie H, che ripercorrono le vicende narrate nell'*"Africana"*, noto melodramma di Jacob Meyerbeer (1864): sono riproduzioni di singoli stereogrammi di una serie del parigino B.K. *Editeur*, databili al periodo di fioritura della stereografia. L'ambito è quello della ricostruzione narrativa di soggetti molto popolari – opere, *pièces* teatrali o altro – realizzata in teatrini in miniatura e con statuine di terracotta; gusto apparentato, mi pare, ad un contemporaneo fenomeno, la divulgazione di melodrammi di successo attraverso spettacoli di marionette, molto in uso nell'Ottocento.

Magistralmente e variamente colorati 69 vetri – in gran parte all'anilina, con qualche esemplare ad olio – distribuiti in serie diverse; alcuni con pochi tocchi che non alterano l'essenza monocroma dell'immagine, altri con colorazione più estesa ma non totale, altri colorati in toto con tinte verosimili; altri infine accentuano l'aspetto suggestivo e pittoresco con tratti di astrazione. Tra queste ultime, molto numerose quelle



H0006

L'Africana: gl'indiani s'inclinano a Selika,
riconosciuta loro regina

riguardanti l'Italia, che rendono evidente un certo stereotipo mediterraneo nell'immaginario iconografico e nella tecnica coloritoria delle proiezioni luminose. Solo una parte del materiale esibisce il nome del produttore. Tra i vetri più recenti sono documentate la Mazo di Parigi – attiva dal 1892 (o dal 1886 ?) certamente fino al 1945 – e la A.L.P. (Arte Luce Parola) un'emanazione della Lega Eucaristica di Milano, ambedue molto potenti nel settore. Il nucleo originario (con alcune fotomicrografie tra le diapositive più antiche), contiene vetri di Léon e Lévy – prima allievi e poi successori di Ferrier et Soulier – concessionari della fotografia stereoscopica su carta e su vetro all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, elogiati dall'abate Moigno nel 1872 e tra i primi in assoluto, con i propri maestri, a produrre diapositive didattiche anche a tema scientifico: di ottima qualità considerato il loro attuato stato di conservazione. Anche molti vetri tra quelli anonimi potrebbero essere loro attribuiti. La ditta è documentata nel Fondo con due ragioni sociali diverse, probabilmente legate a periodi diversi dell'attività societaria. Una fotografia (A0250, *Costantinopoli. Torre del Serrascchiere*) porta la firma Ferrier; in altre se ne legge ancora il marchio.

Non poche diapositive portano dipinta con vernice nera sul vetro di protezione la cache, la mascherina, qui del tipo rettangolare con angoli arrotondati e con un sottile profilo dorato che incornicia il soggetto. All'inizio degli anni '90 ne esistevano ancora in commercio, ma il loro uso era in fase di abbandono, sostituite dalle normali mascherine di carta poi standardizzate e largamente diffuse. Parecchi anche i casi di vetri fotografici originariamente di formato quasi quadrato, ricondotti allo standard francese di 85x100 con l'aggiunta di una strisciolina di vetro larga circa 1 cm. su un lato (a volte su entrambi) del vetro fotografico. L'adesivo usato per accoppiarvi il vetro protettivo di misura esatta, occultava poi l'aggiunta e rendeva solida l'unione. Ciò deriva dall'espedito – comune tra i produttori francesi nel periodo di massima fioritura della stereoscopia, e dovuto a motivi di ordine pratico ed economico – di ricorrere a negativi da stereoscopie per trarne diapositive. Uso che pesò sulla dibattuta e poi criticata decisione adottata dal Congresso Fotografico Internazionale di Parigi del 1889 (lo stesso in cui si adottò ufficialmente il termine *diapositiva*) di scegliere il formato di 85x100 come standard per i vetri da proiezione, rispetto ad altri: essenzialmente il formato di 3¼ x 3¼ inches diffuso nei paesi anglosassoni. Ma il mercato continuò ad essere più elastico di quanto il Congresso pretendesse.

Nonostante alcuni vetri rotti, le condizioni di conservazione sono ancora molto buone, merito oltre che di un uso corretto, anche dell'accurata esecuzione; nei vetri colorati, le tinte ancora molto vive smentiscono le tesi di labilità cromatica delle aniline su cui si discusse a lungo nell'Ottocento. ■



C0034
Vescovo cattolico a Gerusalemme

ANCHE LA STORIA DELLA FOTOGRAFIA NEL SITO www.italicon.it, DELL'UNIVERSITÀ DI PISA

ICoN - Italian Culture on the Net - è un Consorzio di Università italiane che ha lo scopo di promuovere e diffondere, per via telematica, la lingua, la cultura e l'immagine dell'Italia nel mondo. Attraverso il sito www.italicon.it 22 Università italiane riunite nel Consorzio ICoN erogano congiuntamente un Corso di laurea in Lingua e cultura italiana per stranieri e una serie di corsi di lingua italiana e di italiano scritto professionale.

Nel sito ICoN sono disponibili i materiali del Corso di laurea, ripartiti in moduli didattici e accompagnati da esercizi interattivi; attraverso le risorse del sito ogni studente può scambiare messaggi con i tutori e gli altri componenti della sua classe virtuale.

In sezioni speciali sono collocati i materiali dei corsi di lingua italiana per stranieri, di italiano scritto professionale, di italiano per cittadini extracomunitari.

Le risorse del sito comprendono inoltre la Biblioteca, il Museo e l'Enciclopedia: tre ricche raccolte di materiali sulla cultura italiana.

Il Corso di laurea intende formare laureati che conoscano nelle sue linee essenziali il patrimonio culturale italiano dell'età antica, medievale, moderna e contemporanea,

e acquisiscano una professionalità nei campi dell'insegnamento dell'italiano come lingua seconda, dell'editoria, delle relazioni istituzionali con l'Italia e delle attività culturali, produttive, commerciali e turistiche rivolte all'Italia. L'iscrizione al corso è riservata a studenti stranieri e italiani, purché residenti all'estero. Per frequentarlo è indispensabile possedere una conoscenza avanzata della lingua italiana e disporre del titolo di studio che consente l'accesso all'università in Italia.

Dal 1 ottobre 2001 è in corso un semestre di sperimentazione della didattica aperto gratuitamente a 100 studenti volontari provenienti da 32 paesi sparsi in tutti i continenti; a breve saranno aperte le iscrizioni per il semestre che comincia il 1 marzo 2002. L'attività didattica è articolata in due semestri: settembre-dicembre e marzo-giugno. La prima sessione d'esame è fissata tra gennaio e febbraio, la seconda tra giugno e luglio. Ogni studente del corso di laurea ha la possibilità di scegliere tra quattro diversi curricula: didattico-linguistico, storico-culturale, letterario, arti-musica-spettacolo.

L'attività didattica si svolge per via telematica. Gli studenti utilizzano i materiali didattici interattivi, accedono alla biblioteca, al museo e all'enciclopedia, possono fruire di un tutorato per ogni materia trattata nel semestre e interagire all'interno di classi virtuali con altri studenti di tutto il mondo, svolgono prove in itinere, e al termine di ogni semestre sostengono esami scritti presso sedi estere convenzionate con ICoN in tutto il mondo (Istituti italiani di cultura, Scuole italiane all'estero, Università e Dipartimenti stranieri, Associazioni Italiane all'Estero, Comunità).

La prova finale consiste in una memoria scritta o un elaborato informatico o audiovisivo su un tema attinente gli ambiti disciplinari costitutivi del corso di laurea.

I Corsi di lingua italiana saranno invece rivolti a studenti stranieri interessati a iniziare o approfondire lo studio della lingua italiana. Faranno parte della sezione dei Corsi di lingua anche corsi di italiano scritto professionale (per stranieri o italiani) e corsi di lingua italiana per cittadini extracomunitari residenti in Italia.

Il Consorzio ICoN presenta il suo portale didattico www.italicon.it
IL PRIMO CAMPUS VIRTUALE DI LINGUA E CULTURA ITALIANA
All'interno del portale ci si potrà iscrivere alla prima laurea telematica di lingua e letteratura italiana

L'italiano è una lingua sempre più richiesta all'estero: vuoi per i massicci flussi turistici dal nostro paese, vuoi per il "made in Italy" sempre più diffuso, vuoi per i nostri connazionali emigrati.

Ed è dalla richiesta sempre più urgente di esperti di lingua italiana che è nato un consorzio, ICoN, con lo scopo di promuovere e diffondere, per via telematica, la lingua, la cultura e l'immagine dell'Italia in tutto il mondo.

Per raggiungere questo scopo, ICoN (acronimo di Italian Culture on the Net) ha scelto di usare internet.

È nato così un portale didattico www.italicon.it nel quale si potrà scegliere tra frequentare un corso di lingua italiana (appropriato al livello di partenza dell'allievo) oppure prendersi la laurea in lingua e letteratura italiana (la prima nel mondo ad essere telematica).

Anche per l'Università di Pisa questo è il primo esperimento di laurea telematica.

Nel corso di laurea si studierà lingua, letteratura, arte, musica, teatro; ma anche cinema, fotografia, storia, geografia, antichistica, filosofia e la laurea conseguita sarà ufficialmente riconosciuta e avrà valore legale pari alle lauree di ogni altra università. L'attività didattica si svolgerà interamente per via telematica, con prove di verifica e una prova finale presso enti convenzionati (Istituti Italiani di Cultura, Scuole di Italiano all'estero, dipartimenti universitari, Associazioni e Comunità italiane, ecc). Ogni allievo sarà seguito da un tutore, con il quale comunicherà per via telematica.

I corsi di lingua invece sono di vario livello: per principianti, intermedio, avanzato, per cittadini extracomunitari in Italia.

Alla fine del corso gli allievi sosterranno per via telematica le prove per conseguire le certificazioni di conoscenza della lingua italiana come lingua seconda (L2) che saranno rilasciate dalle Università per Stranieri di Perugia e Siena e dall'Università di Roma III.

Ci sono anche dei corsi di italiano scritto professionale tra cui un corso per aziende, uno per banche e uno per pubblici uffici.

Il portale didattico www.italicon.it, con la sua biblioteca (una grande biblioteca digitale di testi italiani con oltre 1200 opere complete, dal Medioevo al Novecento), il suo museo (con pittura, scultura, architettura, urbanistica, cinema, fotografia della cultura italiana antica e moderna), la sua enciclopedia digitale (con migliaia di voci relative a personaggi, autori, fatti, movimenti e luoghi della storia e della realtà italiana), sarà un vero e proprio luogo di formazione e si costituirà come un campus virtuale di lingua e cultura italiana. ■





DALLA FOTOGRAFIA ALL'“ESTASI DELLA COMUNICAZIONE”

PIERGIORGIO BRANZI

Mi ha sempre intrigato cercar di scrutare quali cordoni ombelicali intreccino e leghino strumenti espressivi quali cinema, televisione e procedimento digitale, alla madre primigenia: la fotografia, appunto. Verificare inoltre se, e quanto, abbiano apportato di nuovo o di diverso alla “cultura di partecipazione” che caratterizza e nobilita l'immagine fotografica. Dagli anni del primo dopoguerra, grandi autori, degni di questo nome, seppero dare al mestiere un suo specifico prestigio, elevando il mezzo alla dignità di “comunicazione”. Da quel momento l'immagine fotografica ci ha costretto a trarre le dovute conseguenze dal “nero su bianco” che ci sottoponeva all'attenzione; dalla realtà, spesso scarna e cruda, dell'oggetto o della vicenda riprodotta.

Assunto pertanto a livello di “linguaggio”, il messaggio fotografico ha espletato compiutamente la sua capacità, comune a tutti i linguaggi, di “codice” per ordinare la realtà. Il ritmo temporale di assorbimento dell'immagine,

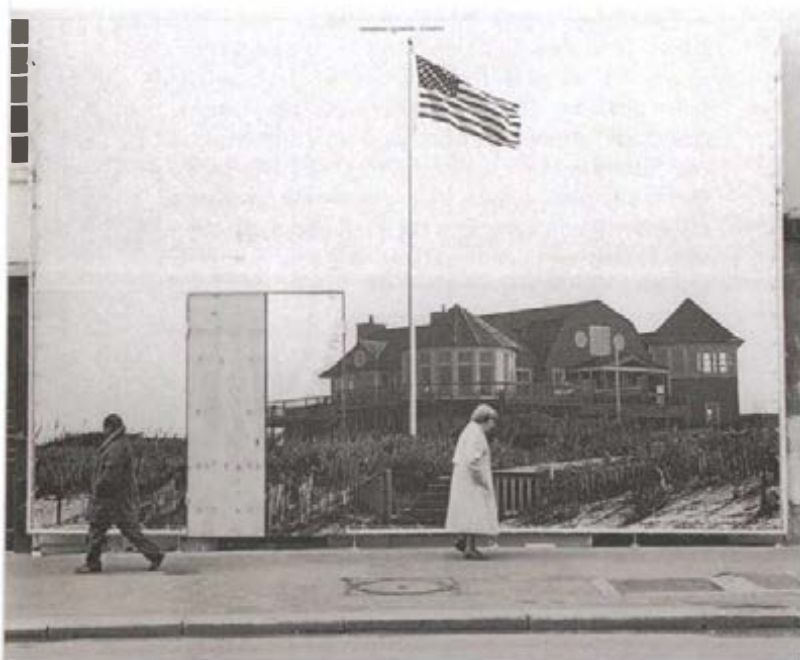
di digestione mentale del suo messaggio è apparso subito adatto ad aiutare ed a provocare un processo naturale di lettura e di scelta, di fruizione o di rifiuto, e quindi di sedimentazione del suo valore a livelli, più o meno elevati, di “cultura di partecipazione”, appunto. Con la sua “inesorabilità” ha in definitiva fatto fare un passo avanti alla conoscenza e alla responsabilizzazione di ciascuno di noi. Le tappe salienti di questo processo di identificazione, i nomi di coloro che ne andranno a costituire le pietre miliari sarebbe di difficile elencazione, ed oltre tutto non è affar mio.

Per procedere a questa indagine conoscitiva sui diversi mezzi espressivi, se pur sommaria, penso di aver alcune carte in regola, avendo praticato per quasi mezzo secolo sia la fotografia sia la televisione. Il cinema fa parte integrante del mio bagaglio figurativo e culturale, e mi sono marginalmente avvicinato al processo di ripresa digitale. A questa ultima tecnologia ho l'intenzione di dedicarmi a tempo pieno “quando sarò più grande”. Cominciamo dunque ad esaminare il quadro generale e le sue diverse componenti.

Ce n'è a sufficienza di motivi per giustificare e comprendere il fascino, il potere di attrazione che l'avventura cinematografica ha, ed ha avuto fin dal suo nascere, sulle masse come sull'uomo di immagine e di cultura.

Ritualità della visione cinematografica. Un grande ventre buio, caldo, affollato, attraversato da un fascio di luce lattiginosa, immagini in movimento sul piatto della parete: figure, volti, atteggiamenti, vicende che si agitano in una prospettiva mutevole, immaginaria, ad orario fisso si concludono e riprendono; partecipare coralmemente a propri simili, sconosciuti, ad una vicenda iconografica che suggerisce di ridere, piangere e commuoversi assieme e separarsi poi tornando sconosciuti l'uno all'altro; sostituzione e integrazione

Piergiorgio Branzi
 "Carrefour de la croix rouge"
 Parigi, 2000



della propria immaginazione e della propria emotività; vicenda teatrale fattasi pura sollecitazione cerebrale, rito metafisico.

In questo scenario il ruolo della fotografia non è marginale. Con lo strumento della fotografia Dreyer ha riproposto la vicenda della pittura fiamminga; Carnè ha affondato la lama delle torbide ambiguità della commedia populista; Clair ci ha servito del mussante boujolais; Ford l'ha usata per creare la sceneggiata dell'ovest americano; Visconti l'ha trasformata in grande teatro; Fellini nello stupore di uno schioppettante circo a tre piste. La serie potrebbe continuare all'infinito con i nomi di tutti i cineasti che, riproponendo le sfaccettature della propria diversa attitudine, con maggiore o mediocre merito, hanno traslocato sullo schermo il bagaglio fotografico che si portavano dietro. È la fotografia divenuta "codice" che ha permesso questa identificazione figurativa dell'autore. Non per niente dei films non rimangono impressi nella memoria visiva i movimenti di macchina, le carrellate o le panoramiche, ma bensì, nei tempi lunghi, solo immagini fisse: singoli fotogrammi insomma. In definitiva, dunque, possiamo

riconoscere il cinema quale figlio legittimo della fotografia. Un figlio che ha fatto onore alla famiglia. E viceversa...

È apparsa poi la televisione e le cose si sono ingarbugliate. Carattere schizoide e dalle "piccole virtù", la secondogenita ha presto tralignato, dimentica dei buoni consigli e del prestigio familiare.

Sono uomo di televisione, ma ogni qualvolta mi trovo davanti l'obiettivo di una telecamera mi viene da pensare all'occhio degli uccelli lacustri, a quella sfera di cristallo che con sconcertante fissità segue imperturbabile i piccoli e grandi drammi della crudele lotta per la sopravvivenza nello stagno, senza commozione, senza un battito delle ciglia, che peraltro non ha. Impressione che l'obiettivo fotografico non mi dà: dietro ad esso ci vedo sempre un uomo.

Il flusso ininterrotto, sovrabbondante di messaggi e informazione che tracima dal monoscopio ci costringe, pena lo squilibrio psichico, a rimuovere al più presto tutto quanto possa comportare personale coinvolgimento, impedendo al messaggio di sedimentarsi a livello della nostra coscienza critica. È il rumore che si è sovrapposto alla comunicazione, è il brusio che si sostituisce al colloquio.

Tutto ciò contribuisce a far scivolare lo spettatore in un sistema tolemaico: lui solitario al centro e il mondo che gira attorno. Ma potremmo anche dire che vive attraverso i pochi individui che vede agire: non vive ma è vissuto.

Dal fondo della propria poltrona entra nella dimensione del teatro, in cui è sempre spettatore e mai interprete, meno che mai protagonista. Questa rinuncia a partecipare al processo di comunicazione crea di fatto una realtà artificiale, a senso unico, estraniante, una realtà-irreale.

Il genere musicale dei "blues" – mi si dice – si sta spegnendo, e non perché si sia esaurita l'originale vena, ma perché le comunità nere del sud degli Stati Uniti seguono ormai la Messa per televisione e non si raccolgono più nelle chiese. Io stesso, confesso, mi sono trovato protagonista-testimone della dimensione di irrealtà generata dal piccolo schermo. Quando lavoravo al Telegiornale, e godevo della scontata popolarità di chi appare sul video, sentii un giorno due commesse di un grande magazzino parlare concitatamente dietro di me, indicandomi: "...guarda, guarda quello! / Ma chi è?, chi è?... / È quello che "fa" Piergiorgio Branzi al Telegiornale!". Di fatto per loro non ero niente di più della proiezione fisica, del

simulacro, dell'ectoplasma del personaggio che per ruolo professionale mi trovavo ad interpretare. Finalmente, insomma, le due ragazze avevano trovato il "cacao meraviglioso", che per più di un anno tutti chiesero al negoziante, ma in realtà era solo il ritornello di una trasmissione di successo!

In definitiva il messaggio elettronico non tende più a rinviare ad un evento, ma alla promozione di se stesso come avvenimento.

Sembra quindi di aver superato anche la dimensione della realtà-irreale, e di aver raggiunto – come osserva Baudrillard – quella dell'"estasi della comunicazione", dove ciascuno si sente a distanza infinita dal suo universo originale, in uno stato di esaltante rapimento, di soddisfatta serenità, di gratificante stordimento, di sospensione dalla sofferenza del vivere. Di "estasi", appunto, nella fallace certezza di tutto vedere, tutto sapere, se pur in realtà, senza niente "conoscere". Mio padre, pur essendo uomo di grande religiosità, mi invitava spesso a non stare ad ascoltare le prediche, ma soprattutto di non farle. Anche oggi forse, con queste righe, l'ho disubbidito.

L'ultimo erede è il "digitale". A mio giudizio ancora in gestazione, anche se, per quanto si attiene all'immagine fissa, è inesorabilmente predestinato a porre la parola fine al glorioso periodo della camera oscura e del "supporto cartaceo". La tecnologia cammina in fretta e niente può far pensare il contrario. Per quanto riguarda il tasso di creatività, dalle ecografie in grembo, il digitale fotografico non appare molto sviluppato. Appare fermo piuttosto ad uno stadio di divertente gioco, teso a stupire in particolare lo stesso autore meravigliato delle opportunità di figurazione surreale che lo strumento offre. Quasi insostituibile nel campo pubblicitario, in quello della creatività di "autore" non sembra aver raggiunto il livello di "linguaggio" autonomo. Negli esempi più riusciti raggiunge quello di un buon "collage" fotografico di tempi andati, ma senza la scioltezza, la freschezza e la personale impronta che le forbici permettevano all'immaginazione dell'autore. La troppa facilità di esecuzione, la troppa libertà di soluzioni possibili (Dio mi perdoni!), sembrano costituire in definitiva un nodo di lacci e laccioli: Qui lo dico e qui lo nego. Discorso diverso per l'immagine in movimento. Il terzogenito sta crescendo molto bene. Le piccole



telecamere in commercio, maneggevolissime anche per il più sprovvisto dilettante, con livello di resa quasi professionale, hanno un potenziale di creatività e di personalizzazione fino ad ieri inimmaginabili. Anche in questo caso occorre acquisire la grammatica del mezzo: non è sufficiente raccogliere un rosario di belle immagini. Per fare cinema o televisione occorre esprimersi con la fotografia, il dialogo, ma soprattutto con il ritmo del montaggio. Una immagine di quattro o cinque secondi, in cinema come in televisione, è già un sonnifero. Una colonna sonora non professionale, o non originale può disturbare. Nessuno come il documentarista Flaherty ci ha fatto avvertire così tanto forte l'odore di aringa e stoccafisso dell'isola di Aran con poche immagini mute e di qualità scadente.

Quando partii per Mosca in qualità di giornalista, mi portai dietro la cinepresa 16 mm usata dai reporters di guerra americani, e che si caricava a molla, come una sveglia. Anche il magnetofono era a manovella, come i vecchi grammofoni. Ci ho realizzato programmi anche di mezz'ora. In vita mia non mi sono mai divertito tanto! ■

LA FOTOGRAFIA NELL'ARTE CONTEMPORANEA

SABRINA ZANNIER

È ormai assodato che la fotografia appartiene a pieno titolo al mondo dell'arte. Negli ultimi tempi ha inoltre dimostrato di sapersi ritagliare, all'interno di quel mondo, uno spazio sempre più ampio e significativo, sia dal punto di vista della sperimentazione culturale sia per quanto concerne il mercato. Lo dimostra la sua cospicua presenza alle grandi manifestazioni come la *Documenta* di Kassel (mi riferisco all'ultima edizione del '97; vedremo cosa accadrà in quella di quest'anno), alla Biennale di Venezia del 2001, in parte a Manifesta tenutasi a Lubiana nel 2000; nonché alle edizioni del 2001 di Fiere come quella di Basilea e di Bologna.

La fotografia di cui parlo è una fotografia declinata su più fronti, da quella di valenza prioritariamente documentaria a quella più intrinsecamente legata alla ricerca visiva. In entrambe i casi si tratta di immagini votate alla ripresa di una realtà esistente, ritagliata dalla singolarità dello sguardo che la osserva. C'è poi la fotografia che presuppone, invece, un lungo lavoro di invenzione e creazione a monte dello scatto. In quest'ultimo caso, ciò che emerge dall'immagine è una scena per l'appunto costruita, per esempio contemplando il corpo stesso dell'autore, magari travestito e dedito a performances entro scenari che tracciano il passo della ricerca sull'identità, sulla sua moltiplicazione e alterazione; o, in altri casi,

facendo emergere scenari stra-ordinari che, pur non contemplando la figura umana, in ogni caso destabilizzano la nostra più corrente modalità di percezione e interpretazione del mondo. Questo genere di immagini in qualche modo recupera, della fotografia intesa in senso tradizionale, la modalità operativa del ritratto e della natura morta, laddove il soggetto presuppone una preparazione, una messa in scena, una "teatralizzazione" finalizzata per l'appunto allo scatto.

Il mondo dell'arte accredita quindi ormai a pieno titolo l'universo della fotografia nelle sue più svariate declinazioni. Esattamente come fa con altre forme di creazione visiva (dalla scultura alla performances, dalla pittura al video), ne considera sia l'intrinseco aspetto linguistico, laddove l'opera è ottenuta con il tradizionale processo fotografico dello scatto e della stampa chimica, sia la dimensione meticcata, laddove la fotografia emerge come una parte di un processo creativo ottenuto appellandosi anche ad altri linguaggi, per esempio la pittura o l'installazione. Riserva poi una significativa nicchia alla fotografia interamente votata alla tecnologia digitale, a sua volta connotata da ulteriori varianti: dalle immagini scannerizzate e poi rielaborate al computer, a quelle recuperate via Internet e poi manipolate sullo schermo entro programmi in cui altre parti della stessa opera sono totalmente create in modo artificiale.

Mentre, però, il sistema dell'arte accredita l'immagine fotografica nelle sue più svariate declinazioni, il sistema della fotografia appare più chiuso, maggiormente ancorato alle celebrazioni del proprio passato e meno propenso ad accogliere quelle ricerche che dal presente si rivolgono al futuro. Non potendo certo restare indifferente al passaggio dalla fotochimica alla fotoelettronica, in alcuni casi accoglie la cosiddetta fotografia digitale, senza, però, contemplare quei passaggi intermedi, quelle ibridazioni in cui la fotografia emerge come una parte di un più complesso programma creativo.

Il lavoro di Sergio Scabar e quello di Stefano Marotta & Roberto Russo indicano i due estremi entro i quali oggi si muove la fotografia nell'orizzonte dell'arte contemporanea. Si tratta di due ricerche contrapposte dal punto di vista tecnico, ma entrambe capaci, dal punto di vista dei contenuti e dell'emozionalità che generano, di situarsi entro le urgenze creative dell'oggi; entrambe, inoltre, sono caratterizzate dalla precisa volontà di relazionare fotografia e pittura, due

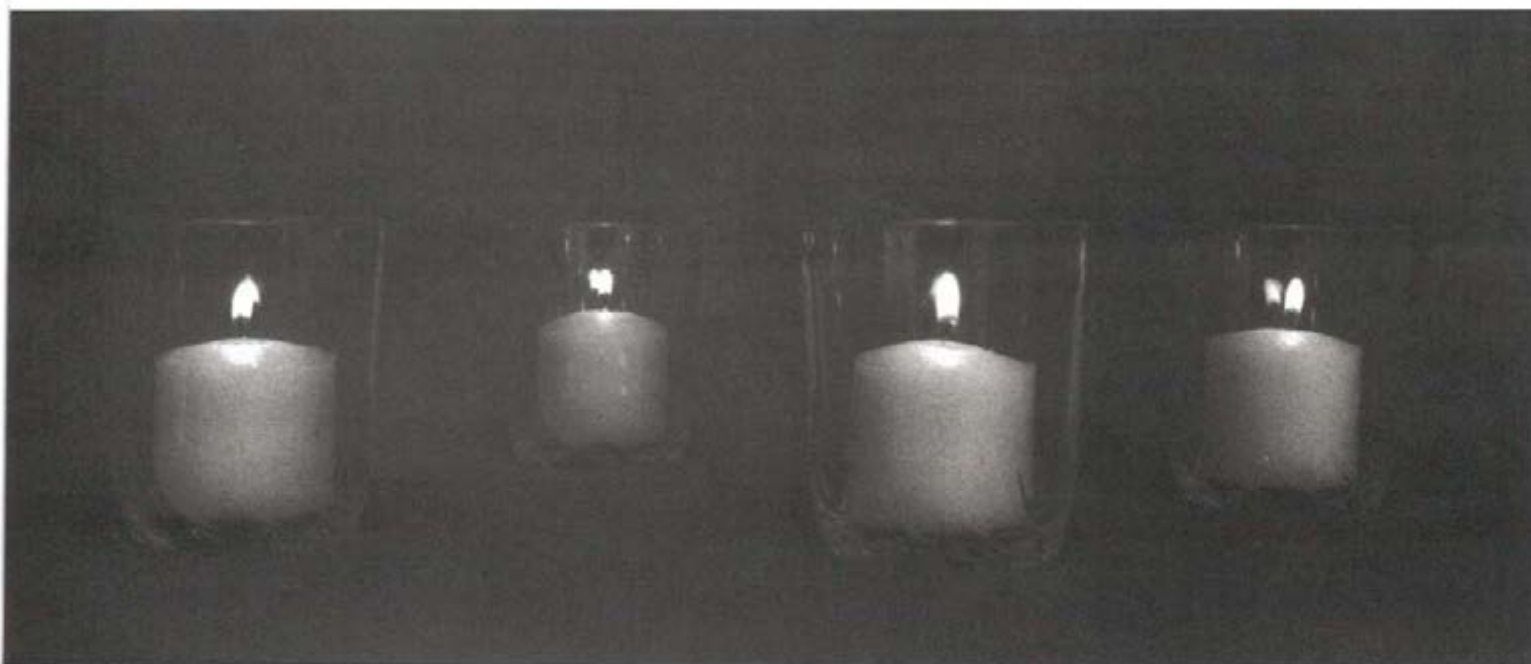


dimensioni che appaiono in ogni caso intrecciate e contaminate al punto di perdere la specificità dei rispettivi confinamenti linguistici.

La trentennale ricerca di Scabar – autore schivo e riservato, quindi poco conosciuto malgrado l'intensità del suo lavoro, in cui il medesimo umore creativo ha saputo declinarsi in risvolti di volta in volta rispondenti alle urgenze della contemporaneità – dopo aver attraversato il reportage, le più incisive sperimentazioni di valenza concettuale, contemplanti anche un ripiegamento verso la propria immagine, quindi un affondo nella problematica dell'identità, è poi approdata a quello che definisce *Il teatro delle cose*, atto a sancire il trionfo delle piccole cose e la loro unicità. Poeta della camera oscura, quindi

dell'alchimia fotografica, recupera la magia e il sapore dell'antica tecnica di questo mezzo, distinguendosi per una particolare prassi di stampa dalla quale ottiene un'estesissima gamma di neri nonché la perfetta leggibilità dei brevi ma intensi bianchi. Una patina cupa, carezzevole e nostalgica si dipana in tutti i lavori divenendo vera e propria cifra stilistico-emozionale, che dai piccoli elementi della pratica fotografica, a oggetti votati alla simbologia del sapere (come i libri), o della luce quale fondamento della "scrittura fotografica", giunge ora fino ai paesaggi, rispostando nuovamente all'esterno il suo sguardo, pur sempre votato all'anima delle cose, quindi a un ripiegamento intimistico che si assapora già a partire dalla scelta di creare nell'atmosfera alchemica della camera oscura.

Sergio Scabar
 "Il silenzio delle cose"
 2001



Qui, a ridosso degli acidi e delle bacinelle, Scabar riabilita sul fronte fotografico quella rinnovata necessità di esperienza diretta del corpo dell'opera, quel bisogno di riappropriarsi degli antichi valori fabbrili, sorto proprio quale contraltare alla coeva smaterializzazione intrinseca ai processi digitali. Sono le due facce di una stessa medaglia contemporanea. La seconda citata è quella praticata da Marotta & Russo, in cui la fotografia, recuperata via Internet, concorre alla realizzazione di un lavoro risolto completamente in digitale con l'ausilio di diversi programmi di grafica e di un software 3D che consente

la creazione di scenari completamente artificiali, entro i quali abita Lexus, una sorta di alter ego al femminile dei due artisti. Dalla fiction di Lexus al vero quotidiano di una ragazza americana che, ripresa nella sua casa da una web cam fa circolare le proprie immagini su internet, gli stra-ordinari mondi di Marotta & Russo ammiccano all'immaginario collettivo generato dalla digitalizzazione del quotidiano, tra simbologie informatiche, virus virati in insetti e ingranaggi tecnologici che alterano la propria struttura dimensionandosi con architetture d'interni.

Alla smaterializzazione del processo creativo i due artisti contrappongono la scelta di stampare su tela, solo ed esclusivamente pezzi unici. Da un lato sposano la filosofia e l'immaginario collettivo sotteso alle nuove tecnologie; dall'altro, invece, detronizzano la loro intrinseca riproducibilità, per recuperare l'aura pittorica dell'unicità. Per contro, Scabar sposa la manualità della tecnica fotografica, ma per poi votarsi anche lui al pezzo unico, sia per scelta, sia perché, nel suo caso, i particolari interventi in fase di stampa non potrebbero essere ripetuti esattamente una seconda volta. In entrambe i casi, la fotografia emerge all'insegna di quell'ibridazione in cui slittamenti e meticcaggi semantici e tecnico-tecnologici la sconfinano dal suo specifico, per farle abitare a pieno titolo, come del resto ormai accade a tutta la fotografia, nel territorio di una sperimentazione artistica capace di contemplare i più disparati linguaggi. ■



Sergio Scabar
 "Paesaggio d'ombra"
 2001

VANZELLA FOTOGRAFIA



VANZELLA FOTOGRAFIA

*fotografia storica, moderna
e contemporanea*

via Inferiore, 20/22
31100 Treviso - Italy
tel./fax 0422 544758
e-mail: giuseppevanzella@libero.it

UN CAPOLAVORO INEDITO PER “FOTOSTORICA”

ITALO ZANNIER

L'autore di questa immagine, Domenico Riccardo Peretti-Griva (1882-1962), è stato, con lo spagnolo Josè Ortiz-Echagüe, l'ultimo fotografo pittorialista europeo, fedele a un'ideologia della fotografia come arte, che lo portò a utilizzare specialmente la tecnica del bromolio-transfert, da lui perfezionato ulteriormente.

Scrittore di fiabe e di fondamentali saggi di giurisprudenza, Peretti-Griva fu Magistrato di professione (primo Presidente della Corte d'Appello di Torino e primo Presidente onorario della Corte di Cassazione), ma la passione per la fotografia lo coinvolse durante tutta la vita, dal 1910, anche come illustratore di sofisticati volumi sul paesaggio, tra i quali: “Torino, impressioni fotografiche” (1948), “Roma, novanta vedute romane” (1953) e “Natura e spirito nella Valle d'Aosta” (1953), quest'ultimo edito con la prefazione di Giuseppe Mazzotti.

L'immagine inedita che presentiamo, fa parte di un album personale di viaggio, datato 1930. ■

nella pagina a fianco
Domenico Riccardo Peretti-Griva,
“Verso la vita”
1930, stampa al clorobromuro d'argento
cm. 14,5 x 23,00



UN JOLLY DI FOTOSTORICA

Anno II.

MILANO — 28 Febbraio 1897.

N. 4.



UN NUOVO NEMICO DEI FOTOGRAFI

Si sapeva che il tempo, l'umidità, la stampa con carta un po' umida, i grandi calori e tante altre piccole o grandi miserie congiuravano contro la conservazione delle negative. Su pei giornali, in senso ironico naturalmente, era comparso un articolo sul bacillo delle lastre fotografiche; ma oggi ci troviamo dinanzi ad un vero animale distruttore, visibile, noto, classificato dai naturalisti in classe, specie, sotto specie, varietà, genere, famiglia; che rosicchia la gelatina dei fototipi e li rovina irrimediabilmente se lo si lascia diventare il padrone del laboratorio.

Si tratta di un coleottero, della famiglia dei trachelidi, della specie *Pirocroa scarlatta* detto pure *Cardinale*, a sei zampe (tre per lato), ad ali coperte da un tegumento duro di colore rosso scarlatta (d'onde il citato soprannome), avidissimo della gelatina e scoperto in flagrante reato da un tipografo che era pure dilettante di fotografia, il quale si vedeva divorare i rulli di gelatina del suo stabilimento e le proprie negative.

Di questo animale grazioso se vuoi, ma non certo benigno, esistono dieci varietà o sotto speci, che vivono dovunque fuorchè in Australia e nell'America del Sud. La sua larva, di colore

giallastro, lunga pochi millimetri, vive sotto le scorze degli alberi o nei legni in decomposizione; l'insetto vola sulle foglie e sui fiori ma risiede specialmente sui castagni e sui pioppi.

Il *Pirocroa coccineo* di Linneo, che è quello che alligna specialmente fra noi e può quindi interessarci, è lungo 12 a 15 millimetri, ha il dorso di colore rosso sangue, ha la testa e l'addome nero, due antenne lunghe e mobilissime, e toccato si finge morto per poter sfuggire rapidamente volando, non appena scomparso il pericolo.

E il rimedio contro questo nuovo e temibile nemico? Non se ne parla, ma è certo che i suffumigi di solfuro di carbonio, le abluzioni di acqua con bicloruro di mercurio ed acido cloridrico, e forse la sola polvere di piretro, potrà bastare ad ucciderlo. Sarà pure utile provare la formalina al 4% d'acqua direttamente sulla negativa, dopo l'ultimo lavacro.

P. PIOGLI.

Al prossimo numero il programma per

Concorso Fotografico del Mosaico.

MARIO FINAZZI 1896-2002

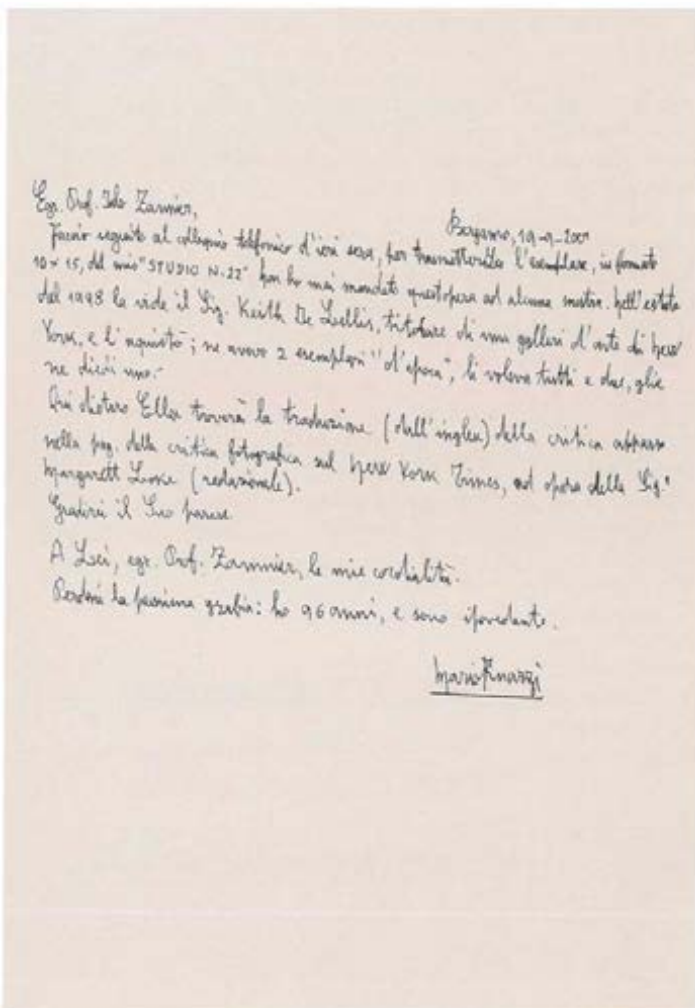
ITALO ZANNIER

I necrologi, alla mia età, sono troppi, troppi....

Mario Finazzi, con il quale da qualche anno mi sentivo spesso al telefono, è scomparso a Novantasei anni, con una lucidità sorprendente, con una memoria straordinaria, specialmente sui fatti della fotografia, che Finazzi ha vissuto da protagonista, dagli anni Quaranta in poi, e fino all'ultimo.

Pochi giorni prima della sua scomparsa, mi è giunto un suo "biglietto" di auguri, che non poteva essere altro che una fotografia; una Sua fotografia, eseguita nel 1952, con la tecnica di solarizzazione nella quale fu un maestro.

Pubblichiamo in facsimile il suggestivo biglietto, assieme a una recensione di questa immagine apparsa sul "New York Times" del 28 giugno 2001, a testimonianza anche dell'attenzione che oltreoceano si presta all'opera di questo Maestro della fotografia europea. ■



Manhattan

Fino al 10 agosto

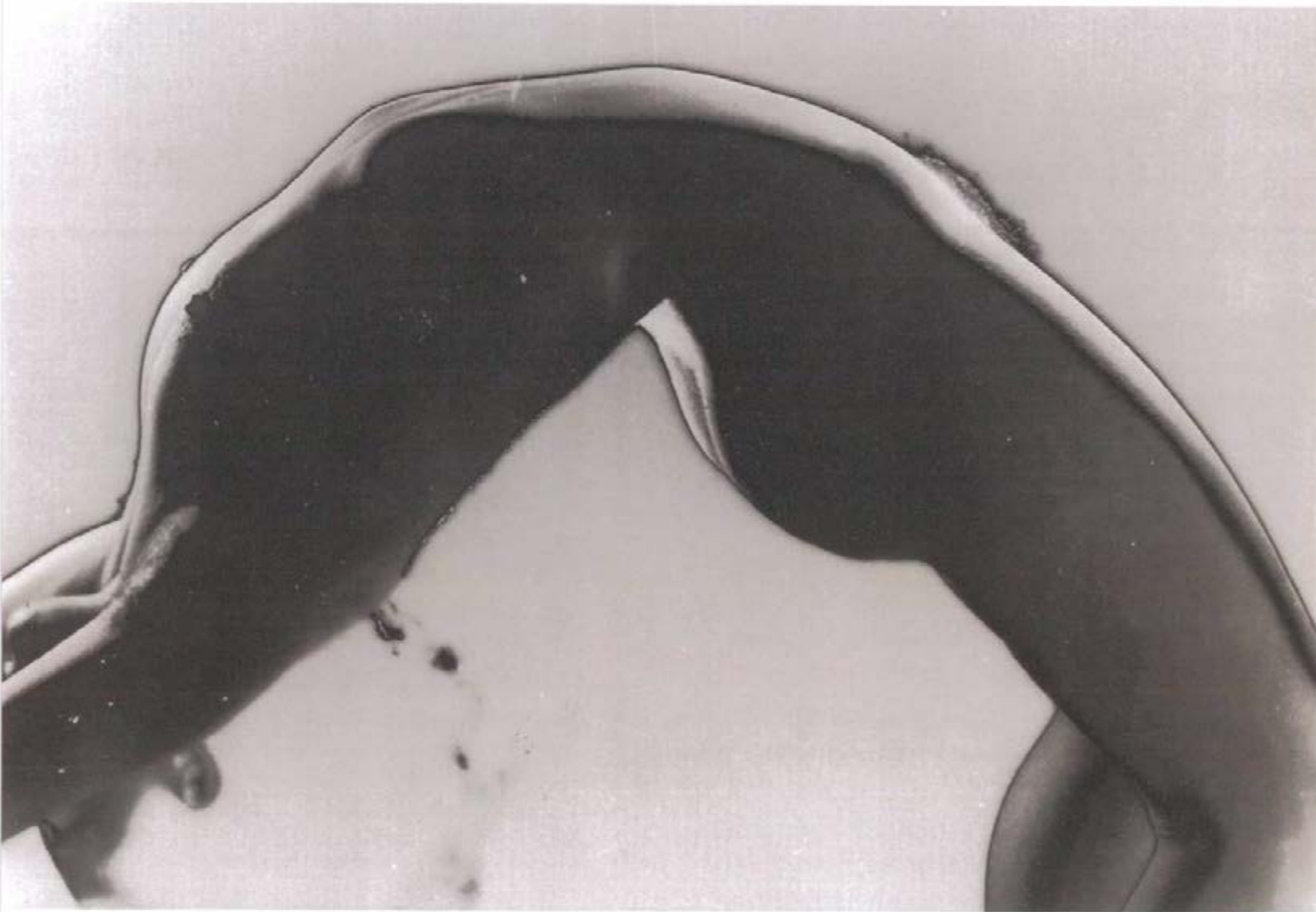
Sì, vi sono i prevedibili studi fotografici di nudo femminile, comprendenti forme stilizzate senza velo su piattaforme velate ed eleganti con grandi globi tondi. Per quelli che hanno un debole per le effeminate e feticistiche stampe color-carbro degli anni Trenta, ne è presente una di Nickolas Muray, un contemporaneo di Paul Outerbridge. Due immagini in bianco e nero dalla serie di Herbert Matter "La cittadina provinciale di Mercedes" (Mercedes Province-town) (1940), contrappongono il fragile nudo ad un implacabile paesaggio desertico. Un altro paio di stampe in bianco e nero dalla serie di Ralph Bartholomew "Un balletto anatomico" (Anatomic Ballet) (1948), coglie l'agile figura femminile nel volo di una danza.

Ma la splendida sorpresa, qui, è una selezione di stampe di tre fotografi italiani poco noti: Mario Finazzi, nato nel 1905 e dirigente industriale in pensione; Tullio Stravisi, nato nel 1922 e docente di navigazione e astronomia; e Mario Perotti, un fotografo del primo Modernismo a Milano, morto l'anno scorso a 90 anni.

Benché Finazzi si esponga al confronto col formidabile Man Ray, le sue fotografie di nudo femminile, magistralmente solarizzate, non temono il paragone. Un'immagine del 1952 di un petto, fianco e coscia femminile, potrebbe richiamare alla mente i "Triangoli" di Imogen Cunningham (1928). Ma è nell'estrema semplicità del nero su nero, è nei contorni del corpo della donna disegnati in bianco, che la fotografia di Finazzi acquista uno stile scultoreo tutto particolare. L'opera di Finazzi era presente al Museo Solomon R. Guggenheim tra il 1994-95 ne "La Metamorfosi Italiana 1943-1968" (The Italian Metamorphosis, 1943-1968).

Stravisi, che continua a fotografare nella sua città, Trieste, infonde alla sua opera una lirica minimalista. In un'incantevole immagine bianco su bianco, il braccio di una donna e le dita della sua mano sotto il corpo, sono delicatamente evidenziate dai grigi più tenui. In un'altra immagine, la schiena di un busto femminile chinato, ha la compostezza monumentale di una catena di montagne. L'opera di Perotti comprende immagini di una Milano devastata dalla guerra, immagini dei tesori architettonici della città e nature morte e nudi Modernisti. Una sua fotografia solarizzata degli anni Trenta, di un busto femminile è un omaggio al corpo come maestosa architettura trascendentale.

Margaret Loke
«New York Times»
28 giugno 2001



Mario Finazzi
"Curve"
1952

UNA SCUOLA DI FOTOGRAFIA NELLA NATURA

ROBERTO SALBITANI

Francesco Nonino
Durante uno stage sulla "Costruzione di un lavoro fotografico"
Roberto Salbitani e Mario Giacomelli
1997

Ho fondato la Scuola di Fotografia nella Natura nel 1986 dopo l'esperienza quinquennale fatta nell'isola della Giudecca a Venezia, dove all'epoca vivevo, con il Centro Fotografia Giudecca (corsi, esposizioni, incontri, lavori nel territorio come il Progetto Unitario Giudecca e l'Archivio della Memoria, dal 1980 al 1985). Quest'intervento, appoggiato dal Consiglio di Quartiere dell'isola ma che si rivolgeva ad un'ampia utenza esterna di appassionati di fotografia, mi aveva confermato:

- 1) che le esperienze di tipo culturale e didattico ed il discorso (seppur difficile, seppur complicato) sul "fare artistico" e sulla crescita di consapevolezza individuale che esso implicava, potevano contare su spazi ed aspettative enormi in seno al quotidiano vuoto lasciato dalla realtà sociale e materiale
- 2) che la tensione verso un affinamento della propria sensibilità attraverso gli strumenti ed i simboli della comunicazione parlata e visuale avveniva meglio, o comunque sembrava produrre un più benefico effetto, in un ambiente non formalmente irrigidito e spersonalizzante: in cui i concetti e le metafore visuali fossero messi a disposizione con semplicità e chiarezza, con partecipazione, in un sodalizio fraternizzante, ma non per questo meno autorevole, che ricuciva le necessità di tutti, partecipanti e conduttore.



Al centro: l'uomo (il fotografo) alla ricerca di un suo "habitat" sensibile

Conclusasi l'esperienza giudeccina, con qualche delusione nei riguardi dei rappresentanti politici della "cultura", ho deciso di riprendere, ampliandola se possibile, la conduzione dei corsi di fotografia, ma questa volta in un ambito privato.

Ho pensato che forse era possibile riunire (sentite, sentite...) il desiderio di vivere vicino ai boschi alzando il coperchio di una camera visionaria in ebollizione con il mestiere di organizzare dei cicli annuali di corsi e stage in un contesto vivificante, capace di sprigionare nuove sensazioni. Un caminetto, l'odore della legna da ardere, il sapore del cibo e del vino, gli animali, una camera oscura che quasi tratteneva ancora l'odore dell'ovile che era stata in precedenza: ho trovato quello che cercavo, l'immagine che avevo sognato in città. Un cliché abusato? Ma l'aria di collina esisteva davvero, ed assistere alle acrobazie della

luce e dell'ombra quasi all'accadere della loro scissione naturale non era una fata morgana per cittadini frustrati. Non si trattava dunque di ritirarsi per sempre nella copertina di una rivista sui "genuini sapori locali" ma prendere per un po' fiato, sgranchirsi gli occhi per vedere da un'altra prospettiva la superstrada, la bretella, il finestrino dell'auto che si apre su di un altro finestrino d'auto. Volevo scoprire il "bosco" in tutta la sua complessità ed oscurità offrendomi una pausa meditativa per riprendere slancio prima di tornare a ruotare l'obiettivo su altre esperienze, altre correnti della percezione. In questi 15 anni sono stati centinaia i fotografi che ci hanno fatto visita ma molti ritornano quasi a verificare se tutto sia incredibilmente rimasto intatto dopo l'"uso". Nel solito deserto degli

addetti all'informazione, devo aggiungere, e questo probabilmente perché non siamo patrocinati da qualche ente o multinazionale del settore. Così tiriamo avanti cercando di metterci sempre qualcosa in più affinché il tam tam non si affievolisca ed arrivi all'orecchio giusto. E, fortunatamente, continua ad arrivare. Ma che cosa in concreto uno trova da noi? In breve, qualcosa, credo, che s'insinua tra vita, fotografia, immaginazione e voglia di ritornare a credere nelle proprie risorse e progetti, anche mettendo a rischio le convinzioni fin qui acquisite. Il tutto contenuto in un costo d'iscrizione che, a detta di tutti, è più che abbordabile. Ecco in questa tabellina riassuntiva il tipo di insegnamento che svolge la Scuola:

SCUOLA DI FOTOGRAFIA NELLA NATURA anno di fondazione: 1986	
ESPRESSIONE VISUALE	TECNICHE
LA LUCE	CORSO AVANZATO DI STAMPA
COME COSTRUIRE UN LAVORO FOTOGRAFICO Struttura - ritmo - impaginazione	STAMPA DA NEGATIVI E LASTRE (piccolo, medio, grande formato - carte fuori commercio)
IL SIMBOLO IN FOTOGRAFIA	IL VIRAGGIO CONTROLLATO (Conservativo, Multiplo, Totale e Locale - Metalli rari)
RITRATTO E AUTORITRATTO	TECNICHE MATERICO-CROMATICHE kallitipia- carta salata - gomma bicromata - cianografia
FOTOGRAFARE IL TERRITORIO	
IL PAESAGGIO SENSIBILE	
altre tematiche proposte periodicamente come:	altre tematiche proposte periodicamente come:
L'ACQUA, IL CORPO, IL RITO	SVILUPPO DEL NEGATIVO
FOTOGRAFIA \ ARTE VISIVA	SPUNTINATURA - COLORITURA MANUALE
IL LIBRO FOTOGRAFICO	PRESENTAZIONE FINALE DELLA STAMPA
IMMAGINE E SOGNO	PLATINOTIPIA
FOTOGRAFIA IN VIAGGIO	
L'ALBERO: FORMA E SIMBOLO	
NUMERO MASSIMO DI PARTECIPANTI: 12 RIDUZIONI PER GRUPPI DI FOTOGRAFI	
POSSIBILITÀ DI PERNOTTAMENTO TRA UN CORSO ED IL SUCCESSIVO + ATTESTATO DI PARTECIPAZIONE	
I CORSI SI TENGONO – IN PODERI COLLEGATI AD AGRITURISMI DEL CENTRO-ITALIA – NEI WEEK-END E PONTI FESTIVI IN PRIMAVERA ED AUTUNNO (2-3 GIORNI) OPPURE D'ESTATE PER PERIODI FINO A 5 GIORNI. CHIUNQUE NE FACCIA RICHIESTA PUÒ RICEVERE IL PROGRAMMA PER POSTA NORMALE O ELETTRONICA.	
A PARTIRE DAL 2002 È IN PROGRAMMA UNO STAGE DELLA DURATA DI UN MESE APERTO A SOLI 4 ISCRITTI DENOMINATO: "CORSO INTENSIVO DI FOTOGRAFIA - ESPRESSIONE, COMUNICAZIONE E TECNICHE.	
COORDINAMENTO: ROBERTO SALBITANI	
INSEGNAMENTO: ROBERTO SALBITANI assieme a ANDREA BUFFOLO, DANIELE LELLI, LAURA MANIONE, FRANCESCO NONINO, MARIA PAOLA VALENTE.	
INFO (tel. e fax) 06. 6534931 oppure 347. 6634816 – e-mail alegrignetti@ciaoweb.it oppure scrivere a: Roberto Salbitani - Via Lorenzo Rocci 53 - 00151 Roma	

In sintesi, le proposte vanno incontro a due tipi di necessità che spesso s'intrecciano, ma non obbligatoriamente, e cioè da un lato un orientamento riguardo le proprie possibilità espressive e comunicative - e conseguente supporto ad una personale progettualità - e dall'altro l'apprendimento ed approfondimento della strumentazione tecnica, che di quelle è il veicolo obbligato. Si rivolgono perciò a tutti gli interessati alla fotografia innanzitutto, ma anche alla grafica, all'editoria ed in generale alle tecniche di visualizzazione; ai fotografi in apprendistato ed agli studenti delle Scuole di fotografia, delle Facoltà Universitarie e delle Accademie; ai fotoamatori, ai professionisti e a chi si dedica liberamente e a qualsiasi grado all'arte della fotografia. Da rilevare per inciso che nel nostro paese esistono grosse carenze per quel che riguarda la conoscenza dei materiali della fotografia.

Termino qui ringraziando la rivista che ospita questo intervento e tutti coloro che condividendo lo spirito delle nostre iniziative e diffondendole di loro spontanea iniziativa e disinteressatamente hanno di fatto consentito a questo cantiere aperto di continuare ad esistere. Forse tutto ciò suona come pubblicità ma, credetemi, non sono balle. ■

Roberto Salbitani
 "Venezia - Una Serenissima un pò turbata..."
 1976-1996

Roberto Salbitani
 "Venezia"
 1976-1996



La sublime montagna dei fotografi



La sublime montagna dei fotografi

Italo Zannier

Un prologo in memoria di Ansel Adams:

“Come sarebbe stata diversa la mia vita se non fosse stato per le gite da ragazzo nella Sierra, se non avessi conosciuto l’esperienza di quel primo memorabile viaggio nello Yosemite, se non fossi cresciuto in riva all’Oceano – se, se, se! Tutto ciò che ho fatto, tutte le emozioni che ho provato sono state influenzate dall’impatto con lo spettacolo della natura (...) Ho conosciuto il mio destino già dalla prima esperienza nello Yosemite Park”.

(A. Adams, L’autobiografia, Zanichelli, Bologna 1963, p. 67)

Adams ha amato la montagna – emblematico soggetto delle sue più memorabili fotografie –, così come il nostro Vittorio Sella, creando un arco significativo nella storia della fotografia, dall’Ottocento al Novecento, dalle Alpi allo Yosemite, ma coinvolge addirittura il pianeta – con il K2 nell’Himalaya, il Sant’Elia in Alaska, il Ruwenzori, il Karacorum... –, visitato dal pioniere Sella, durante eroiche escursioni scientifiche e antropologiche.

In America, prima di Ansel Adams, l’avventura fotografica nelle montagne, era stata di O’Sullivan, Jackson, Muybridge, tutti al seguito delle spedizioni geografiche, delle imprese ferroviarie, e anche dei cercatori d’oro. Scoprirono territori inesplorati, convincendo della loro bellezza, mediante la fotografia, senatori e amministratori, che non si sarebbero mai

avventurati, tra orsi, pellerossa e tormento di neve, ad esempio, nel mitico “passaggio a Nord-ovest” del Nord America.

Adams, sollecitato dal grande storico Newall (e più informato dei cronisti nostrani), quando morì Vittorio Sella (1859-1943), scrisse un articolo d’elogio, che venne pubblicato nel dicembre 1946 nel “Sierra Club Bulletin”.

E diceva, Adams: “la vastità del soggetto e la purezza delle interpretazioni di Sella commuovono colui che le guarda fino alla soggezione religiosa (...) Sella non ci ha descritto solo i fatti e le forme di splendori irraggiungibili del mondo, ma ci ha dato l’essenza dell’esperienza che trova un responso nei recessi interiori della nostra mente e del nostro cuore”.

Per essere fotografi di montagna, bisogna essere anche scalatori, e questo binomio significa molto, non soltanto per il coraggio e la forza fisica, ma pretende l’acutezza dell’occhio, la capacità di percepire il significato delle forme e delle luci, e delle strutture naturali, che il fotografo infine memorizza in un’immagine, che spesso è irripetibile, oltre che testimone suggestiva di spazi e di bellezze naturali, che sembrano aliene, a volte come la Luna.

E così sembrarono le prime fotografie di montagna, come quelle del Monte Bianco, ripreso al dagherrotipo da Frederick von Martens, sebbene con scarso successo, nel 1844 quando tentò l’ascensione con lo scienziato Bravais.

Prima di Martens, e comunque prima dell’invenzione della fotografia, ma con una “camera lucida”, uno strumento ottico che di per sé garantiva un “disegno a ricalco” (tracing), su quel soggetto si era cimentato sir John Herschel, nel settembre 1851, riprendendo il ghiacciaio di Zermatt (“The ice of Zermatt”).

L’alta montagna – e in Europa la più alta è il Monte Bianco –, era ancora da scoprire nel suo complesso paesaggio, ed era stata scalata per la prima volta nel 1787 dal de Saussure.

Il fascino del suo ambiente sembrava irraggiungibile, se non in immagine, con vette e ghiacciai visti però “dal basso”, e comunque da non oltre i duemilocinquecento metri, per i comuni scalatori, come molti fotografi.

Da lì Ruskin, dopo una prova nel 1849 verso il Cervino, commissionò nel 1854 al suo aiutante, Frederick Crawley, alcuni dagherrotipi del ghiacciaio di Chamonix, tuttora conservati negli Archivi delle Ruskin Galleries.

Il Grand Tour, in effetti, iniziava dalle Alpi, per poi scendere, come nelle Excursions daguerriennes di



John F. W. Herschel
The Ice of Zermatt
1821

(disegno con l'aiuto della "camera chiara")
(da: L. J. Schaaf, *Tracing of light, etc.*, The Friends of Photography, San Francisco, 1989)

Frederick Crowley
Chamonix, il Monte Bianco
(dagherrotipo nella
collezione di John Ruskin)



Vittorio Sella
**Veduta alpina dalla vetta
della Tête Blanche**
1880 ca.
(stampa all'albumina -
Archivio Zannier - Venezia)



Lerebours, verso i luoghi del Sole, più favorevoli anche alla fotografia, oltre che alla salute; scendere dalle Alpi era come fuggire dalla malia di un infernale paesaggio di ghiaccio. Von Martens, che si vorrebbe veneziano di origine, ritentò comunque l'impresa nel 1855, realizzando finalmente una sorprendente panoramica, ottenuta collegando dodici fotografie al collodio del massiccio del Monte Bianco, in un'opera poi esposta all'Esposizione Universale di Parigi del 1855, dove venne molto elogiata.

"Solo la fotografia poteva realizzare la riproduzione immensamente esatta dei complicati dettagli offerti dai grandi rilievi della catena alpina, e in particolare i loro ghiacciai...", commentò allora il cronista de "L'Illustration", la grande rivista di immagini, che pochi anni dopo (21 dicembre 1861) presentò le vedute alpine, quasi di cronaca, eseguite dai fratelli Bisson, al seguito dell'Imperatore Napoleone III e della consorte Eugenia, che infagottati, assieme a membri della Corte, attraversarono perigliosamente quei crepacci lunari.

La curiosità per i luoghi alpini fu così grande, che gli editori di cartoline, produssero subito alcune serie di vedute, tra le quali, in stereoscopia, le immagini di William England, in concorrenza con quelle della ditta Underwood.

Vittorio Sella – figlio di Venanzio, autore del "Plico del fotografo", nel 1856, che è il secondo manuale di un italiano, dopo il "Trattato" di Giacomo Caneva, che è del 1855 –, fotografo e alpinista, come d'altronde tutti i Sella, a cominciare dallo zio Quintino, il Ministro, e poi dal parente Guido Rey, eseguì una grande panoramica delle Alpi, dalla vetta del Monte Mars, all'altezza di 2600 metri, nel 1879, quando però la fotografia già serviva anche per definire la topografia del territorio, e non soltanto come spettacolo naturale.

La fotografia "di montagna" cominciò ad avere anche un "mercato"; se nei cataloghi dei fotografi ottocenteschi compaiono varie serie di vedute alpine, come nell'elenco del pioniere trentino Gianbattista Unterverger (1834-1912), che registrò sistematicamente, in mille vicissitudine poi narrate nel suo diario del 1904, le montagne del suo territorio, negli anni Settanta dell'Ottocento.

Nel frattempo, il turismo – non soltanto in bicicletta, ma d'alpinismo –, si sviluppava, ed era immancabile l'apparecchio fotografico, sempre più piccolo e maneggevole, riposto nel bagaglio; "se il mare ha i suoi innamorati – scriveva Tranquillo Zanghieri in un fortunato vademecum sulla "Fotografia turistica" (1908) –, la montagna non ne ha meno, né meno tiepidi...".

"Come il mare – continuava Zanghieri – l'Alpe diventa, in un istante, sublime di bellezza o sublime d'orrore. Come presenta una tal profusione di forme inattese, un lusso così sfarzoso d'effetti maestosi che lo spettatore, anche il più prevenuto, resta muto e vinto davanti alla grandezza dei suoi quadri...".

La montagna avrà da allora, tra i suoi eroi, anche innumerevoli

Un maestro
della
fotografia
alpina



VITTORIO SELLA.



IL MONTE MARO (M. 4100), DAL SANTAPOLITE
NORD-OCCIDENTALE.

VITTORIO SELLA



IL CERVINO (M. 4478), DALLA VETTA DELLA MONT
D'HÉRENIS (M. 4180).

Il 12 agosto 1943, quando più selvaggia infuriava la guerra, moriva nella sua villa di S. Girolamo in Biella un fervente innamorato della natura, il principe dei fotografi delle Alpi: Vittorio Sella.

Era nato il 28 agosto 1859. Dal padre Giuseppe Venanzio Sella, noto per interessanti studi di chimica fotografica, e dallo zio ministro Quintino Sella era stato educato ai grandi ideali della patria e della scienza. Iniziato fin da ragazzo al culto delle bellezze naturali e all'amore della montagna, egli incominciò ben presto a esercitarsi nella tecnica escursionistica ed esplorativa, e divenne un alpinista e un fotografo della montagna di valore eccezionale.

Il primo suo grande lavoro, eseguito nel luglio 1889 ancora col faticoso processo delle lastre a umido, fu il panorama della catena alpina dal Gran Paradiso al Monte Rosa, preso dalla vetta del Mars (m. 2600). Successivamente, col nuovo processo delle lastre a secco e con l'uso della stereoscopia e della telefotografia, ritrasse i più bei panorami delle nostre Alpi, dalle Marittime alle Giulie, operando con particolare intensità nelle Cozie, nelle Graie e nelle catene viciniori del Delfinato, della Savoia e del Bernese.

Lavoratore tenace e ordinato, il Sella poté così mettere insieme, con una coraggiosa serie di campagne fotografiche d'alta montagna, diverse migliaia di lastre, in cui la tecnica impeccabile trova il suo complemento nel gusto dell'inquadratura e nel senso, direi quasi scien-

fotografi, con la vocazione dell'alpinismo accanto a quella della "nuova arte"; da Guido Rey a Cesare Giulio, dai fratelli Pedrotti a Riccardo Moncalvo, a Lallo Gadenz, Ezio Quirensi, e via fino ai Merisio, Mario De Biasi, Walter Bonatti, Lino Marini... Bepi Mazzotti, tutti invaghiti dell'incanto sublime delle vette, dei crepacci, e infine delle "forme" che la natura offre con inesauribile generosità, in bianco-nero e a colori, tra le luci dell'alba e quelle del tramonto.

E oggi anche la luce della notte, se il fotografo ardito sa attendere il silenzio di un'immagine, che si forma con inesorabile lentezza sullo schermo della sua sempre più ipersensibile camera. ■

(Si ringrazia l'editore Pellegrinon, per il prestito di alcune immagini di questo Dossier.)

G. B. Unterveger
Escursione con guida
 1885
 (Gruppo di Brenta, Trentino)
 (Coll. Provincia Autonoma
 di Trento)



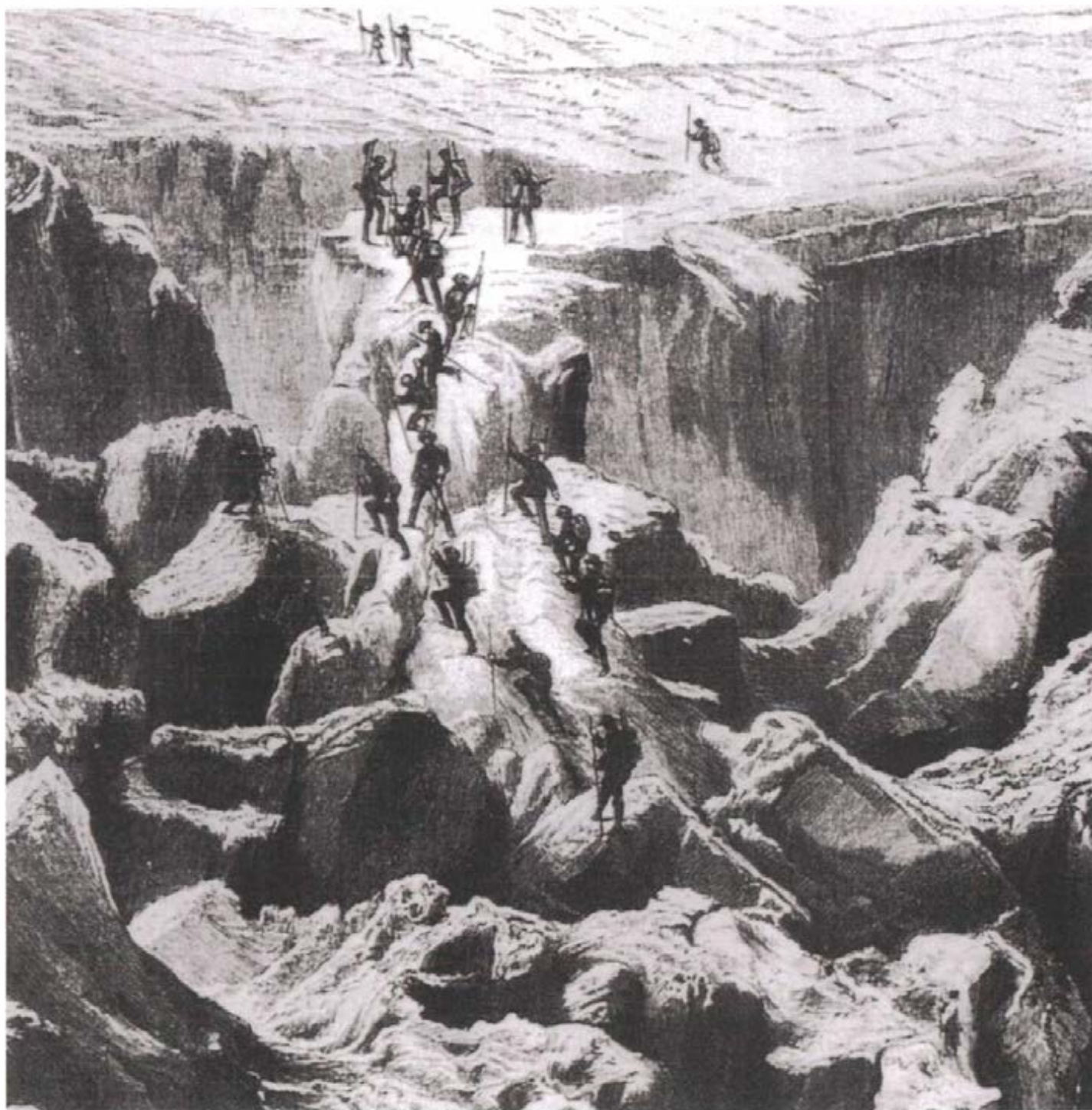
Franz Dantone
Gruppo del Catinaccio
 1890 ca.
 (Coll. Pellegrinon, Falcade)



"Ascesa del Monte Bianco"

1859

Illustrazione trascritta in xilografia,
da una fotografia dei fratelli Bisson
(in "L'illustration Journal Universel", Paris, 7.1.1860)





G.B. Unterveger
Baita sui Monti di Fassa
1885
(Coll. Provincia Autonoma di Trento)

nella pagina a fianco
Bruno Stefani
Dintorni di Alleghe (Cadore)
(coll. B. Pellegrinon)





L'ASSICURATIONE S.r.l. - Insurance Broker



www.assicuratione.com

L'ASSICURATIONE S.r.l. - fondata a Vicenza nel 1978 e successivamente iscritta all'albo dei Broker di assicurazione, di cui alla legge 29 Novembre 1984, n° 792, con il n° 0172/S - esercita la sua attività affiancando grandi e medie aziende, enti pubblici, associazioni di categoria e professionisti nel programmare al meglio la sicurezza d'impresa riferita ad un contesto assicurativo globale.

Disponiamo di una struttura altamente qualificata nella quale si fondono il know-how accumulato dall'esperienza trentennale dei soci fondatori con la dinamicità ed elasticità mentale dei giovani Broker

Presenti sul territorio a Vicenza e Treviso, in piena autonomia organizzativa, ma in sinergica collaborazione, copriamo operativamente l'intero Nord Italia

La strategia imprenditoriale da noi intrapresa basa i suoi fondamentali sulla qualità del servizio al Cliente consolidata nel tempo da un rapporto fiduciario fidelizzato

Possiamo monitorare per Vostro conto l'intero mercato assicurativo-finanziario garantendo una drastica diminuzione dei costi assicurativi, poiché solo l'indipendenza del Broker - non legato a Compagnie - permette la libera scelta fra le diverse offerte del mercato di quella che meglio soddisfa le esigenze della Vostra attività al minor costo possibile

"... la soddisfazione del Cliente è di per sé un profitto, perché fa crescere l'immagine positiva dell'Azienda e inevitabilmente trascina con sé altra clientela, generando di conseguenza altro profitto ..."

Esperienza

Affidabilità e modernità

Presenza sul territorio

Personalizzazione del servizio

Indipendenza

Filosofia

DIREZIONE E SEDE LEGALE

36100 Vicenza
Via Boccherini, 17
Tel. 0444/563288
Fax. 0444/961647
vicenza@assicuratione.com

31100 Treviso
Viale Luzzatti, 10
Tel. 0422/433673
Fax. 0422/22568
treviso@assicuratione.com

ROMANIA

s.c. CONIMPEX Insurance Broker S.r.l.

Timisoara / Cluj Napoca / Bucarest
Tel +40-56-208251
Fax +40-56-293024
Comimpex@conimpex.dnttm.ro

Asolo Golf Club



Alle spalle, la rassicurante presenza delle prime pendici delle Prealpi Venete, davanti le inconfondibili ondulazioni delle Colline Asolane.

Asolo Golf Club, immerso nell'incantevole Valcavasia, è l'ambiente perfetto per i golfisti e gli sportivi alla ricerca di servizi di livello superiore.

Asolo Golf Club è inoltre perfetto per incontri aziendali di alto livello, per una nuova raffinata strategia di pubbliche relazioni.

I SERVIZI:

-  Campo golf a 27 buche
-  Scuola Golf
-  Campo pratica
-  Campi da tennis
-  Piscina scoperta
-  Sauna
-  Fitness
-  Campo calcetto
-  Foresteria
-  Appartamenti
-  Sala Convegni
-  Ristorante
-  Bar
-  Club House di 4000 mq
-  Golf & FashionStore



Via dei Borghi, 1
31034 - Cavaso del Tomba
Treviso - Italy

Per informazioni:
Tel. 0423 942241
Fax 0423 543226
E-mail: club@asologolf.it
<http://www.asologolf.com>

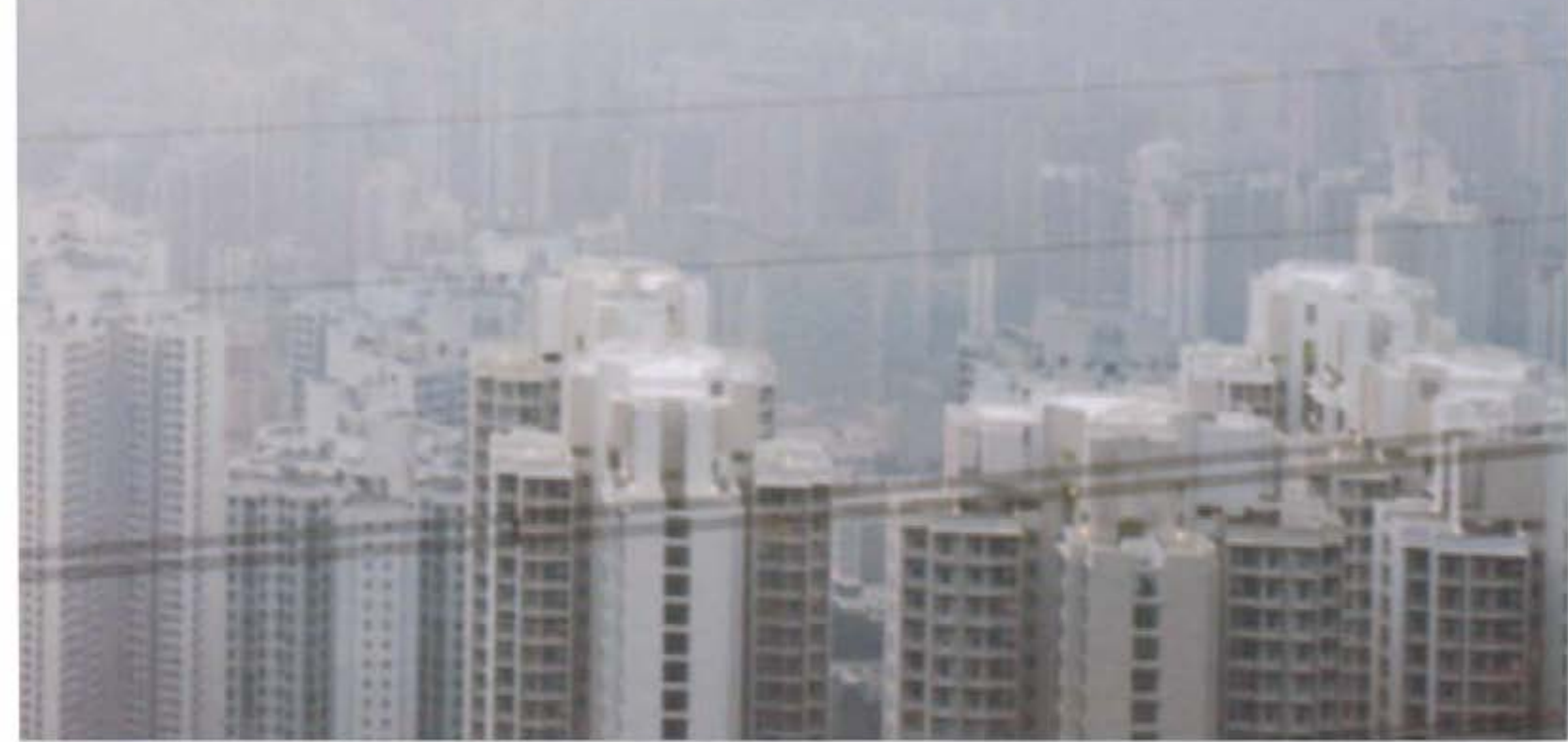
Una montagna di cose, di
e di vetro, di ferro e ceme

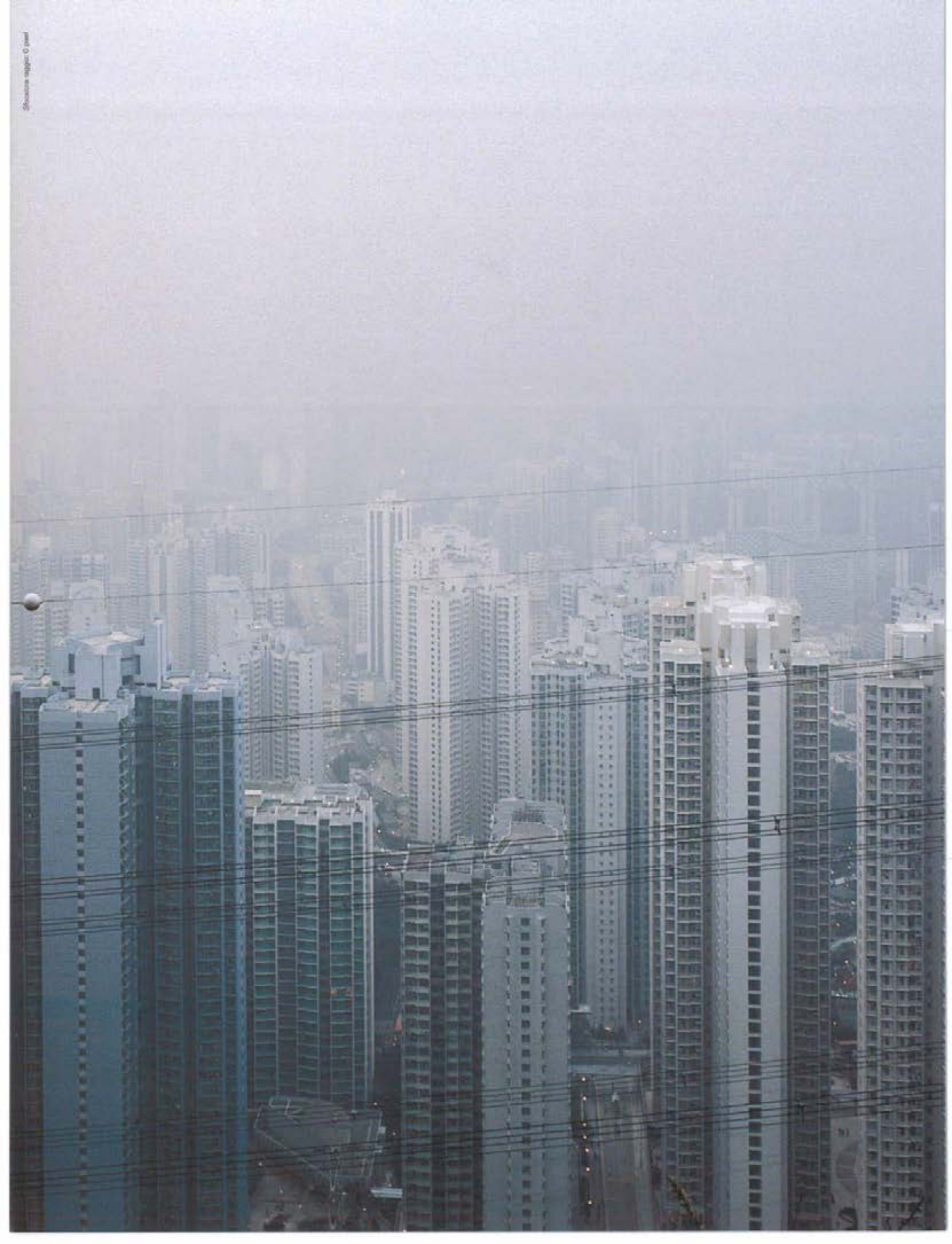
roccia e di terra, di fuoco
nto, di luci e persone.

Monte (lat. monte(m), da **m** indica “sporgenza”). s.m. roccia e terra - e a volte di si leva a un'altezza super sul livello del mare, rara inserita in catene, sisten Grande ammasso, ingento



ina radice indeuropea che
1. Massa grandissima di
vetro, ferro e cemento - che
ore ai 500 metri calcolata
mente isolata, per lo più
i, giogaie e sim. 2. Una
quantità abbondanza.







F A B R I C A



Disegno di Beppe Mora

PER ABBONARSI A FOTOSTORICA

I NUMERI DELLA NUOVA SERIE



1

DICEMBRE 2000
N. 9-10

Sir Humphry Davy,
inventore della
fotografia

Archeologia della
fotografia

Sociologia, un grande
tema nella storia
della fotografia

DOSSIER

L'emigrazione
trevigiana e veneta
nel mondo
con interventi di
O. Toscani e Fabrica



2

MARZO 2001
N. 11-12

Un pioniere della
fotografia nel Veneto
C. Cerato

Giuseppe Bruno,
fotografo veneziano
del Veneto

DOSSIER

Struggenti bellezze
con testi di I. Zanier,
G. Comisso, Carla
Corso

Interventi di Fabrica
e di F. Vaccari



3

LUGLIO 2001
N. 13-14

Luigi Barzini inviato
speciale

Il Teleautografo

Le autocromie di
Nino Springolo

DOSSIER

Moda & fotografia
interventi di Wowe e
Fabrica

Fotografia futurista



4

OTTOBRE 2001
N. 15-16

Fotografie di
fantasmi e fate

L'"Autovelox"
del 1901

Alinari on-line: il
progetto educational
Comisso fotoreporter

DOSSIER

Fotografia e design
e design della
fotografia

Interventi di Fabrica



CERTIFICATO DI ABBONAMENTO

Desidero sottoscrivere un abbonamento a sei numeri della rivista FOTOSTORICA a partire dal prossimo numero secondo la formula scelta. L'importo dell'abbonamento di 49,06€ verrà versato:

- ☐ a mezzo assegno bancario/circolare allegato
- ☐ a mezzo bonifico bancario: Banca Popolare di Vicenza
C/C 185051 - ABI 5728 - CAB 12000
- ☐ C/C postale 33993353 intestato a S.V.E. S.r.l. ☐ mi abbono
- ☐ acquisto i seguenti arretrati: al prezzo speciale di 11 € cadauno

Nome _____ Cognome _____

Via _____

CAP _____

Città _____

Prov. _____

Alfrancare

SPETT.LE S.V.E.
SOCIETÀ VENETA EDITRICE
VIA S. PIO X, 6
31040 VOLTAGO DEL MONTELLO
(TREVISO)

La Società Veneta Editrice garantisce la riservatezza dei dati da lei comunicati e la possibilità di richiederne gratuitamente la rettifica o la cancellazione scrivendo a S.V.E. via S. Pio X, 6 - 31040 Volpago del Montello (TV). I suoi dati potranno essere utilizzati per inviarle informazioni commerciali, campioni gratuiti, omaggi e inviti a manifestazioni anche da parte di selezionate aziende.

☐ Se non desidera ricevere altre proposte barri questa casella (Legge 675/96)

Giuseppe Mazzotti, fotografo e alpinista

Adriano Favaro

Della grande quantità di fotografie del Fondo Fotografico di Giuseppe Mazzotti¹ una in particolare, che racconta di una grande tragedia della montagna, ha costituito l'oggetto di un mio personale interesse e puntuale ricerca, infruttuosa fino a poche settimane fa, quando la fotografia è stata finalmente ritrovata tra le immagini di montagna che Anna Mazzotti, figlia di Giuseppe, ha concesso al F.A.S.T. per la riproduzione, ma i cui originali sono poi destinati, per sua volontà, al Museo della Montagna di Torino. Si tratta di una fotografia ricordata da Giuseppe Mazzotti nella sua opera *Grandi imprese sul Cervino* (1944, Ed. L'Eroica), monte del quale Mazzotti nel 1932 scala la parete Est. L'anno dopo, nel 1933, l'amico Amilcare Crétier (fratello di Nerina Crétier, che dal 1937 diverrà poi moglie di Mazzotti), assieme a due compagni (Antonio Gaspard e Basilio Olietti) precipita proprio al rientro da una nuova via sul Cervino, era il 6 luglio 1933. Nel suo sacco, scrive Mazzotti, fu trovata "la macchina fotografica con una pellicola impressionata. Cinque fotografie erano state prese durante la salita. Nella prima si vede la parete del Pic Tyndall, da sotto in scorcio, quasi dal punto stesso dove fu trovato il sacco. Nella seconda la Testa e il Colle del Leone, dalla cresta De Amicis.

Nella terza le rocce della Gran Torre, la capanna Italiana. Nella quarta la cresta di Furggen". Quando, più tardi, di fronte al fuoco di un camino, Mazzotti osserverà queste immagini che gli ricordavano il caro amico Crétier, attraverso le sue lenti da miope noterà con particolare intensità e dolore i particolari di una fotografia, l'ultima di quella serie. Scriverà: "...nell'ultima (fotografia) si vedono Gaspard e Crétier addossati ad un mucchio di neve. È mossa e sfocata... Crétier è in piedi, dietro a Gaspard. Anche lui appare stanco. Appoggia il gomito sinistro alla neve, sopra un altro sacco. Tiene una sigaretta fra le dita. Si scorgono chiazze di neve e rocce lontane, confuse. Ogni cosa è avvolta da un'aria che ricorda certe albe grigie dopo qualche bivacco. Forse avevano bivaccato in quel posto. Sulla pellicola non



Basilio Olietti

Cervino, 6 giugno 1933: " ...nell'ultima (fotografia) si vedono Gaspard e Crétier addossati ad un mucchio di neve. È mossa e sfocata... Crétier è in piedi, dietro a Gaspard..."

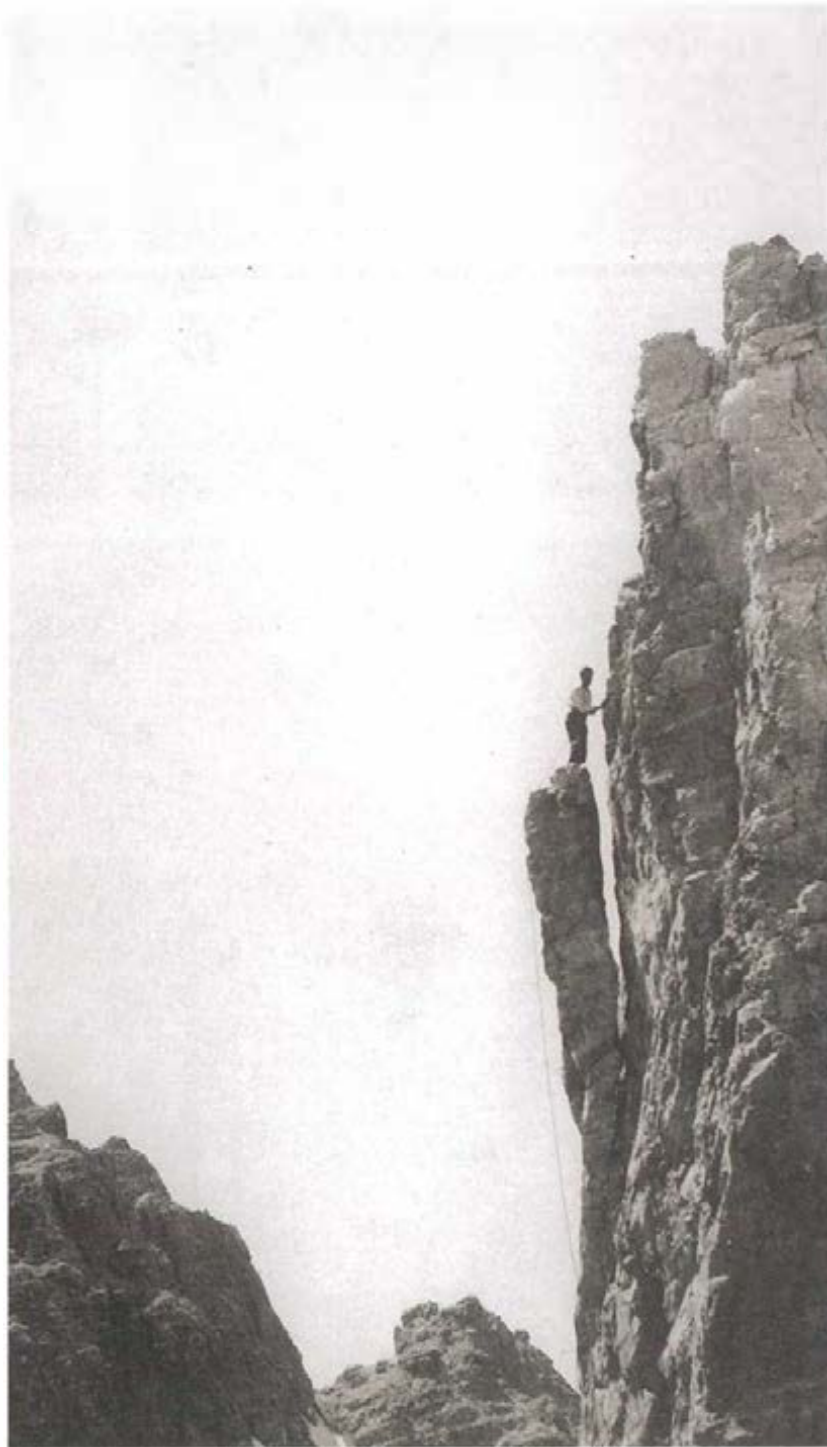
FAST, Fondo Mazzotti, n. 117450/B

Giuseppe Mazzotti
Guido Rey su una vetta dolomitica
 1910
 FAST, Fondo Mazzotti, n. 117502



Giuseppe Mazzotti
Guido Rey inizia la discesa dalla vetta del Cimon della Pala
Pale di S. Martino
 1910-12
 FAST, Fondo Mazzotti, n. 22

Giuseppe Mazzotti
Alberto Raho mentre sale la Sentinella
(I^a ascensione), Dolomiti di Sesto,
Gruppo Popera
 8.8.1929
 FAST, Fondo Mazzotti, n. 116435





Giuseppe Mazzotti
Luigi Carrel, impegnato sulla Placca Rossa del Cervino, CH/Zermatt,
 inizio anni '30
 FAST, Fondo Mazzotti, n. 31

Giuseppe Mazzotti
Cervino
 1932
 FAST, Fondo Mazzotti, n. 67

Giuseppe Mazzotti
Il riposo delle guide alla Hornlihutte al Cervino
 1930-1940
 FAST, Fondo Mazzotti, n. 61295

c'era altro". Pochi passi dopo gli scalatori precipitano. Mazzotti avrebbe voluto certo ricavare altre informazioni, attraverso la forza evocativa di quella semplice immagine colta all'alba da alpinisti sfiniti dalla fatica, ma quella fotografia mossa, sfocata, nella quale era lontano ogni intento artistico, poteva però restituirgli ben poco dell'amico perduto. Alla mente scorrono per analogia altre immagini, un'altra storia, quella dello scalatore Mallory che negli anni '20 perse la vita precipitando durante la scalata dell'Everest: in questi anni, ritrovato miracolosamente il corpo, si cerca proprio la sua fotocamera Vest Poket Kodak, che potrebbe contenere le immagini di quella ugualmente drammatica ascensione. Anche la macchina fotografica di Amilcare Crétier era una Vest Poket Kodak (macchina fotografica folding per pellicole 4,5x6 cm e rollfilm da 127 mm, il cosiddetto formato lungo, in commercio dal 1912 al 1935). Si trattava di un apparecchio di ridotte dimensioni e, si scriveva in una reclame del 1915 (*La Domenica del Corriere* n. 26 del 27 giugno - 4 luglio 1915), "dato il suo piccolo formato e minimo peso può essere comodamente portato in una tasca della divisa senz'alcun disturbo", mentre sulle pagine dell' *Illustrazione Italiana* lo stesso apparecchio viene vivamente consigliato ad "ogni ufficiale e soldato" e, nell'immagine relativa, un alpino, tra montagne innevate impugna la piccola fotocamera. (*Illustrazione Italiana* n. 30 del 25 luglio 1915).

Giuseppe Mazzotti si accostò alla montagna giovanissimo, divenendo esperto scalatore. Scrive Pietro Rossi che "Bepi Mazzotti come arrampicatore ha provato di persona le emozioni, le gioie, le ansie, le fatiche, i rischi delle ascensioni difficili².

L'amore per la montagna lo spinse a dar vita a numerose opere fotografiche e letterarie di soggetto alpino. Se queste ultime lo pongono tra i più importanti scrittori del genere in Europa, (ricordiamo *La Montagna presa in giro*, 1931 - *Grandi imprese sul Cervino*, 1934 - *La grande parete*, 1938 - *Introduzioni alla Montagna*, 1946 - *Alpinismo e non alpinismo*, 1946 ecc.) la sua febbrile attività fotografica merita senza dubbio una maggiore attenzione di quanto permette il limitato spazio del presente intervento. Ci limitiamo pertanto, in nota, ad una sommaria indicazione in merito rinviando ad un successivo momento ulteriori approfondimenti³. ■



Giuseppe Mazzotti
Cervino
FAST, Fondo Mazzotti, n. 68



OGNI UFFICIALE E SOLDATO
dovrebbe provvedersi dell'apparecchio fotografico

Vest Pocket Kodak

Dato il suo piccolo formato e minimo peso può essere comodamente portato in una tasca della divisa, senz'alcun disturbo.

Formato delle negative $4 \times 6 \frac{1}{2}$ cm.
Dimensioni $25 \times 60 \times 120$ mm.
Peso 260 grammi.

Migliaia di questi piccoli apparecchi sono in uso.

Il Vest Pocket Kodak con borsa L. 40
Idem con obb. Kodak Anastigmat „ 69

Chiedete particolari

KODAK SOCIETÀ ANONIMA
MILANO Corso Vitt. Em., 34 | VENEZIA P.zza S. Marco, 52
NAPOLI Via Roma, 288 | ROMA Corso Umberto, 399



NOTE

1-Nacque a Treviso il 18 marzo 1907. Il suo archivio personale che consta di oltre 125.000 immagini, per la maggior parte opera sua - una gran quantità di queste immagini ha per soggetto la montagna - è oggi custodito presso il F.A.S.T.(Foto Archivio Storico Trevigiano). Le macchine fotografiche proprietà di Bepi Mazzotti furono: La Vest Pocket Kodak Camera folding per pellicole $4,5 \times 6$ cm e rollfilm da 127 mm (il così detto formato lungo) in commercio dal 1912 al 1935 -Una Folding Kodak pellicole da 120 mm - Due Super Ikonta con soffietto retrattile medio formato $4,5 \times 6$ cm, obiettivo Tessar (Bruno De Adamo, fotografo dello storico Studio Fini, il cui titolare era amico di Mazzotti, ricorda che il soffietto di tela delle Super Ikonta si fessurava spesso e così doveva ripararlo con nastro adesivo).-Una Rolleiflex biottica, pellicola formata 6×6 cm che veniva usata da Mazzotti quasi esclusivamente per le diapositive, visto che aveva incorporato l'esposimetro.

2- Pietro Rossi, prefazione a G. Mazzotti, *La Montagna presa in giro*, pag. VII, Ed. Nuovi Sentieri, Bologna 1983.

3- Troviamo Mazzotti esporre numerose sue opere fotografiche relative alla montagna ad esempio nel 1951 alla Prima mostra di fotografie di montagna, organizzata dal Club Alpino Italiano, Sezione di Treviso nella Sala Buosi, via XX settembre, Treviso (3-18 novembre 1951). Vennero esposte fotografie di montagna degli autori Guido Botter, Renato Cappellari, Adriano Cason, Giorgio Da Ros, Bruno Desidera, Pietro Fantinelli, Giuseppe Gasparotto, Luciano Levada, Salvatore Lucchi, Teliene Maggio, Antonio Menegazzi, Antonietta Ninni, Guido Pasqualin, Luigi Pegorer, Paziente Pol, Alberto Ragazzi, Giobatta Torresini, Marco Vasconetto, Rino Vasconetto, Carlo Zanirato, Bepi Mazzotti (buon ultimo perché organizzatore della mostra e, quindi, fuori concorso)I titoli delle fotografie di Bepi Mazzotti esposte furono: Buon sole al rifugio; Il deserto; Sera a Passo Rolle; Cima Tosa; Gruppo di Brenta; Tita Piaz; L'Allée Blanche (Aiguille des Glaciers); Lago di Villa Welsperg; Alberto Raho sullo strapiombo di Gianvelli; Sulle Placche del Dente; Saluti dalla Sentinella (Popera); Discesa dalla Sentinella; Alba in Dolomite; Cordate al Monte Bianco; Al Dente del Gigante; E dopo? (parete ovest della Cima Canali-Pale di S. Martino); Nebbia in Val Canali (rifugio Treviso); Nuvole al Gross Glockner; Scalatrice in erba; Cheneil; Fontana a Ferleiten; Cucina al campo; Il barometro del Monzoni (Passo San Pellegrino); Cervino all'alba; Freddo a Cortina; L'uomo e la montagna (Croda del Toni); Incendio al Sassolungo; Notturmo alle Cinque Dita; "Rendez-vous" in Popera; Sole a Cortina; Il redivivo; Torri del Vajolet in primavera; Discesa a corda doppia (Campanile di Val Montanaia); Aconcagua (parete sud).

Giuseppe Mazzotti

Cino Boccazzi, con la mano fasciata, ai piedi di una guglia dolomitica del Popera-Pianoro del dito. 23 luglio 1938

inizio anni '30

FAST, Fondo Mazzotti, n. 22704

LIBRERIE DOVE SI PUÒ ACQUISTARE "FOTOSTORICA"

Libreria Einaudi

Via Coroneo, 8, 34133 Trieste

Libreria Minerva

Via S. Nicolò, 20, 34121 Trieste

Libreria Antonini

Via Mazzini, 16, 34170 Gorizia

Libreria Tarantola

Via Vittorio Veneto, 20, 33100 Udine

Libreria Moderna Udinese

Via Cavour, 13, 33100 Udine

Libreria Friuli

Via dei Rizzani, 1/3, 33100 Udine

Libreria Rinascita

Via G. Verdi, 48, 34074 Monfalcone (GO)

Libreria Tarantola

Via Roma, 27/A, 32100 Belluno

Libreria Sovilla

Corso Italia, 118, 32043 Cortina d'Ampezzo (BL)

Libreria Pilotto

Via Tezze, 18, 32032 Feltre (BL)

Libreria Minerva

Piazza XX Settembre, 22/A, 33170 Pordenone

Libreria Al Segno

Via del Forno, 2, 33170 Pordenone

Libreria Canova

Via Calmaggior, 31, 31100 Treviso

Libreria Marton

Corso del Popolo, 40, 31100 Treviso

Libreria Canova

Via Cavour, 6/B, 31015 Conegliano (TV)

Libreria Quartiere Latino

Via 11 Febbraio, 34, 31015 Conegliano (TV)

Libreria Mondadori

Piazza Insurrezione, 3, 35139 Padova

Libreria Feltrinelli

Via S. Francesco, 7, 35121 Padova

Libreria Pangea

Via S. Martino e Solferino, 106, 35141 Padova

Libreria Draghi

Via Cavour, 17/19, 35139 Padova

Libreria Galla 1880

Corso Palladio, 11, 36100 Vicenza

Libreria Palazzo Roberti

Via J. da Ponte, 34, 36061 Bassano del Grappa (VI)

Libreria La Bassanese

Via J. da Ponte, 41, 36061 Bassano del Grappa (VI)

Libreria Ghelfi Barbato

Via Mazzini, 21, 37121 Verona

Libreria Rinascita

Corso Porta Borsari, 32, 37121 Verona

Libreria Cortina

Via A. Mario, 10, 37121 Verona

Libreria Goldoni

Calle dei Fabbri, 4742/43, 30124 Venezia

Libreria Feltrinelli

Via Ugo Foscolo, 1/3, Milano

Libreria Feltrinelli

Corso Buenos Aires, 20, Milano

Libreria Feltrinelli

Via Manzoni, 12, Milano

Libreria Feltrinelli

Via Mazzini, 20, Brescia

Libreria Leggere

Via Don L. Palazzolo, 21, Bergamo

Libreria Feltrinelli

Via Cerretani, 30, Firenze

Libreria Marzocco

Via Martelli, 6, Firenze

Libreria Feltrinelli

Via Banchi di Sopra, 64/66, Pisa

Libreria Feltrinelli

Piazza Ravegnana, 1, Bologna

Libreria Feltrinelli

Via Battisti, 17, Modena

Libreria Fiaccadori

Via Al Duomo, 8, Parma

Libreria Feltrinelli

Via XX Settembre, 233/r, Genova

Libreria Feltrinelli

Piazza Castello, 17, Torino

Libreria Feltrinelli

Via V. Emanuele Orlando, 75, Roma

Libreria Montecitorio

Piazza Montecitorio, 59, Roma

Libreria Feltrinelli

Via S. Tommaso d'Acquino, 70, Napoli

Libreria Guida A

Via Port'Alba, 20/22, Napoli

Libreria Il Manifesto

Via Tomacelli, Roma

Cierre Distribuzione Editoriale

Via Ciro Ferrari, 5 - 37060 Caselle di Sommacampagna - Verona

tel. 045/8581820 fax 045/8589609 - www.cierrenet.it - E mail: distribuzione@cierrenet.it

Per abbonarsi

Si può sottoscrivere l'abbonamento a 6 numeri della Rivista, a partire dal numero di aprile 2002, versando € 49,06 a mezzo assegno bancario/circolare o con bonifico sul c/c n. 185051 presso Banca Popolare di Vicenza, ABI 5728 - CAB 12000 oppure con versamento sul c/c postale n. 33993353 (S.V.E. srl)

Per informazioni

SVE - Tel. e Fax 0423.870207 - Indirizzo e-mail: info@fotostorica.com - <http://www.fotostorica.it>



Luca Maria Patella From MADMOUNTAIN (with love) to BRUXELLES!

A Montefolle, lo straordinario Paese fuori dal Tempo, ove Luca, (Maria Patella) & Rosa (Foschi) possiedono la loro (f)estiva casa-studio alchemica: si continua ad operare.. È, fra l'altro, in preparazione un grosso Libro fotografico – in 4 lingue – che illustra principalmente la Foto Madmountiana di Luca: “*Montefolle (in lūminis oras / loca nullius ante: su lidi di Luce / mai di nessuno prima)*”, le Balze ed., Roma-Montepulciano, 2002. L'artista, del resto, ha in uscita anche altri 4 libri.

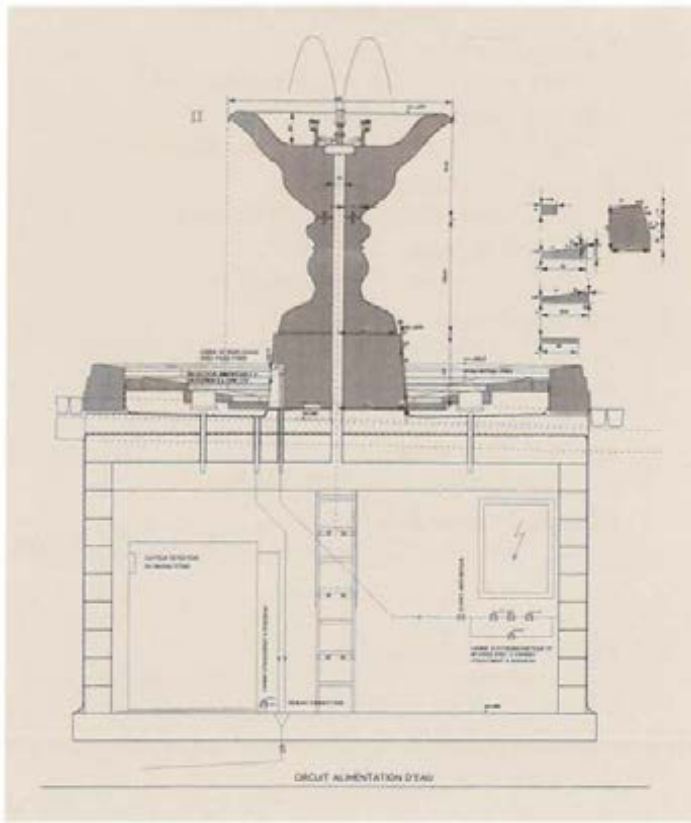
..Madmountain freme sotto il Sole; eccone un'*Immagine o Immaginazione, dai Colores Psichici* (ottici, o junghiani?), disposti sul davanzale di pietra serena. È strutturata da Luca, insieme.. ai suoi amici *Louis* (Ducos du Hauron) e *Charles* (Cros).

E notate che si tratta di una “visione” speculare, che è realizzata dal vero, ma: senza macchina fotografica, senza pellicola a colori, e senza alcun tipo di ritocco! ..Per magia, dunque? Sì, ..quella dell’“archeologia fotografica”, che Luca ricrea, con macchine da lui ideate e costruite: adatte a sistemi stenopeici, tricomici, etc..

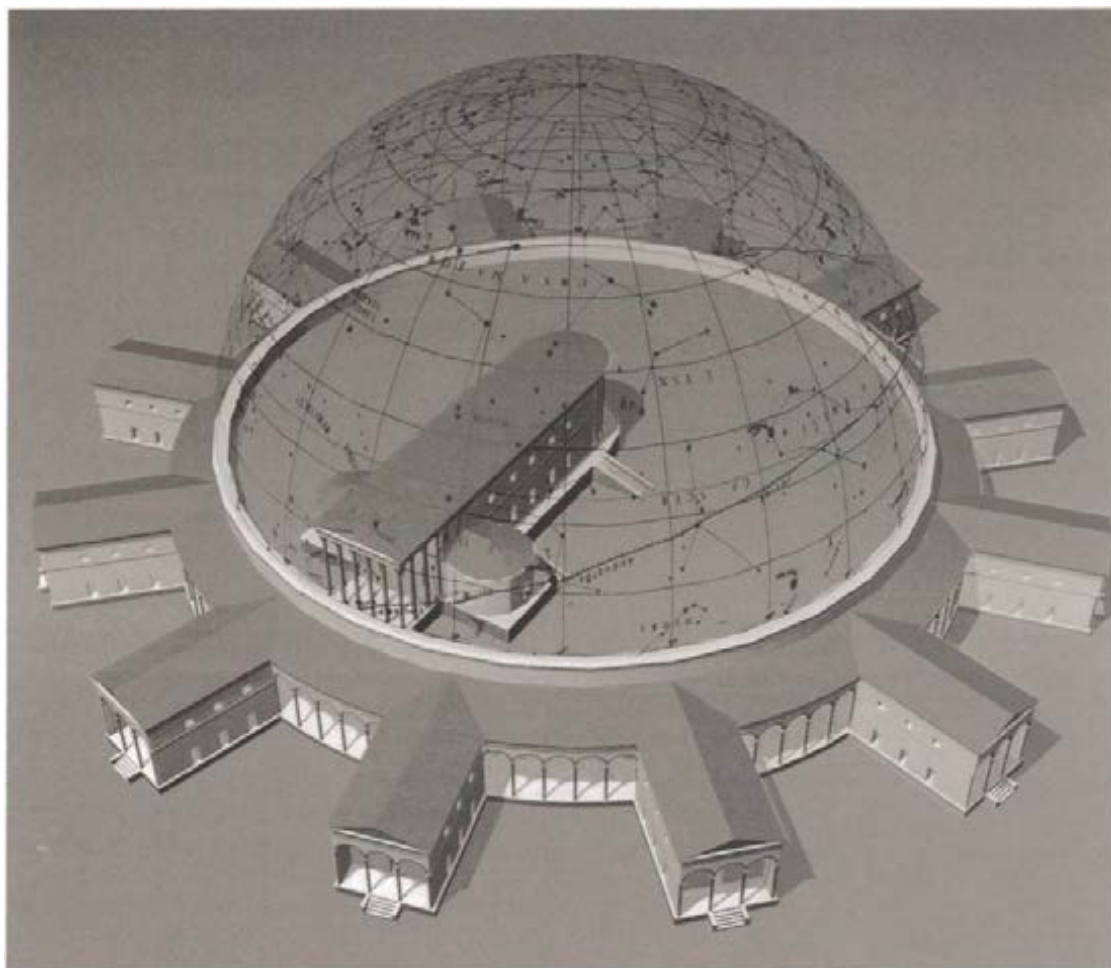
E poi, a Montfou, si sta costruendo una fantastica “*Maison de Plaisir, Cosmique*”, da disegni lasciatici dall'utopico *Claude-Nicolas* (Ledoux). Essa è inoltre sormontata da una grande “*Volta Celeste*” di *Luigi* (Patella), il padre, astronomo-umanista, di Luca. Si tratta di una cupola in cristallo e rotante, così che – stando al Centro della Maison – nelle notti serene, si possono “cum-siderare” le Costellazioni, e riconoscerle dalle rispettive rappresentazioni incise – in asse – sulla volta di cristallo. Il tutto è visibile (e vivibile? sì, si può visitarla): virtualmente (digitalmente), stereoscopicamente (..con molta mente, cioè! nonché con istinto e passione).

Ma Madmountain, proprio in questi giorni, ha esportato a Bruxelles una concreta “*Fontana Umana Magritiana*”. Cioè? Intendo: sagomata sul profilo fotografico di *René*; del resto, Luca si è anche ritratto mentre capta, in un magico specchio, altre *immagini che citano questo amico nordico*..

A primavera potrete visitare la “Fons”. Qui di seguito trovate dati inerenti, che Luca vi fornisce, insieme ai suoi migliori saluti e a quelli di tutti gli abitanti di Madmountain.



Disegno manuale, e disegno progettuale
della *Magritfontaine*.



Maison de Plaisir, d a Claude-Nicolas Ledoux (sormontata da una Cupola - Cielo di cristallo - rotante - ideata da Luigi Patella, astronomo-umanista, padre di Luca): (ri)costruzione virtuale digitale, stereoscopica (in collaborazione con l'arch. Franco Pettrone).

Video digitale-stereoscopico, interattivo, e opere fotodigitali 2000-2002



Magrittefontaine (Fontaine Physiognomique), (1982)-1997 (simulazione digitale, in collaborazione con l'arch. Franco Perrone).

La "Fons", perfettamente tornita in pietra, sul profilo di Magritte, è in corso di oggettiva realizzazione a Bruxelles 2001-2002

2 *Madmountains speculari, e dai Colores ottici o Psicici?*

Opera fotografica (dal vero), stenopèica e tricromica
(secondo Louis Ducos du Hauron)

1985

(ph L.M.P., realizzata con apparecchiature costruite dall'artista stesso)



La "Magrittefontaine" bruxelloise
(*Fontaine Physiognomique*), 2001-2002

La Fontana Fisiognomica, dedicata a René Magritte, è tornita esattamente sul profilo del grande surrealista. La Testa si staglia nel vuoto e risulta percepibile tutto attorno all'enorme Vaso lapideo: è questo un classico della produzione di Patella. Al riguardo, l'artista si è chiesto perché gli autori manieristi o barocchi non abbiano realizzato simili Coppe: si tratta forse di una concezione troppo poco naturalistica, o – data la "presenza nell'assenza" – ..quasi "orientale"? [del resto, l'indagine relativa alle problematiche di "figura/sfondo": non è tanto "cosa" gestaltica, quanto assai arcaica]. Si potrà anche ricordare, come gli Alchimisti elaborassero l'Opus, entro un Vas, che simbolicamente rappresenta la testa, ove i pensieri si formano e si trasformano..

Dalla sommità del grande Vaso-Ritratto di "René", un *jet d'eau* si protende verso il cielo; getto illuminato – di notte – così come la coppa e la vasca, in cui l'acqua (.. "Aqua nostra"?) cade tutto intorno, velando appena il profilo e

rendendolo mobile. Nelle vicinanze della *Fons*, una targa – in bronzo, pietra o mosaico – richiamerà l'attenzione dei visitatori, ..a "scoprire" (con sorpresa!) la "presenza" di Magritte; ..in quanto la *Fontaine* sembrerà inserirsi nell'ambiente, senza "violentarla": la piazzetta neoclassica la accoglierà, anche dal punto di vista materico e cromatico. L'opera è stata commissionata a Patella dal "Comité des Arts de la Ville de Bruxelles", date anche le numerose presenze espositive e antologiche dell'artista in Musei belgi, in anni passati e recenti (dall' "ICC" e il "MUHKA" di Antwerpen, al "Palais des Beaux Arts" di Bruxelles). Sarà edificata a place de Ninove, in zona centrale, nelle adiacenze della Borsa.

Tutta la piazza viene appositamente ristrutturata (2001), eliminando strutture aggiuntive, apportando del verde, situando le condutture idriche, etc.; e senza, d'altronde, alterare la fisionomia storica del luogo (permane intatto ed inutilizzato – ad esempio – un antico grande condotto sotterraneo, che lo attraversa longitudinalmente).

Lo "Studio d'urbanisme Jean-Pierre Majot" cura il lavoro nel suo insieme, oltre agli architetti del Comune. Si è deciso di tornire la *Magrittefontaine* in Belgio, e in "pierre bleue", la classica pietra locale – assai resistente al gelo – e che è, per giunta, la pietra "magrittiana" per eccellenza (..ritratta, in massi, nelle sue pitture). La collaborazione fra l'artista e gli architetti è continua: Patella ha fornito i disegni progettuali in scala 1:1, nonché "simulazioni digitali" del complesso; mentre l'architetto Majot è anche venuto a Roma, per discuterne. Selezionando varie ipotesi, si è giunti alla conclusione di situare la Fontana in luogo raccolto, presso una serie di annosi tigli, nonché un caratteristico caffè. Riportiamo uno stralcio di una comunicazione dell'architetto all'artista: "*..les travaux de réaménagement de la Place de Ninove se déroulent. L'insertion de l'oeuvre suivra exactement nos accords. Le quartier pourra "utiliser" cet embellissement – classique et surprenant au même temps – et en tirera une certaine fierté, et aussi un valeur d'usage. C'est bien ce que cherche la Ville et le Comité des Arts, qui "prifitera" de votre oeuvre!*". L'architetto aggiunge che – a suo avviso – la collocazione scelta permetterà alla gente di accostarsi alla *Fontaine*, se non addirittura, ai bambini di entrarvi con i piedini.

Dati tecnici sintetici:

il grande Vaso (Ø oltre m. 2) viene, in buona parte, tornito in un unico blocco, con adeguata finitura. Dimensioni dell'insieme: base m. 4; altezza complessiva m. 3. Acqua presente e ricambiata, nella vasca: h. max. cm. 40.

Centralina idrica e elettrica, e apparato depuratore delle acque: alloggiati in un'apposita e capiente cella sotterranea. ■

LA MONTAGNA FRIULANA COME SOGGETTO FOTOGRAFICO

Sono le più fotografate, il soggetto preferito di un gran numero di artisti dell'obiettivo, ma anche di legioni di appassionati. Sono le montagne, che, in Friuli, certo non mancano, anzi costituiscono un maestoso arco dominante il paesaggio che va dalle prealpi pordenonesi, al Consiglio, al massiccio del Cavallo, dalle Dolomiti orientali a tutte le cime delle Alpi Carniche sulle quali domina il Monte Coglians e poi prosegue con le Giulie dal Tarvisiano sino alle prealpi, mostrando il Canin, il Montasio e giù giù sino al Matajur, con, sullo sfondo, il monte Nero ed il Triglav. Sono cime che attirano l'occhio, conosciute e familiari e creano per il fotografo occasioni infinite da immortalare sulla pellicola perché la montagna è sempre diversa, è sempre nuova, si presta a infinite interpretazioni.



La montagna friulana illuminata dal sole, imbiancata dalla neve, ingrigita dalle nuvole, verde per i suoi boschi, massiccia e rude per le sue rocce è sempre attraente, si trasfigura, attira a sé. C'è chi ne prende tutta la panoramica passando ore ed ore con speciali obiettivi. C'è chi si affeziona ad un soggetto unico, ad un monte particolare e ne fotografa momenti e luoghi. C'è chi compie ore di scalata per riprendere uno scorcio, una prospettiva nuova, per cogliere quel che ad altri sfugge.

È un rapporto personalissimo che sollecita la creatività e talora l'esalta perché è incredibile quanto la natura sappia collaborare con l'uomo.

Montagna, però, non significa soltanto paesaggio. Ci sono i fiori e i paesi, i cieli e le nubi, le case e le edicole sacre, la gente e la fauna, i lavori tradizionali e la vita in comune. La montagna richiama il fotografo con le sue acque, con i boschi, con le luci, con il fascino del compiere, solo per salarvi, una piccola impresa, una messa alla prova di se stessi.

Per questo motivo non c'è in Friuli chi non abbia mai puntato il suo obiettivo sulla montagna. La testimonianza negli archivi privati e pubblici è un numero infinito di riprese, sovente di una rarità e pregio unici. Questi archivi, però rischiano di andare perduti perché non c'è chi abbia cura di conservarli e, con il tempo, finiscono per danneggiarsi o il disperdersi. È facile immaginare di quale patrimonio culturale si tratti e di quanto urgente sia intervenire per salvarlo. Per questo motivo uno dei progetti dell'Amministrazione Provinciale di Udine è proprio quello di recuperare tali testimonianze fotografiche dell'ambiente montano per raccoglierle in un archivio unico da mettere a disposizione di studiosi e, attraverso mostre e pubblicazioni, anche di un vasto pubblico. La sede di questo archivio è ancora da definire, ma non è escluso che vi possano essere più sedi in modo che il patrimonio fotografico resti il più possibile vicino alla zona di cui testimonia.

Nell'anno internazionale della montagna questo è l'obiettivo da avviare poiché, ovviamente la realizzazione di un così ambizioso progetto richiederà più di qualche anno e consistenti investimenti finanziari perché, soprattutto per quel che riguarda gli archivi più datati, è necessario procedere a restauri e ad operazioni di catalogazione e di conservazione per le quali necessitano personale e materiali specializzati.

L'Archivio provinciale per le foto di montagna è dunque pronto a decollare con oltre un secolo di immagini su una delle autentiche bellezze del Friuli.

Roberto Tirelli
Provincia Udine Cultura

Francesco Bonaldi
Panoramica di Udine dal Campanile del Duomo
1860 ca.
Udine, Musei Civici
Tratta da:
Italo Zannier (a cura di), *Paesaggio Friulano*.
Fotografie 1850-2000, Skira, 2000.



Mario Piccolo Sillani Djerrahian

La scomoda posizione di stare a cavallo sull'orizzonte

Francesca Dolzani

Mario Piccolo Sillani Djerrahian nasce in Etiopia il 29 febbraio 1940. Abbandonata l'Africa dopo la morte del padre, approda a Trieste, ospite di parenti. A diciotto anni frequenta un corso di disegno tenuto da Nino Perizi presso il Museo Revoltella. Dopo un fortunato esordio pittorico decide di cancellare il passato e rinascere: con la fotografia. È tra i fondatori del Centro Gamma, che confluirà successivamente nel Centro La Cappella Underground, teatro di incontri, sperimentazioni e ricerca sull'arte. La prima mostra personale di Piccolo viene inaugurata il 22 aprile 1968 presso la Sala Comunale di Trieste. Le fotografie si confrontano con la realtà, rivaleggiano con gli oggetti concreti nella dimostrazione di ciò che è vero ed esistente. Le Fotografie che coprono gli oggetti, Fotografia concreta, Fotografia programmata, le Foto delle Foto sono gli sviluppi della ricerca di Sillani sulla fotografia, sul mezzo fotografico e sulla sua veridicità, e rientrano nel ciclo chiamato Fotografemi, che si conclude con la mostra di Newcastle nel 1978. In questa occasione un doppio scatto con braccia e gambe che entrano nel paesaggio delle Ebridi Esterne segna la svolta: "Tutto ciò non prova che Piccolo sia stato qui".

Il paesaggio entra prepotentemente nelle sue fotografie: il Carso, la Scozia, i cieli, gli alberi, le nuvole di altri artisti presi a prestito. La prima opera della nuova stagione è Autoritratto nel paesaggio (1980): un "carso interno", un ambiente nel quale Sillani si riconosce, in cui il mirino della macchina fotografica è la finestra su due mondi che sfumano l'uno nell'altro. I Paesaggi contaminati (1981), le Barriere (1984), sono visioni ridotte all'essenziale, nude superfici d'acqua sovrastate da cieli compatti, anche neri, nella positiva accezione dei negativi fotografici. Gli spazi vengono contaminati da emanazioni soggettive, celati da filtri pudichi. L'attenzione per il paesaggio si focalizza su alcuni elementi di esso, in particolare gli alberi, nella loro spinta verticale (Albero 1985). I piani orizzontale e verticale si svelano nella loro forza di ispirazione originaria. Il paesaggio esterno si mescola agli interni della quotidianità, ai quadri dei pittori olandesi del Seicento, in

continuità azzardate tra disegno, pittura e fotografia. (Paesaggi in interno 1986-1991). La scomoda posizione di stare a cavallo sull'orizzonte (1987) fa riferimento alla situazione ambigua del fare arte tra pittura e fotografia, in cui l'orizzonte - qui storto - rappresenta la "maniera corretta". Nel 1991-92 Sillani ricerca l'essenza del paesaggio. Vuole evidenziare la forma nuda, l'osso, l'anima: L'anima! È l'unica figura "viva" che compare nella sua opera, ad eccezione di alcune donnine romantiche ritratte in cartoline d'epoca. È una sagoma bianca che racchiude un'anima nera e dura. L'elemento tempo entra per la prima volta nelle fotografie di Sillani con il ciclo dei Maltagliati/Sincroni del 1995. Il suo significato intacca però la condizione dello spettatore dell'opera, che coglie l'immediatezza di un'immagine pensata e realizzata in tempi diversi e stratificati. La serie del Come se... (1996) rende concreta una interpretazione soggettiva della realtà, e la fa diventare l'unica soluzione possibile, in un processo di legittimazione della visione dell'io che anima anche i Tagtraum (1997-2002), schizzi fotografati di idee tratte da piccoli quaderni riempiti nel tempo. Sono spunti energetici senza tempo, sogni ad occhi aperti, macchie di creatività. Il periodo di attività più recente ha come obiettivo l'"inventario"

degli elementi primari che si collocano alle origini del pensiero e della percezione del paesaggio (Dove comincia il paesaggio 1997-98), e alla sua fine (Dove finisce il paesaggio 1999-2000). Sillani scrive: "Dove comincia il paesaggio io sono pieno di energia, come una molla compressa, pur non avendo bisogno di avanzare in qualche direzione. È il punto dove non-so-ma-spero." Dove finisce il paesaggio finisce anche la fotografia: i pixel

dell'immagine elaborata al computer diventano quadratini riprodotti a matita e dipinti ad olio con otto valori di grigio differenti. È il culmine dell'ironia che l'Artista rivolge contro se stesso e la propria arte. ■

(Tesi discussa all'Università "Ca' Foscari" di Venezia)



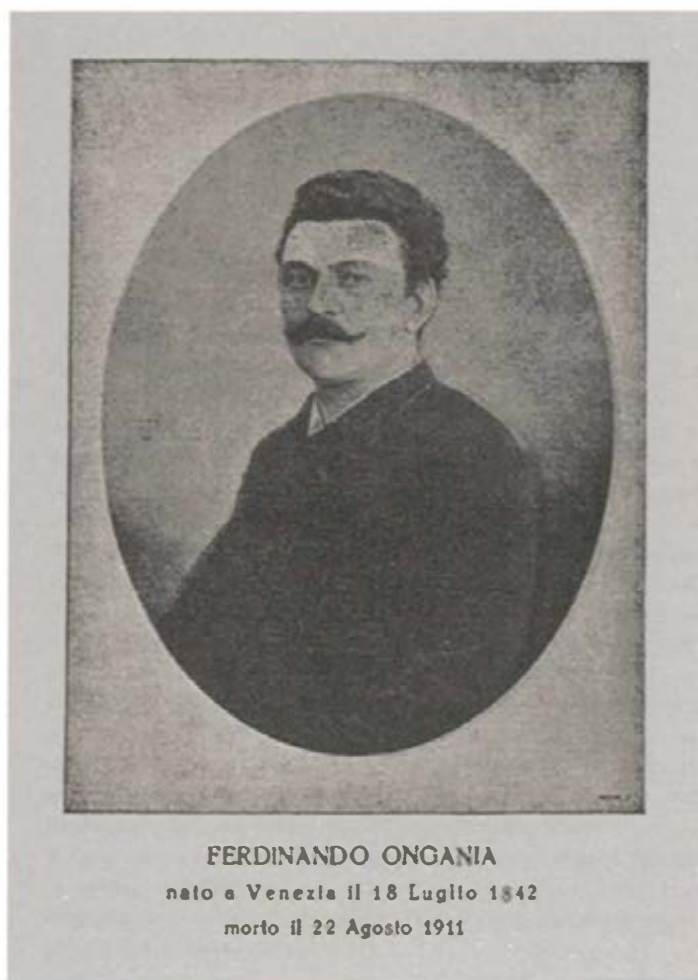
Ferdinando Ongania editore-libraio a Venezia (1842-1911)

Mariachiara Mazzariol

«Accanto all'editore per mestiere esiste fortunatamente l'editore per vocazione: quello che non saprebbe trattare altra cosa al mondo che l'arte a cui si sente chiamato, ma questa vede appunto come arte, e come arte totale del libro, che del libro non trascura nessun aspetto»¹: uno di questi fu sicuramente Ferdinando Ongania (Ve 1842 - St. Moritz 1911). Editore attivo nella Venezia di fine Ottocento, Ongania fu tra i primi in Italia a sperimentare le neonate tecniche di stampa fotomeccanica nell'illustrazione del libro arrivando ad intuire che solo attraverso il loro utilizzo l'immagine, fosse essa riproduzione di un disegno, di un dipinto, di un antico codice o "presa dal vero", sarebbe entrata prepotentemente tra le pagine dei libri, arrivando ad assumere un ruolo sempre più importante se non fondamentale. Il suo nome è legato indissolubilmente all'opera *La Basilica di San Marco in Venezia* (1877-188), primo grande censimento iconografico del monumento marciano attraverso il "nuovo mezzo fotografico", la cui importanza nel dibattito circa la salvaguardia del patrimonio artistico apertosi proprio in quegli anni nella città lagunare, è già stato ampiamente indagato². La novità dell'opera consisteva proprio in quelle 425 eliotipie di immagini "prese dal vero" che andavano ad illustrare anche gli angoli più riposti della basilica, con lo scopo di crearne quasi l'equivalente fotografico, per consentirne una più approfondita conoscenza, su cui poi si sarebbero dovuti basare gli eventuali interventi conservativi. La sua produzione tuttavia non si concluse con quell'opera monumentale, che lo impegnò per più di dieci anni e gli costò ingenti fortune, ma al contrario si compone di quei 145 titoli che vanno a costituire il catalogo storico delle sue edizioni, solo ora ricostruito, frutto di una ricerca³ forse più affine alla storia del libro e dell'editoria, ma di cui anche lo storico della fotografia potrà avvalersi per conoscere più da vicino la vicenda di questo singolare editore "di immagini". Accanto a titoli già sicuramente noti, come *Calli e canali* e *Calli e Canali e isole della laguna*, eleganti e suggestive raccolte di tavole in "fotoincisione" uscite a dispende dal 1890 al 1897 o le 250 eliotipie dedicate alle *Vere da pozzo in Venezia* (1° ed. 1888, 2° ed. 1911), si possono ritrovare pubblicazioni artistiche meno conosciute, ma non per questo meno importanti, di cui si è cercato di dare una descrizione bibliografica che rendesse appieno la peculiarità delle edizioni Ongania, che sono sì illustrate, ma con l'ausilio del mezzo fotografico e delle allora recentissime tecniche di stampa fotomeccanica, di cui l'editore veneziano fu appunto "pioniere".

Questo aspetto era necessario fosse immediatamente leggibile ed evidente dalla descrizione stessa dei volumi per cui si è deciso di approntare una scheda in cui, oltre ai dati preliminari indispensabili per l'identificazione dell'edizione (titolo, data e luogo di edizione, nome della tipografia, consistenza in pagine o carte e formato, indicazione delle biblioteche in possesso di esemplari), fosse presente una sezione interamente dedicata alla descrizione del corredo illustrativo delle pubblicazioni. È stato quindi indicato il

numero di carte o tavole recanti stampe fotomeccaniche, la tecnica di riproduzione utilizzata, il verso e il colore dell'impressione, le dimensioni delle tavole, le modalità di applicazione dell'immagine al supporto o, viceversa, se stampate direttamente su carta, il tipo di carta utilizzata, la presenza eventuale dello schiaccio, la presenza di eventuali titoli, firme, numerazioni. Per le denominazioni delle singole tecniche fotomeccaniche e la loro identificazione è stato realizzato un apposito *Glossario*, il cui allestimento è nato in un primo tempo dall'esigenza tutta personale di capire il significato dei vari processi sperimentati dall'editore. Solo successivamente si è ritenuto utile allegarlo al catalogo, proponendolo come un primo strumento per cercare di orientarsi nel "labirinto" di denominazioni che tali tecniche effettivamente assunsero. Scrive Ando Gilardi nella sua *Storia Sociale della Fotografia*, recentemente ripubblicata⁴: «Nel 1889 si tenne a Parigi un congresso internazionale di fotografia, il





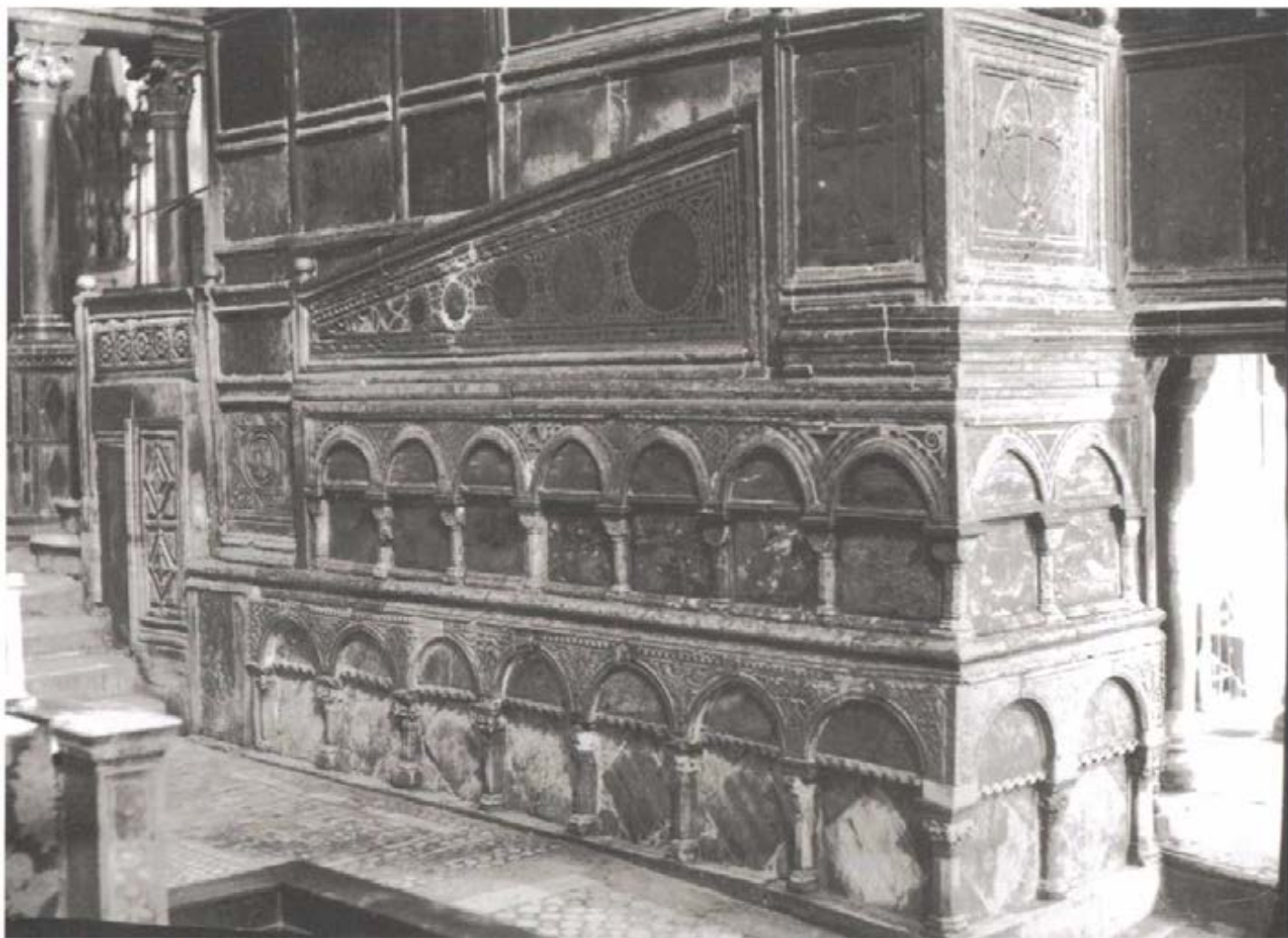
quale aveva per scopo [...] l'unificazione [...] della terminologia fotografica [...] che contribuì ad accrescere la confusione. La ragione di quest'ultima stava primariamente nella segretezza con cui i fabbricanti di immagini, e specialmente delle nuove matrici fotoincise, non solo tenevano celati i loro procedimenti, o i miglioramenti apportati a quelli correnti, ma davano di proposito informazioni errate e, con il nome, cercavano talvolta di confondere le idee ai concorrenti». Il Gilardi parla di una vera e propria «foresta terminologica» in cui è facile «perdere la bussola», anche perché «i più qualificati testi, le enciclopedie più autorevoli, i dizionari più apprezzati fanno gran confusione e usano la terminologia, della fotografia d'incisione specialmente, quasi sempre a caso [...]. La stessa confusione» la si può «ritrovare addirittura nei nomi e nei

cataloghi degli stabilimenti dove si fanno e stampano matrici fotomeccanicamente».

Tuttavia Ferdinando Ongania per le edizioni di maggior pregio si affidò quasi esclusivamente alla sola tecnica della eliotipia, denominata anche «fotocollo tipia», «fotocollografia», «fototipia», «albertipia», «autotipia», «collo tipia» e altro ancora, considerata all'epoca il processo di riproduzione ad inchiostro tipografico di più alto livello qualitativo: ad una grana estremamente fine, che permetteva di riprodurre in modo nitido e perfetto l'originale fotografico, univa infatti il vantaggio della inalterabilità temporale. Per l'esecuzione delle tavole Ongania si servì dello «Stabilimento eliotipico a Vapore» fondato nel 1870 a Venezia (Sant'Agostino 2351/A) dal tedesco Carlo Jacobi, che rimase suo fedele collaboratore per le imprese di maggior prestigio. Tuttavia l'Ongania, anche dopo aver offerto splendidi saggi con il nuovo moderno sistema dell'eliotipia, decise di pubblicare, in occasione del terzo Congresso Geografico Mondiale del 1881, tenutosi proprio nella città lagunare, una «Raccolta di mappamondi e carte nautiche dal XIII al XVI secolo», collana costituita di 17 edizioni fac-similiari in fotografia, in cui le tavole portavano incollati sopra positivi all'albumina.

L'editore sembra perciò riproporre una soluzione riproduttiva ormai superata e costosa, che le moderne tecniche fotomeccaniche avrebbero dovuto definitivamente spazzare via. I motivi della sua scelta non sono immediatamente intuibili: è molto probabile che il mondo scientifico, destinatario della raccolta, apprezzasse di più tale veste editoriale, con cui aveva maggiore familiarità. Il positivo fotografico dava garanzie di scientificità e fedeltà all'originale superiori rispetto ai moderni sistemi fotomeccanici, tecniche nuove che fino ad allora erano state utilizzate dall'editore per «imitare» la foggia di antiche edizioni veneziane del Cinquecento e del Seicento, ma non ancora per riprodurre nitide immagini. Nell'allestimento di tale raccolta è chiaro che a prevalere furono finalità di carattere documentaristico e strumentale: vale a dire rendere leggibile e disponibile agli scienziati di tutto il mondo il contenuto di quei monumenti cartografici, risparmiando loro lunghi viaggi e ricerche. Che tuttavia tale confezione editoriale fosse estremamente laboriosa e anche costosa, è fuori discussione: dobbiamo pensare però a tirature estremamente limitate, di soli cento esemplari, i grado di ammortizzare i costi di produzione.

Ciò non toglie che Ongania fu comunque uno sperimentatore nel settore dell'editoria d'immagine: lo dimostra il fatto che per la riproduzione dei 320 disegni di Luigi Lanza che illustravano il volume di Giuseppe Marino Urbani de Gheltof su *I Camini (Fumajoli)* a Venezia, edito nel 1892, si avvale di una delle tecniche più all'avanguardia. L'editore veneziano si convertì infatti al più economico processo «zincotipico» ideato e brevettato dal conte Vittorio Turati di Milano nel 1887, che infatti firmò tutte le riproduzioni contenute nel libro con la sigla «V.T.». Il processo denominato anche «tipofotografia» o «Vittoriotipia» permetteva di



stampare assieme testo e immagine, utilizzando le macchine celeri usate per la stampa comune e questo in pochissimo tempo e in moltissime copie. I risultati in termini di resa delle mezzetinte erano qualitativamente inferiori, e direi neppure paragonabili a quelli ottenuti con la più laboriosa tecnica eliotipica. Tuttavia era ormai da parecchi anni che i procedimenti fotomeccanici a mezzo tono, a lungo sperimentati, erano stati notevolmente perfezionati: per forza di cose la scelta economica di stampare contemporaneamente, in un unico passaggio testo e immagine, vinse la qualità offerta dai costosi processi fototipici, che vennero comunque preferiti dal nostro editore per la produzione artistica di maggior impegno. ■

(Tesi discussa all'Università di Udine)

NOTE

¹ Arturo Pompeati, *Nel centenario di un grande editore: "Ferdinando Ongania"* in Id., *Ferdinando Ongania editore. Nella ricorrenza del centenario della nascita*, Venezia, Tip. G. Dorigo, 1943, p. 7.

² Cfr. Paolo Costantini, *Ferdinando Ongania editore veneziano e l'illustrazione della Basilica di San Marco*, "Fotologia", n. 1, giugno 1984, p. 4-10; Id., *Ferdinando Ongania and the Golden Basilica: a Documentation Programme in 19th Century Venice*, "History of Photography", v. 8, n. 4, october-december 1984, p. 315-328 e Id., *Ferdinando Ongania, la Basilica di San Marco, la fotografia: note a margine di un importante fondo veneziano*, "Venezia Arti", a. 1989, p. 144-177.

³ Mariachiara Mazzariol, *Ferdinando Ongania editore-libraio a Venezia (1842-1911)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, a.a. 2000-2001. La tesi ha avuto come relatore il professor Neil Harris ed è stata correlata dai professori Attilio Mauro Caproni e Mario Infelise dell'Università di Venezia nell'ottobre 2001.

⁴ Ando Gilardi, *Storia Sociale della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 344.

Una tesi di laurea per Fulvio Roiter

Paolo Steila

Nato a Meolo, in provincia di Venezia, il 1 novembre 1926, Fulvio Roiter nel 1949 entra a far parte del circolo <<La Gondola>>.

I primi anni del secondo dopoguerra, gli anni del dissidio tra l'ideale crociano della concezione artistica e l'impegno neorealista, sono per lui anni di consapevole sperimentazione sotto la preziosa guida del colto Paolo Monti. Sulla sua eccezionale e congenita capacità di vedere si innestano le suggestioni provenienti dalle più avanzate tendenze della fotografia italiana ed internazionale, tra cui la lezione del tedesco Otto Steinert. Nasce così un linguaggio immediato, capace, prima con il bianco e nero e poi con il colore, di grande

potenza evocativa.

Le fotografie di Roiter sono facilmente riconoscibili per la meticolosa attenzione per la composizione, il gusto per l'essenzialità, la grande qualità tecnica. Sono immagini senza tempo, in cui la contemplazione estetica esclude ogni problematicità, impressioni di mondi ideali, espressioni di speranza.

L'amico disegnatore belga Jean Michel Folon ha scritto di lui: "pour Fulvio, le 20^e siècle n'existe pas. / Il traverse le monde sans voir que le monde est fou. / De l'Ombrie au Brésil, il continue sa route. / A la recherche d'un secret perdu. / A la recherche d'une lumière. / A la recherche d'une chaleur humaine. / A la recherche d'un regard. / Dans lequel on pourrait lire / l'innocence retrouvée"¹. Partito da un minuscolo paese, dalla campagna tra la laguna e il Piave, da quella Venezia a cui rimane indissolubilmente legato, dalla Sicilia, meta nel 1953 del primo viaggio, Roiter ha fotografato ogni angolo di mondo.

Quasi tutta la sua vasta produzione è stata pubblicata in fotolibri. È la Guilde du Livre, prestigiosa editrice di Losanna, a pubblicare nel 1954 *Venise à fleur d'eau*², il primo libro del fotografo veneziano, e l'anno successivo *Ombrie terre de Saint-François*³, vincitore nel 1956 del Premio Nadar. *Brésil*⁴, edito nel 1969 dalla Atlantis di Zurigo, in cui Roiter raccoglie il meglio del materiale impressionato durante i viaggi nello stato sudamericano, è un altro lavoro di straordinaria qualità. *Essere Venezia*⁵, il più grande successo editoriale del settore, inaugura nel 1977 l'avventura del colore. Pubblicato dalla Magnus edizioni vende nell'arco di quindici anni oltre 700.000 copie in quattro edizioni.

In oltre cinquant'anni di magistero fotografico Roiter è riuscito a raggiungere e conquistare un pubblico vastissimo, affermandosi come uno dei fotografi italiani più conosciuti nel mondo. La scelta del mercato editoriale di massa non ha però mai compromesso l'attenzione e la cura per l'intero processo di creazione dell'immagine, dallo scatto, all'impaginazione, alla riproduzione. ■

(Tesi discussa all'Università "Ca' Foscari" di Venezia)



NOTE

¹ J.M. Folon, in F.Roiter, *Fulvio Roiter: 20 anni di un fotografo*, Venezia, Tip. Imago Zurigo, 1970.

² Roiter, *Venise à fleur d'eau*, Losanna, Guilde du Livre-Clairefontaine, 1954.

³ Roiter, *Ombrie terre de Saint François*, Losanna, Guilde du Livre-Clairefontaine, 1955.

⁴ Roiter, *Brésil*, Zurigo, Atlantis, 1969.

⁵ Roiter, *Essere Venezia*, Udine, Magnus, 1977.

Alois Beer, attività di un fotografo austriaco nella seconda metà dell'Ottocento

Beatrice Rossetto

La biografia di Alois Beer e la varietà delle sue esperienze fotografiche sono ragioni sufficienti a motivare uno studio sulla sua attività di fotografo di atelier.

Nato a Budapest nel 1840, Alois Beer si trasferì presto a Vienna e già nel 1863 aprì il suo primo atelier; si specializzò inizialmente nel ritratto – suoi maestri furono Ludwig Angerer e Josef Székely – che nei primi anni Settanta accostò e in seguito sostituì con la fotografia di paesaggio. Nel 1867 trasferì stabilmente la sua sede a Klagenfurt, in Carinzia. L'ottima qualità tecnica delle vedute e la sua infaticabile costanza nel documentare i più importanti fatti di cronaca furono ricordate con un alto numero di premi e riconoscimenti, i più importanti dei quali furono l'attribuzione dei titoli di *K. K. Hoffotograf* (fotografo della Corte Reale e Imperiale) e di *K. K. Marinefotograf* (fotografo della Marina Reale e Imperiale).

Questo contributo vuole soffermarsi in particolare su due episodi della sua produzione: i due album che documentano i lavori ai trafori dell'Arlberg (Austria 1881-1883) e di Wochein (Slovenia 1901-1904) e le fotografie realizzate in Italia negli anni Novanta dell'Ottocento. Gli album evidenziano il duplice pregio della fotografia storica, quello cioè di essere allo stesso tempo un oggetto artistico e un documento diretto e immediato di eccezionale valore. Il primo è costituito da quattro vedute della zona e da una galleria di 211 ritratti fotografici di tutti coloro che lavorarono al traforo dell'Arlberg, disposti in ordine gerarchico a seconda del ruolo svolto includendo sia ingegneri che tecnici e manovali.

Il secondo album, stampato in fotocollo tipia, presenta i ritratti in forma di fotografie di gruppo e documenta i lavori in modo più concreto, riprendendo gli operai al lavoro, i macchinari impiegati e i cantieri operativi. Benché, osservando questi album, si intuisca che

la realizzazione dei trafori dovette essere considerata una tappa fondamentale del progresso dell'ingegneria civile, riusciamo a comprendere pienamente il valore attribuitole dallo spettatore contemporaneo solo nel confronto con il coevo contesto fotografico. La fotografia infatti fu ampiamente sfruttata per la documentazione di opere ferroviarie tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta dell'Ottocento, a cominciare dai pionieri americani quali Alexander Gardner e William Henry Jackson, che attraversarono il continente americano seguendo la costruzione delle nuove linee e realizzarono splendidi album che ebbero un buon successo editoriale. Anche in Europa numerosi fotografi documentarono i mutamenti che le nuove strutture, viste come elementi portatori di progresso, imponevano al paesaggio: in Francia E. Baldus e Collard, in Italia Altobelli e Molins. Il fondo fotografico di Alois Beer, conservato al *Kriegsarchiv* di Vienna e costituito dalle sue lastre negative in vetro, comprende anche le molte vedute realizzate in Italia intorno agli anni Novanta, in occasione dei suoi viaggi attraverso tutta la penisola, dal Trentino alla Sicilia. Oltre ad arricchire il repertorio iconografico del paesaggio italiano del XIX secolo, esse propongono un diverso punto di vista, quello del viaggiatore straniero, che offre interessanti spunti di analisi, come ad esempio lo studio delle scelte dei soggetti, che denotano un forte interesse per l'elemento architettonico e folcloristico.

Un primo riconoscimento del valore storico di tale fondo fotografico, che però tiene conto solo parzialmente della sezione italiana, è stato proposto da Doris Rauschgatt in occasione delle due mostre finora dedicate a questo fotografo, la prima a Klagenfurt nel 1996: *Der klagenfurter Fotopionier Alois Beer*, la seconda a Vienna e a Madrid: *Alois Beer, eine fotografische Reise durch Spanien um 1900*. ■

(Tesi discussa all'Università
"Ca' Foscari" di Venezia)



Alois Beer
Padova, Prato della Valle,
stereoscopia,
Archivio di Stato Austriaco



Mario Lasalandra

3 dicembre 2001

Caro Italo,
mi chiedi di parlare del mio archivio e lo faccio volentieri, anche se, devo confessare, sono vergognosamente disordinato. Dal 1951, l'anno di inizio della mia attività, ho conservato tutto, anche gli scarti. Tutto il materiale realizzato, lastre, pell. piane, rulli 120 e 135 quando aveva raggiunto un certo ingombro, veniva portato nella soffitta di casa e collocato su scaffalature di fortuna. Mese e anno veniva scritto molto evidente all'esterno delle scatole Gevaert, Ferrania, Agfa, Kodak, per le lastre e pell. piane, mentre i rulli 120, li avvolgevo interi a pacchetti da 40 circa su carta da pacchi; i rulli 135 li tagliavo in due e li sistemavo nello stesso modo; all'esterno dei pacchetti c'era riportato l'anno e su due colonne la descrizione del contenuto (foto allegata). Per le diapositive 24x36 ho adottato il sistema dei bustoni in plastica da 20, e quindi racchiusi in scatole di cartone tipo Buffetti, contrassegnate all'esterno: Padova, Este, Monselice, ecc... oppure: Toscana, Puglia ecc... oppure: Perù, Yemen, ecc... oppure: Agricoltura, Commercio, Artigianato, Industria, ecc...; queste scatole sono allineate su scaffali all'interno di una grande stanza munita di un visore cm 120 e di un tavolo 120x350. Per i negativi in BN delle mie immagini "creative" ho adottato un sistema altrettanto spartano - i negativi sono raccolti in buste da consegna Kodak, contrassegnate all'esterno e collocate a mo' di scheda dentro cassette di legno compensato di cm 18x35 profonde circa cm 15. Come puoi notare tutto è realizzato in modo spartano e posso dire che dopo tanti anni solo il 10% del materiale si è rovinato. La mia preoccupazione di oggi è quella di non sapere ancora a chi affidare il tutto.

Ti saluto cordialmente
Mario Lasalandra

P.S.

Prima di chiudere mi sono ricordato di un fatto: mia madre durante l'ultima guerra, vendette ad un tale, certamente per bisogno, l'archivio del padre (Federico Tuzza fotografo-pittore 1864/1933).

Io allora avevo 9 anni e ricordo che il materiale era costituito da lastre 24x30 e 13x18, molte delle quali rappresentavano dei piccoli gruppi di persone.

Venni a sapere poi che le lastre, tolta la gelatina con l'acqua calda, servivano per incorniciare all'inglese, piccole effigi di santi e madonne.

Mario Lasalandra è nato ad Este il 3 gennaio 1933, dove vive e lavora.

Nel 1962, dopo esperienze nel campo della pittura, scopre la fotografia e realizza la sua prima mostra personale con il reportage *Viaggio in Egitto*.

È socio fondatore ed attuale vice presidente del Gruppo Fotografico Leica, all'interno del quale si propone come vivace animatore culturale.

L'ambiente sereno dei Colli Euganei, dove egli vive, ed i grandi silenzi della campagna veneta sono gli artefici principali delle magiche impressioni che promanano dalle sue fotografie.

Ha realizzato mostre personali nelle più importanti città italiane e partecipato a rassegne e collettive in tutto il mondo:

- Museum of modern art (New York);
- Palazzo del Maneggio (Mosca);
- Galleria Nazionale (Varsavia);
- Palazzo delle Arti (Berlino);
- Bibliothèque Nationale de France (Parigi).

Sue fotografie sono conservate presso l'International Center di New York, (diretto da Cornell Capa, 1986); nella Bibliothèque Nationale de France (diretta da Jean Claude Lemagny, 1996), al CSAC dell'Università di Parma, nella collezione Jvan Vivial di Praga (1967), presso Photography Annual di New York.

Per i meriti fotografici acquisiti la FIAF lo ha nominato *Autore dell'anno 1996*, dedicandogli una ricca monografia.



Mario Lasalandra
1972



Sulla conservazione del mio archivio

Nel mio archivio fotografico entrano due corpus di immagini: naturalmente i negativi e le stampe che formano il mio personale lavoro fotografico, e in più l'archivio didattico e cioè, in concreto, le stampe scambiate per anni e anni con molti fotografi italiani e stranieri (o comperate alle aste o nelle bancarelle).

Il mio archivio personale

I negativi inseriti nei fogli in pergamina contenuti all'interno di normali classificatori o cartelline sono ordinati secondo il titolo della serie a cui si riferiscono (per es. "VENEZIA" oppure "IL PUNTO DI VISTA DEL TOPO") e così è anche per le stampe, riunite nelle relative cartelle. I lavori che sono fuori di una collocazione precisa o in attesa di uno sviluppo del progetto o che comunque restano ancora aperti nella loro prospettiva di senso e direzione, vanno ad ingrossare le pagine di un enorme libriccio (costruito con i resti dei cartoncini usati per i passe-partout), specie di "Diario di viaggio" aperto, impregnato di fermenti vivi, ideale per le lunghe notti d'insonnia. Questa è davvero l'"opera" a cui sono affezionato, che mi chiede sommessamente di scorrere fuori degli argini, colpevolizzandomi appena mi azzardo a darle un titolo ed un ordine. Per quanto riguarda i negativi, sto entrando nell'ottica di proteggere i più usati con un bagno di selenio conservativo, che contribuirà all'eliminazione delle spore diffuse negli anni umidi della Giudecca e di Mogginano (12 anni di corsi tra i boschi dell'alta Valtiberina). Le cartelle contenenti le stampe di formato vario presentano la caratteristica sindrome dei "buchi in aspettativa"... insomma dei vuoti lasciati da quelle immagini che, siccome sono più richieste, spiccano il volo e non vengono subito rimpiazzate. Se mi impegno in sempre nuovi progetti dove lo trovo il tempo e la voglia di ristamparle? Per fortuna ogni tanto "santa retrospettiva" arriva in soccorso costringendomi a rivedere, a riesumare i lavori "vecchi", e questo in alcuni casi può anche contribuire a rigenerarli per via del ripescaggio di un negativo finora trascurato o della rimeditazione su di una stampa ancora non al massimo.

Riepilogando, il mio io conservatore si comporta così:

- 1) solo le stampe scelte, con i dati pilota che mi guideranno al loro rifacimento riportati sul retro – guide se vogliamo talvolta solo approssimative, perché i prodotti in commercio oggi l'indomani non sono più gli stessi, ma comunque utilissime in molti casi nelle loro indicazioni – sono lavorate secondo i vigenti standard protettivi, che prevedono la tappa finale del viraggio all'oro o al selenio.
- 2) queste stampe scelte, separate cioè da quelle non del tutto riuscite, sono riunite in cartelle o contenute in scatole apposite – talvolta quelle reduci da esposizioni restano montate nei loro passe-partout – e tenute separate l'una dall'altra da veline anti-graffio.

Ma resta, attorno a tutta questa apparente sensatezza, l'ingombro maggiore, ovvero il "muro di carta" (sono il primo a restarne impressionato): eretto dall'affezione duratura per delle stampe non buone ma non abbastanza per buttarle o per delle immagini di

qualsiasi tipo che hanno lasciato un filo di bava da qualche parte nella mia vita. Solo quando mi sento schiacciato dal mal di testa oso pensare di far volare qualcosa fuori dalla finestra. D'accordo che i primi vagiti all'argento non si dimenticano mai... ma quale beghino e conservatore si cela in me per trattenere le fungaie che hanno proliferato tra le mura salmastre della Giudecca? Per quel che riguarda il mio archivio didattico, mi auguro di avere l'occasione di riparlare in un prossimo scritto.

Roberto Salbitani

Roberto Salbitani

Nato a Padova nel 1945, attualmente vivo a Roma. Fotografo e accompagno le mie immagini con scritti dal 1971. Tra i miei lavori più recenti (anni '90): "INCONTRI CON ANIMALI STRAORDINARI", "IL PUNTO DI VISTA DEL TOPO", "VENEZIA - Una Serenissima un po' turbata...", "RIPENSANDO SEGANTINI", "RITRATTI A BOLOGNA (1999-2000)" (in corso di realizzazione). Attualmente sto ristampando per una nuova pubblicazione i lavori eseguiti in vari luoghi (città, "terre perse", periferie, territori segnati da nuovi passaggi, ambienti dai particolari risvolti evocativi) in trent'anni di attività. Faccio il "mestiere" pressoché continuativo di conduttore di stages dal 1986, anno di ideazione della Scuola di Fotografia nella Natura (sottolineo quel nella, che non è dunque della, perché molti sono stati indotti a pensare che tengo corsi per fotografi naturalisti), una sorta di "multilugogo" mobile dove vita ed espressione creativa si rinsaldano e si riespandono in un continuum di stimoli progettuali. Dal 1998 collaboro con l'Archivio Fotografico della Cineteca di Bologna realizzando interventi che hanno per soggetto le trasformazioni dei comportamenti sociali nel territorio urbano. Prendo commissioni in qualità di stampatore (negativi di ogni epoca: procedimenti con prodotti e formule antichi e trattamenti fine-art contemporanei) da istituzioni come da privati.



Roberto Salbitani
 "La città invasa" (Roma, 1977)
 1972-1982



La fotografia, soprattutto adesso, influenza il nostro modo di vedere, crea una nuova visione, in quest'epoca di grande ed esaltante innovazione tecnologica. Si ha l'impressione che la fotografia digitale possa soppiantare e sostituire la fotografia tradizionale. I fotografi professionisti, d'ora in poi, useranno quasi esclusivamente la fotografia digitale, riportando come risultato una maggiore massificazione della fotografia. Con il computer non sarà più un problema la conservazione della documentazione delle immagini, in quanto la digitalizzazione delle stesse ha raggiunto risultati eccellenti, con notevoli risparmi di spazio, e con la praticità di poterle visionare in qualsiasi momento, premendo semplicemente dei tasti. Assistiamo ad un degrado della nostra memoria fotografica.

Fotografia digitale e fotografia tradizionale sono due realtà diverse, che hanno in comune solo la fase iniziale di ripresa. Nella fotografia tradizionale, la fase di stampa nella camera oscura è un momento vissuto come qualcosa di miracoloso: il fascino della carta impregnata di gelatina al bromuro d'argento, che dopo essere stata impressionata dal negativo, si immerge nelle bacinelle di sviluppo e fissaggio, dove avviene il miracolo della nascita dell'immagine, che si rivela ai nostri occhi lentamente, sempre con più definizione. E ad ogni stampa si rinnova la gioia e lo stupore di questo rito, che non si manifesta nella foto digitale, poiché tale processo avviene automaticamente nell'elaboratore elettronico.

La stampa tradizionale (ottenere immagini mediante l'azione fotochimica della luce, con l'aggiunta di sostanze chimiche) ci riporta al lavoro artigianale antico, ai tempi lunghi di lavoro, alla meticolosità, premiati da un risultato finale, che esaltava l'individualità dell'operatore, attraverso la manualità dei vari processi, gelatina d'argento, metodi antichi di stampa: ferrotipo, collodio, platino, palladio, carbone, carta salata, viraggi, con interventi manuali.

Una stampa unica o a bassa tiratura suscita un atteggiamento di conservazione diverso da quello per la stampa digitale illimitata. La fotografia tradizionale si conserva gelosamente, in una custodia, in un cassetto, da dove si deve estrarre per poterla visionare, per poterla toccare fisicamente, per poter osservare: la texture, il tipo di stampa, la gamma tonale, i piccoli toni chiari e scuri, la carta vellutata opaca o lucida, la dimensione, il montaggio su cartoncino, la cornice.

C'è la necessità di conservare tutto questo, la nostra memoria fotografica, non solo come icona, soggetto documento di immagine storica, ma anche come memoria della manualità, dell'uso dei materiali fotografici, delle carte baritate, degli sviluppi chimici, viraggi, fissaggio fresco, buona mascheratura, il termine "una stampa ben lavata".

Tutto ciò porta ad una riflessione ancora più profonda sulla conservazione della fotografia tradizionale; questo bagaglio storico, estetico, artigianale di un passato va mostrato all'uomo contemporaneo.

Conservazione è conoscenza visiva, con valori più profondi dell'uomo e dell'immagine fotografica del passato per migliorare l'arricchimento tattile sensoriale del presente e futuro per una fotografia non massificata.

Sergio Scabar

Sergio Scabar nasce nel 1946 a Ronchi dei Legionari. Comincia ad interessarsi alla fotografia nel 1964. Dal 1966 al 1974 partecipa saltuariamente a concorsi nazionali ed internazionali utilizzando la fotografia soprattutto con finalità di racconto e reportage.

Successivamente il suo lavoro prende una svolta sostanziale, alcuni lavori del periodo: 1985-Gradazioni del buio, 1990-Serie del mare, 1992-I quattro elementi.

Con "Il teatro delle cose" dal 1996 in poi, il metodo di lavoro artigianale emerge maggiormente rispetto alle opere precedenti: c'è il contatto diretto con i materiali, il riappropriarsi dei metodi, della meticolosità e dei tempi del lavoro artigianale, con l'uso dei rapporti chimici e sensoriali uniti nella ricerca dell'essenza della creatività. La stampa alchemica "unico esemplare" determina l'enorme difficoltà della riproduzione del lavoro.





Avere un archivio

Avere un archivio, significa dare ordine ai ricordi.

L'archivio è il luogo in cui si conserva la totalità delle memorie visive che, con un'alchimia, abbiamo trasformato in fotografie.

Le mie, sono "ordinate" con un numero progressivo, l'anno nel quale sono state realizzate, e divise per tema.

Per un fotografo, questo è il minimo che si possa fare, un serio archivio sarebbe auspicabile, ma forse non è ciò che desidero.

Perché privarmi del piacere di ritrovare una fotografia scattata qualche anno prima, che avevo dimenticato, insieme a tante altre?

I tentativi di riordinare, sono confinati ai momenti meno intensi del lavoro, non è facile, tenere in ordine un'archivio, come spesso accade, il susseguirsi dei lavori, fa sì che le fotografie restino per dei mesi, dimenticate in cartelle, che strato su strato, si accumulano come sedimenti.

Come un geologo può scoprire "le immagini" di piccoli insetti, o di piante, allo stesso modo, posso, scavando, ritrovare dopo mesi le "tracce fotografiche".

Del resto, cos'è il nostro lavoro se non una continua ricerca?

Sergio Sutto nasce a Venezia nel 1954.

Dal 1980, si dedica professionalmente alla fotografia.

Per alcuni anni è assistente di Erich Lessing della Magnum.

Nel 1982 collabora con l'Accademia Estiva di Salisburgo.

Ha lavorato con il Teatro La Fenice, anche a progetti di spettacoli dedicati ai bambini.

Nel 1988, si impegna in una campagna fotografica ai Musei Scientifici dell'Università di Bologna, alcune di quelle immagini vengono premiate al Concorso Kodak di fotografia professionale.

Ha collaborato con diverse case Editrici, tra le quali G. Mondadori, De Agostini, Marsilio, Arsenale, Grafis e Agenzia Scala.

Ha partecipato a progetti didattici con il C.R.A.F. di Spilimbergo e ha lavorato con l'Istituto Regionale Ville Venete.

Nel 1993 collabora alla realizzazione della Mostra "Il Divenire della Fotografia" con Italo Zannier.

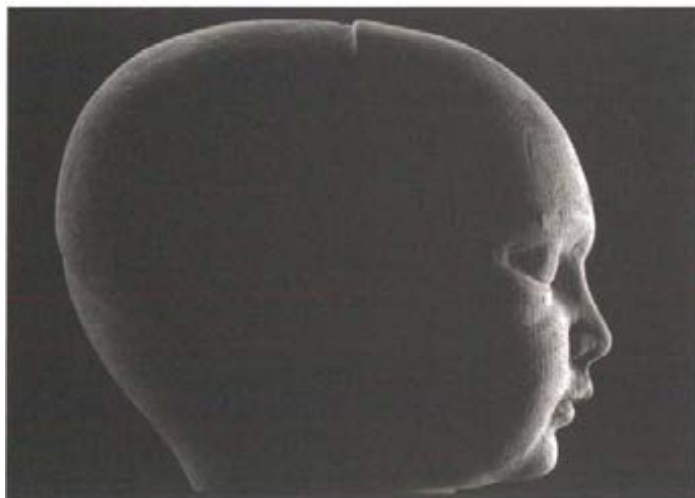
Tra il 1994 ed il 1999 sono stati pubblicati i seguenti libri:

"Vetri Veneziani del 900", "L'Art du Verre à Murano au XX eme siecle", "Carlo Moretti", e "Forcole" a cura di Saverio Pastor.

Nel 1999 espone a Cortina, insieme al pittore Rosario Morra.

Negli ultimi due anni la Sua attività si è rivolta prevalentemente alla fotografia di antiche sculture di arte africana, arte filippina ed al vecchio giocattolo di legno della Val Gardena.

La sua attività si svolge nell'ambito della fotografia d'arte e di still-life.



Stefano Tubaro

Stefano Tubaro
Autoritratto
Ancona, 2001



Quotidianamente, talvolta in situazioni imbarazzanti, mi riaffiorano dalla memoria fotogrammi che ho realizzato in passato: si tratta di immagini parlanti. Da questi brevissimi flashback, ossessivi ma sempre emozionanti, traggio delle utili considerazioni che applico anche all'interno dei miei stilemi di ricerca. Una moltitudine di essi riguardano – ahimè – la conservazione e il deterioramento degli originali fotografici presenti nel mio eterogeneo archivio: con insistenza mi richiamano ad una cura maniacale nei confronti di negativi e stampe che già rivisito metodicamente per controllare, all'interno di cassettiere, imballi, cartelle e protezioni il loro stato di salute e il loro respiro.

Le sorprese non sono mancate in questi vent'anni di attività e oggi, nell'attesa curiosa di conoscere quelle future, preferisco dedicare le mie ridotte energie a pensare, realizzare e gustare la Fotografia piuttosto che occuparmi della normativa ISO 10214, delle casistiche delle paste acid-free o del polietilene tereftalato,... In questo periodo storico stracolmo di incertezze, quale migliore illusione se non quella di credere che una sana conservazione delle proprie opere sia anche determinata da un piacevole rapporto di empatia?

Stefano Tubaro

Stefano Tubaro nasce a Codroipo (UD) nel 1960.

Compie studi superiori ad indirizzo artistico e partecipa a significativi seminari sulla comunicazione visiva. Il suo intenso rapporto con la fotografia inizia nel '78, dimostrando costante attenzione agli sviluppi espressivi della ricerca fotografica contemporanea e operando nel settore professionale della progettazione e produzione pubblicitaria video-fotografica. Dal '85 insegna "Arte della fotografia e della cinematografia" presso l'Istituto Statale d'Arte di

Udine; collabora con enti e associazioni culturali alla cura di progetti espositivo-editoriali, iniziative didattiche e ad attività di consulenza sulla fotografia; da oltre dieci anni si dedica soprattutto alla fotografia sperimentale e a quella d'architettura. Inizialmente svolge la sua ricerca fotografando esclusivamente in bianco-nero, nel tentativo di definire le relazioni tra la storica staticità dell'ambiente urbano e il precario passaggio dell'uomo; successivamente rivolge la sua attenzione anche alla figura umana e allo still-life, impiegando i soggetti come elementi d'indagine sulla memoria personale e quella collettiva.

È dal '96 che predilige la fotografia a colori intervenendo e trasfigurando in contesti notturni, con luci artificiali dai colori acidi e invasivi, il rapporto uomo-ambiente.

Lavori fotografici di Stefano Tubaro sono stati esposti in gallerie italiane e straniere, proposti su importanti pubblicazioni editoriali e conservati in collezioni pubbliche e private. Sulle sue opere hanno scritto critici e storici tra i quali: Licio Damiani, Vania Gransinigh, Luciano Perissinotto, Isabella Reale, Chiara Tavella, Riccardo Toffoletti, Emanuela Uccello, Franco Vaccari, Roberta Valtorta, Italo Zannier e Sabrina Zannier. Nel 1999 ha ricevuto a Spilimbergo, dal Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, il premio "Friuli Venezia Giulia Fotografia".

Vive a Martignacco (Udine).



Percorsi urbani
Udine, 1988

Diego Cinello

L'archiviazione delle foto panoramiche di grande formato presenta alcune complicazioni rispetto alle riprese normali proprio per la loro stessa natura.

Soprattutto di spazio. Mi sono organizzato in questo modo; I negativi (talvolta le diapositive) della ripresa iniziale, li ripongo in normali cassette di armadio, infilati in comuni raccoglitori per pellicole 6x9, classificati per località, annata e numero di scatti. La stampa che ne ricavo, assemblata in un'unica grande strisciata, normalmente di 150-200 cm., e che rimane il vero "originale", è di più complicata sistemazione. Ho dovuto infatti realizzare una grande cassa in legno, delle dimensioni di cm. 220x50 e alta a sufficienza per contenere una cinquantina di fotografie, cioè 14 cm..

Lì, perfettamente stese e separate tra loro da dei fogli di carta India, spero che possano conservarsi bene nel tempo.

Rimane il dischetto del computer.

Per ogni evenienza e anche nell'eventualità di ristampe di diverso formato, o di stampe in digitale, di ogni foto pubblicata conservo un C. D. che sistemo in un semplice contenitore per compact disc.

Diego Cinello

Diego Cinello

Nato a Fagagna, dove vive, nel 1945. Si dedica da decenni al paesaggio ad ampio raggio e alla ricerca di tecniche di assemblaggio che gli permettano di unire diverse riprese in un'unica foto. Ha pubblicato parecchie vedute panoramiche, dai 160 ai 360 gradi, di varie località d'Italia ed ha in corso un rilievo in tal senso dei luoghi sublimi del territorio nazionale, rivisitati con la sua tecnica fantasmagorica.

Il Duomo di Orvieto



a cura di Italo Zannier

AA.VV., **Dizionario di Fotografia**, Rizzoli-contrasto, Milano 2001. In effetti è il Larousse (1996) tradotto in italiano, con aggiunte di autori nostrani, circa cento. Ottocento pagine, anche illustrate. Per quanto mi riguarda, sono grato a chi ha scritto la mia scheda, veramente generosa. Gli assenti italiani, però, sono molti; perché non è presente l'eccezionale Ando Gilardi? e non compaiono Marina Miraglia o Carlo Bertelli, ecc. ecc..

D'accordo, le assenze sono inevitabili, e anche gli errori: Franco Vaccari, ad esempio, qui sembra "allievo" di Ghirri ("Si pone sulla scia di L. Ghirri o U. Mulas..."), ma non è così. Poi: non è Maria Mulas a occuparsi dell'archivio di Ugo, bensì Antonia...; e Gianni Berengo Gardin non è stato tra i fondatori, con Paolo Monti, del Circolo "La Gondola", ma vi si è coinvolto qualche anno dopo; è qui presente Carlo Emilio Moncalvo e non il figlio Riccardo, notevole invece, anche a livello internazionale, ecc. ecc.

Pazienza! Ma il volume è comunque indispensabile in una biblioteca; sarà però opportuno verificare le informazioni, eventualmente ricorrendo all'ottimo *Dizionario* edito da Ciapanna, circa vent'anni orsono, a cura di Fabrizio Celentano, Giovanna Calvenzi e Paolo Lazzarin.

P. P. Pasolini - F. Dituri, **Aga pì fres-cia**, Motta, Milano 2001. C'è di che scandalizzarsi, per l'accostamento di Pasolini, con eguale evidenza nel titolo, a Frank Dituri. Dituri è un ottimo fotografo e qui molte fotografie sono suggestive, ma Pasolini è sacro.

AA.VV., **Mario Lasalandra**, Monografie FIAF, Torino 1996. Soltanto ora vedo questo bel volume, "fuori commercio", dedicato a Mario Lasalandra, tra i più lirici fotografi del Veneto, e di un rilievo internazionale che sta per essergli riconosciuto.

I testi sono di Giorgio Tani, Attilio Colombo, Giorgio Rigon e Lanfranco Colombo.

I. Zannier (a cura), **Veno Pilon. Uomo di due mondi**, Silvana Editoriale - CRAF, Milano 2001. Segnalo questo catalogo di una rassegna allestita nel Castello di Gorizia, per fare ulteriormente conoscere uno straordinario fotografo europeo, Veno Pilon, artista italo-sloveno, noto sin'ora soprattutto come pittore d'impronta espressionista, attivo particolarmente negli anni Trenta a Parigi. Un nome nuovo nella storia della fotografia.

A. Bernardini, **Cinema italiano delle origini. Gli ambulanti**, La Cineteca del Friuli, Gemona 2001. Un libro fondamentale, anche per chi si occupa di storia della

fotografia, questo ennesimo volume dello storico del cinema Aldo Bernardini; ricco di illustrazioni e di rigorose schede biografiche. C'è una parte che riguarda assai da vicino l'attività dei fotografi, negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento.

G. D'Autilia, **L'indizio e la prova. La storia nella fotografia**, La Nuova Italia, Firenze, 2001.

Un interessante approccio alla storia della fotografia, in connessione con la storia-storia; un saggio ben documentato e ricco di riferimenti teorici e bibliografici.

F. Radino, **Inside**, Baldini & Castoldi, Milano 2001.

Francesco Radino è tra gli "ultimi" fotografi ad amare la superficie dell'immagine bianconera, che in questo volume è "velata", come un Eco di camera "poco oscura", dove la luce soffia sulla carta fotosensibile, nel tentativo di annullare l'immagine, che qui invece resiste, poeticamente sospesa nella sua ombra.

M. Gentili, **NYC New York Revisited**, Charta, Milano 2001.

Moreno Gentili ha firmato, qualche anno fa, uno tra i volumi più coraggiosi e significativi su Venezia, ed ora uno su New York, con lo stesso stile, la "diagonale", a volte abusata. C'è il ricordo di Klein, ma l'impaginazione, senza soste, è affaticante.

F. Fontana - V. M. Manfredi, **La strada. The Road**, Poligrafico Mucchi, Modena 2001.

Un megavolume, che sembra senza editore, stampato dal Poligrafico Mucchi di Modena; autori Franco Fontana, per le immagini e Valerio Manfredi per i testi.

I due amici hanno percorso la mitica "Route 66", che "attraversa l'America profonda di Steinbeck e di Kerouac, nell'atmosfera hippy della poesia di Allen Ginsberg", come suggerisce la fascetta editoriale. L'inesauribile Franco Fontana, ancora una volta affronta con il suo colore saturo, un percorso americano, inserendosi in modo congeniale, con la retorica pop, soprattutto nell'esaltazione del kitsch, che la sua fotografia trasforma in bellezza. Manfredi ha scritto un suggestivo e coerente saggio; da leggere.

AA.VV., **Fotografie 1965-2000, Casastudentepordenone**, Centro Iniziative Culturali, Pordenone 2001.

Con testi di Luciano Padovese e Giacomo Ros, e con il coordinamento di Maria Francesca Vassallo, il volume raccoglie un ampio documentario sui personaggi coinvolti in trentacinque anni di attività del Centro Iniziative Culturali di Pordenone, che anche alla fotografia ha sempre dedicato molta attenzione, con rassegne e convegni anche memorabili.

B. Pellegrinon (a cura), **Le vie dell'Ideale. Le montagne di Bepi Mazzotti**, Nuovi Sentieri, Belluno 2001.

Un altro bel volume "sulla montagna", curato da Bepi Pellegrinon.

Autore delle immagini è Bepi Mazzotti, mitico personaggio della cultura italiana, e in particolare veneta, che, oltre a impegnarsi con passione nella difesa del patrimonio architettonico (le Ville venete, in primis), è stato anche alpinista e fotografo di montagna, come è presentato in questo libro.

Oltre all'introduzione di Pellegrinon, sono ospitati saggi di Spiro Dalla Porta Xidias, Dante Colli, Valentino Morello, Italo Zandonella Callegher; in appendice alcuni scritti dello stesso Mazzotti. Inoltre, il volume è ben stampato.

"perimmagine",

periodico di informazione culturale, Udine, inverno 2001/2002.

Ho ricevuto a breve distanza due numeri della rivista "Perimmagine", diretta da Riccardo Toffoletti, con determinazione e coraggio.

È una rivista di notevole qualità, anche grafica, impegnata sul versante dell'"immagine", e la fotografia innanzitutto.

Nell'ultimo numero sono pubblicate opere di Toffoletti, Nonino, Bazzocchi, Aulo, Chiaramonte, Bonato, Colman (che è il sensibile designer della rivista). E poi tante poesie.

G. Sartorelli, **Europa o cara**, Supernova, Venezia 2001.

È il catalogo di una mostra allestita al "Diaframma" tra dicembre 2001 e gennaio 2002.

Guido Sartorelli, che potremmo definire un "artista concettuale" che utilizza la fotografia, da vari decenni è impegnato nell'analisi semiologica della "città", una città ideale, visualizzata con mosaici di significative fotografie; la / le città, viste e descritte al caleidoscopio.

P. Weiermeier (a cura), **La natura della natura morta. Da Fox Talbot ai nostri giorni**, Electa, Milano 2001.

Due volumi monumentali, come usa da qualche anno; uno è dedicato alla pittura, questo alla fotografia di "natura morta", dall'Ottocento a oggi.

Una raccolta straordinaria e in effetti una storia della fotografia. Manca qualche italiano (Paolo Gioli, ad esempio...), anzi, gli italiani sono quasi assenti. Ecco l'elenco nostrano: Ghirri, Giacomelli, Guidi (ma Pietro e non Guido), Jodice, Lorenzoni (?); dell'Ottocento, ci sono Simelli, Sommer, Tuminello, (e Alinari?).

Nessuno promuove la nostra "mediocrità" (e Giuseppe Cavalli?).

M. Cova, **Barcelona de viatge. La ciutat des del bus turistic**, Editorial Mediterranea, Barcelona 2001.

Massimo Cova si è laureato in Architettura, a Venezia, con una tesi di storia della fotografia su Pietro Poppi, l'Alinari bolognese.

Una bella tesi, che portò Cova a impegnarsi in questo settore, con notevoli risultati di ricerca storica; poi ha preferito fare l'architetto.

E lo scopro fotografo, anche con questo fotolibro su Barcellona, dove vive e lavora.

C. Colombo, **Il viaggio dell'industria italiana, nella fotografia d'autore**, Alinari, Firenze 2001.

Cesare Colombo è senza dubbi il più attento e sensibile studioso dell'iconografia fotografica, soprattutto italiana. Questo volume ne è una ulteriore prova, sia per la scelta delle immagini, che per la loro impaginazione dialettica, che tende a "spiegare" un percorso culturale descritto dai fotografi, non soltanto quelli noti, ma spesso anonimi, che hanno però collaborato intensamente alla costruzione di un mosaico di immagini, che sono la nostra memoria vicina.

C. Bongiorno, **Bagliori**, Motta, Milano 2001.

Un libro coraggioso, oltre che sorprendente; coraggioso perché presume un lettore raffinato, che cerca nella fotografia i segni nascosti e non soltanto il racconto esplicito; coraggioso, perché non è facile trovare un editore per queste immagini "difficili" per chi non possiede una "cultura della fotografia" (e in Italia non sono in molti ad averla). Carmelo Bongiorno è presentato da Franco La Cecla.

E. Viganò, **Photo League. New York 1936-1951**,

Il Ramo d'Oro, Trieste 2001.

Un bel libro di "autori vari", da Berenice Abbott a Max Yavnio, con fotografie "di strada" nella New York degli anni Quaranta del secolo scorso, orientati dalla tipologia sociologica di Lewis Hine. C'è anche Walter Rosenblum. I testi sono di Enrica Viganò e di Naomi Rosenblum, che da un po' di tempo ama particolarmente l'Italia (e Venezia, oltre a Spilimbergo).

S. Scalia, **Le città di Palermo**, Charta, Milano 2001.

Siciliano di Ragusa, diplomato alla gloriosa "Umanitaria" di Milano, Sandro Scalia ha compilato un significativo volume su Palermo, che ha suddiviso in città "varie"; paesaggi, architetture, gente.

Ma ciò che conta è la Fotografia, che mi sembra di notevole cultura e aggiornata sugli stilemi più attuali. Un nuovo fotografo di qualità.

Libro Fotografico "pagine BIANCHE"

Astrazioni geometriche di un paesaggio innevato, l'infinito rumore del silenzio: "pagine BIANCHE" fotografie di Mario Vidor, sicuramente uno dei lavori più significativi di un autore da anni impegnato in una personalissima ricerca creativa, culturalmente vicina all'espressione dei maggiori maestri dell'immagine. Nato a Farra di Soligo nel 1948, dopo una prima esperienza pittorica, Vidor sceglie il percorso fotografico, realizzando numerosi volumi. Al suo attivo importanti premi nazionali e oltre 160 mostre personali in Italia e all'estero. "Le pagine Bianche dell'opera fotografica di Vidor, sembrano lasciare spazio a un paesaggio mentale che attraverso lo scorrere delle immagini oltrepassa la pura visibilità bidimensionale" scrive Mario Cresci nella sua presentazione, sottolineando la sensazione quasi fisica del tempo su ogni immagine: Campolongo, Sella, San Pellegrino, Valles, la Marmolada, fotografati nei loro sublimi silenzi. Cresci cita giustamente le affinità con il bianco e nero di Giacomelli o con le immagini di Weston o John Davies. "Ciò che la fotografia riproduce all'infinito ha avuto luogo solo una volta" scriveva Barthes. Grazie alle fotografie di Mario Vidor lo spettatore viaggia sospeso in uno straordinario paesaggio del desiderio, nell'alchimia pura del bianco e nero, nel profondo senso della neve, nelle affascinanti intuizioni spaziali. E il viaggio prosegue anche grazie ai versi incantati di Andrea Zanzotto che accompagnano il volume: "quanto a lungo vi ho lasciate/mie scritture, miei rischi appassiti./"voi, ombra unica nell'inverno,/ombra tra i demoni del ghiaccio."

Elisabetta Pasquettin



Castelfranco Veneto tra Ottocento e Novecento

Giacinto Cecchetto

Canova, Treviso 2001, pagg. 240, 200 illustrazioni, Euro 20,65.

È il terzo volume della collana "Veneto Immagini" che la Casa Editrice Canova di Treviso dedica ai maggiori centri storici del Veneto, cogliendone le profonde trasformazioni avvenute nel loro tessuto urbano e socio-economico della seconda metà dell'Ottocento agli anni cinquanta del secolo appena trascorso. Questa trasformazione è soprattutto documentata da fotografie "storiche", ricavate da archivi pubblici e privati e opera di grandi fotografi dell'epoca (gli Alinari, i Ferretto...)

Il racconto – storia su Castelfranco è opera di G. Cecchetto, dal 1963 Direttore della Biblioteca Civica e autore di numerosi studi sulla sua città di carattere storico artistico.

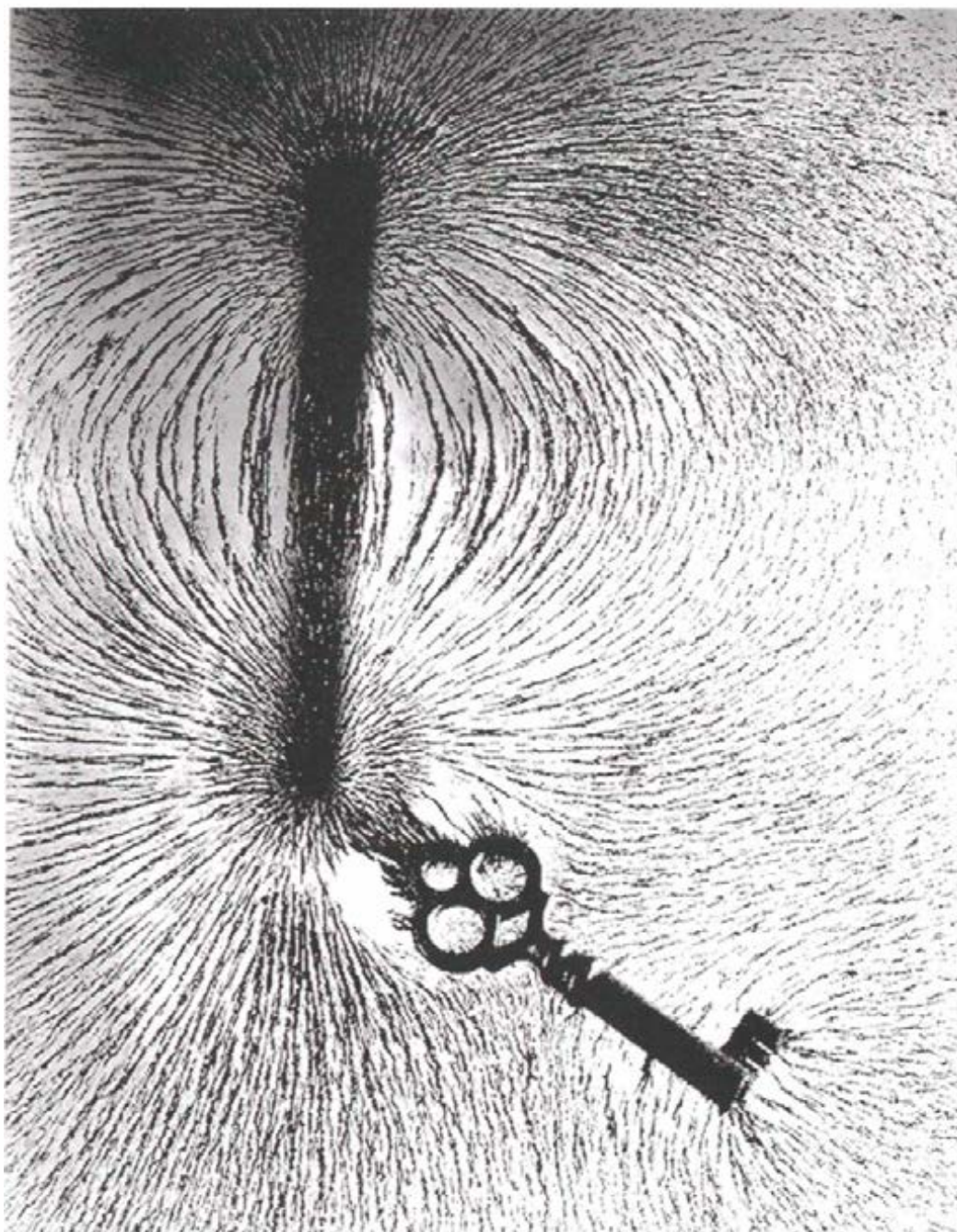
La documentazione fotografica della città di Giorgione è ricchissima e spesso di rarità antiquaria se si pensa che sono riprodotte fotografie del 1860-65.

Greta Meneghetti



IKONA PHOTO GALLERY

New York Venice Joint Collection



Berenice Abbott
Magnetism with key
1930

IKONA PHOTO GALLERY

di Živa Kraus

30123 VENEZIA - Dorsoduro 48

Tel. 041 5200428, 041 5205854 - fax 041 5205854

e-mail: mail@ikonavenezia.com

www.ikonavenezia.com

a cura di Elisabetta Pasquettin

LE MOSTRE D'ARTE

AREZZO

Antonio Ligabue

fino al 9 giugno

Galleria Comunale d'arte moderna

Più di ottanta dipinti, sculture e disegni di uno dei più inquietanti pittori. Nato in Svizzera da genitori italiani Ligabue visse artisticamente nella bassa padana, dove produsse le sue famosissime giungle esotiche e le sue belve feroci.

BRESCIA

Da Mirò a Dali

fino al 5 maggio

Palazzo Martinengo

Il dibattito culturale parigino aperto dai pittori catalani dalla seconda metà dell'Ottocento e parte del secolo successivo.

FERRARA

Design al femminile

fino al 5 maggio

Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea

Decima edizione della Biennale Donna. Il contributo femminile nella nascita del disegno industriale.

FERRARA

Alfred Sisley - Poeta dell'impressionismo

fino al 19 maggio

Palazzo dei Diamanti

Con i suoi paesaggi e l'atmosfera dell'Ile de France, Sisley rappresenta l'essenza del movimento impressionista. Da segnalare le opere dipinte tra il 1870 e il 1880, la campagna e i villaggi sulla Senna, vere icone dell'impressionismo.

MILANO

Il neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova

fino al 28 luglio

Palazzo Reale

La grande mostra milanese si avvale di ben quattrocento opere provenienti da musei e collezioni di tutto il mondo. Tiepolo, David, Goya, Canova. E' senz'altro il grande evento del 2002 e coincide con l'apertura delle

sale di Palazzo Reale, ripristinate dopo i bombardamenti del '43.

PADOVA

Cappella degli Scrovegni

Un evento di valenza mondiale.

Dopo il restauro iniziato nel luglio 2001 sono di nuovo visibili al pubblico gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni. Giotto un grande innovatore del linguaggio pittorico, precursore del Rinascimento. I restauri hanno messo in luce la sua straordinaria concezione del colore ma anche particolari sconosciuti, come le lacrime colorate nella strage degli innocenti.

ROMA

Dal Neorealismo alla Dolce Vita

fino al 27 maggio

Palazzo delle Esposizioni

Su questo importante e significativo decennio romano, una mostra articolata in dipinti, sculture, fotografie, abiti e costumi teatrali.

ROMA

Paul Cézanne - Il padre dei moderni

fino al 7 luglio

Complesso del Vittoriano

Si tratta di un'importante selezione di opere del grande artista che dall'impressionismo spalancò le porte alla pittura espressionistica e a tutta l'arte moderna.

TORINO

Zenobia - IL sogno di una regina d'oriente

fino al 26 maggio

Palazzo Bricherasio

La regina dal carisma più forte di Cleopatra, portamento maestoso, pelle ambrata, straordinaria bellezza. La mostra torinese celebra questa regina del deserto che seppe sfidare l'impero romano.

TORINO

De Nittis e la pittura della vita moderna

fino al 26 maggio

Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea

Una carrellata di capolavori da

Pissarro, Degas, Munch, dedicata ai luoghi della modernità: la metropoli, i caffè, i nuovi mezzi di locomozione, i cavalli. Tutti temi cari a Giuseppe De Nittis.

VENEZIA

Da Puvis de Chavannes a Picasso

fino al 16 giugno

Palazzo Grassi

Cézanne, Matisse, Munch, Carrà, capolavori del primo Novecento partendo da un maestro poco noto al grande pubblico, Puvis de Chavannes, che con le sue importanti opere influenzò tutta l'arte moderna fino a Picasso.

VENEZIA

Jackson Pollock

fino al 30 giugno

Museo Correr

Grazie all'intuito artistico di Peggy Guggenheim, il grande artista americano si fece conoscere negli anni cinquanta, proprio nell'ala napoleonica del Museo Correr. La mostra ci permette di ammirare sessanta dipinti di un pittore che contribuì alla nascita dell'arte moderna negli Stati Uniti.

MOSTRE FOTOGRAFICHE

AMALFI

Omaggio a Quasimodo

fino al 15 giugno

Basilica del Crocifisso

Nel centenario dalla nascita, oltre centocinquanta oggetti, documenti, manoscritti, fotografie per celebrare il grande scrittore.

MODENA

Fotografia e Design. L'immagine Alessi

fino al 5 maggio

Galleria Civica - Palazzo Santa Margherita

Da Oliviero Toscani a Gabriele Basilico, i maestri dell'immagine in una perfetta simbiosi tra fotografia e design, protagonisti i prodotti di Alessi. La pubblicità nella più alta espressione dello stile italiano.

SAN FELICE

19° Concorso Fotografico Nazionale "Città di San Felice"

Patrocinio FIAF 2002 H4

Rocca Estense sala Quinto Tosatti

Il Photoclub Eyes B.F.I. organizza in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del comune di San Felice sul Panaro, il 19° Concorso Fotografico Nazionale "Città di San Felice" "Tema libero". Con il patrocinio di Provincia di Modena e Regione Emilia Romagna. Termine presentazione delle opere 13 maggio 2002. Data della premiazione 16 giugno 2002. Il concorso è aperto a tutti i fotografi residenti in Italia ed a quelli non residenti purché cittadini italiani.

TORINO

Fondazione Italiana per la Fotografia

via Avogadro

Museo della fotografia storica e contemporanea

Cuba 1960-2000. Sogno e realtà

Fino al 19 Maggio

Un grande evento fotografico che si avvale di ben 100 opere tra lo storico (post Batista) e il contemporaneo. In collaborazione con la Fototeca di Cuba, la Casas de Las Americas e il contributo di collezionisti e artisti.

TORINO

Fondazione Italiana per la Fotografia

via Avogadro

9 luglio-28 luglio

Incontri con la fotografia italiana/ tra pubblico e privato

Il tema "Italia" è il protagonista dell'appuntamento biennale di Fotodiffusione. Una serie di mostre, incontri e tavole rotonde faranno il punto sullo stato della fotografia nel nostro paese

VERONA

Michel Comte - Incroci/Cross Roads

Roads

fino al 5 maggio

Scavi scaligeri

Moda, costume, reportage sociali in cento fotografie di uno dei più originali autori contemporanei nato a Zurigo nel 1953.

Trekking International®

Overland®

world truck expedition



ASIA
AFRICA
SUD-AMERICA
NORD-EUROPA

FOTO ARCHIVIO STORICO TREVIGIANO NOTIZIE

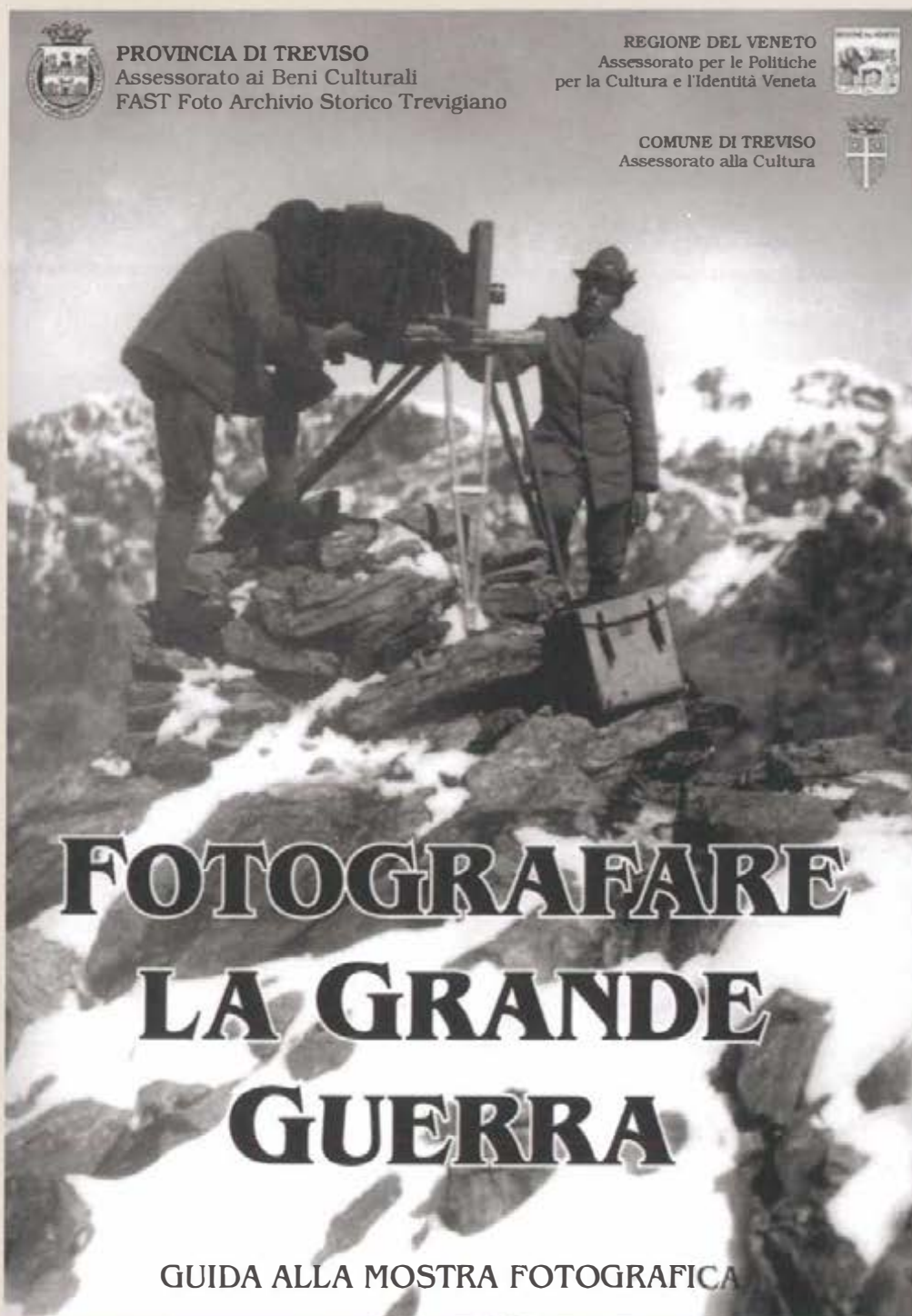
a cura di Adriano Favaro

IL CATALOGO DELLA MOSTRA FOTOGRAFICA “FOTOGRAFARE LA GRANDE GUERRA”

Chi desiderasse ricevere il catalogo della mostra fotografica “Fotografare la Grande Guerra”, recentemente allestita dal F.A.S.T. presso il Palazzo dei Trecento a Treviso, può farlo scrivendo a: Assessorato alla Cultura della Provincia di Treviso – F.A.S.T. – Foto Archivio Storico Trevigiano, Via San Liberale, 8 – 31100 Treviso. La mostra ha permesso di ripercorrere, a grandi linee, la realtà della fotografia nel trevigiano e Veneto a cavallo della Grande Guerra, portando all’attenzione del vasto pubblico note collezioni pubbliche, ma anche raccolte private quasi sconosciute, eppure di grande valenza storica, accompagnando l’esposizione di immagini con una selezione delle attrezzature fotografiche in uso all’epoca.

Nel catalogo, nel quale vengono presentati alcuni fondi fotografici veneti, sono inseriti i seguenti interventi:

Adriano Favaro, *Nuovi fotografi dalla Guerra*; Lucio Fabi, *Fotografare la Grande Guerra*; Livio Vanzetto, *Mass Media e Grande Guerra*; Sara Dal Bo, *Il Fondo Badoglio*; Tiziana Ragusa, *Floriano Ferrazzi*; Elisa Barbon, *Giovanni Battista Sina*; Roberto Ros, *Antonia Verocai Zardini*; Roberto Ros, *Alberto Alpago Novello*; Roberto Ros, *Augusto Majer*; Tiziana Ragusa, *Luigi Marzocchi*; Tiziana Ragusa, *I fotografi dell'Esercito*; Tiziana Ragusa, *Attilio Barbon*; Tiziana Ragusa, *Giulio Dall'Armi*; Adriano Favaro, *Applicazioni militari della fotografia*; Sara Dal Bo, *Criteri di redazione delle didascalie della mostra*.



UNA STORIA PER IMMAGINI DELLE OSTERIE TREVIGIANE

È stato recentemente presentato a Treviso, presso Casa dei Carraresi, a cura della Società Iconografica Trivigiana, il volume storico-fotografico *Ostarie de Marca*, opera di Adriano Favaro, edito a cura delle Edizioni Pietrobon di Villorba (TV).

Alla presentazione sono intervenuti Antonio Basso, Presidente della Società Iconografica e Paolo Trevisi, uomo di teatro e cultore della trevigianità. L'opera, coedita con la Provincia di Treviso (apre il volume una presentazione del Presidente Luca Zaia) illustra la storia delle osterie del territorio trevigiano, che hanno rappresentato un felice connubio fra tradizione culinaria, cultura del buon bere e socializzazione: furono per secoli il fulcro laico

della vita sociale dei paesi e qui si ritrovavano i coscritti in partenza e di ritorno dalla visita di leva, si svolgevano le riunioni dei gruppi politici, si leggeva e si commentava il quotidiano locale, si ballava.

Spesso le osterie sono state un punto di riferimento e aggregazione anche di personalità che sono state protagoniste nella storia dell'arte e della letteratura trevigiana, come lo fu la storica Osteria alla Colonna, famoso luogo di somministrazione di "scodelle di clinton", ma ancor più famoso quale "cenacolo culturale", punto di riferimento di artisti quali Arturo Martini, Gino Rossi, Guido Cacciapuoti, Bepi Fabiano, Arturo Malossi e poi Comisso, Fini ed altri. Ogni città e paese trevigiano ha le sue osterie, i suoi punti di riferimento: l'opera attraverso un percorso di ricostruzione storica ed iconografica, esemplifica e rappresenta le vicende di questo mondo.

ADRIANO FAVARO

Ostarie de Marca

una storia per immagini



L'osteria-Trattoria Vettori di Villorba (TV)
anni '60

Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia
Cat. N. 58, stampa all'albumina, cm 18 x 22,5

PREZIOSI RICORDI DI VIAGGIO: LA RAVENNA DI LUIGI RICCI

di Tiziana Ragusa

All'interno dei piccoli archivi domestici della borghesia ottocentesca si rileva (sempre più a partire dall'assunzione delle funzioni certificatorie da parte della Pubblica Amministrazione) la predominanza rispetto alle "carte ufficiali" di documenti la cui conservazione non obbedisce a finalità pratiche o giuridico-amministrative, ma solo al desiderio di salvaguardare la memoria di sé. Il compito di conservare le tracce più significative della propria vicenda familiare e personale viene affidato a diari, memorie, brevi componimenti, carteggi tra familiari, biglietti di ingresso a spettacoli, ricevute di alberghi e biglietti ferroviari e, a seguito dell'imporsi della fotografia, in proporzione via via crescente, alle immagini fotografiche, istantanee, foto di studio, cartoline. L'archivio privato di un personaggio della borghesia ottocentesca trevigiana, che ho avuto occasione di esaminare, rientra in



Ravenna, Avanzo del Palazzo di Teodorico
Cat. N. 352, stampa all'albumina, cm 22,7 x 19,5



Ravenna, Veduta del monastero di Porto dell'ipodromo
Cat. N. 595, stampa all'albumina, cm 17,8 x 23

Dintorni di Ravenna: Mausoleo di Teodorico
stampa all'albumina, cm 18,8 x 22,5

questa tipologia, dal momento che dallo scorrere delle carte non emergono le vicende economiche e sociali della famiglia, ma la sua fisionomia di scienziato naturalista, di cultore delle belle arti e della musica e di appassionato viaggiatore.

A ricordo dei suoi viaggi esistono numerosi album da lui diligentemente realizzati raccogliendo cartoline dei luoghi visitati e fotografie, a volte purtroppo maldestramente incollate.

Migliore fortuna dal punto di vista della conservazione ha avuto una serie di fotografie legate a un suo viaggio a Ravenna compiuto intorno al 1880 che mi pare interessante proporre innanzitutto per la certezza dell'attribuzione. Sono 20 albumine raffiguranti monumenti della città e dei dintorni ciascuna delle quali porta sul retro una didascalia manoscritta a matita e la dicitura: Fotografo Ricci. L'autore quindi è Luigi Ricci che operò a Ravenna nella seconda metà dell'ottocento: era nato infatti nel 1823 e morto qualche anno prima del finire del secolo, nel 1896. Ricci viene citato da Sante Muratori che studiò la vita e le opere di suo figlio Corrado,



Ravenna, Sepolcro di Dante
Cat. N. 334, stampa all'albumina, cm 23 x 18,2



Dintorni di Ravenna: S. Maria in Porto fuori
Cat. N. 433, stampa all'albumina, cm 19 x 22,3

insigne storico dell'arte, come "fotografo abilissimo nella scelta dei soggetti e nella tecnica tra i primi in Italia ad applicare la fotografia allo studio dei monumenti". Nel suo negozio al numero 14 di via Farini il visitatore incantato dalla bellezza dei monumenti della città ne poteva trovare le fotografie scegliendole dal catalogo predisposto. Ma Luigi Ricci stesso in una occasione si preoccupò di puntualizzare: "Dei monumenti di Ravenna, celebrati per la loro bellezza e importanza rispetto alla storia dell'arte, ho fatto seicento fotografie che li riproducono nel complesso e in ogni loro parte. Lo scopo mio è stato di favorire più che il visitatore curioso o il cosiddetto turista, l'artista e l'erudito". Qualunque ne sia stato l'intento, alla sua intelligente e appassionata attività di "esplorazione" mediante la macchina fotografica dei monumenti ravennati dobbiamo ora la conoscenza di loro aspetti e particolari più tardi mutati o scomparsi.



Dintorni di Ravenna: S. Maria in porto fuori
Cat. N. 430, stampa all'albumina, cm 18 x 23

Ravenna, San Vitale
Cat. N. 2, stampa all'albumina, cm 22,8 x 19,3

ANTONIA VEROCAI IN ZARDINI (1876-1951)

di Roberto Ros

Nell'estate del 1914, dopo la dichiarazione di guerra alla Serbia, le comunità della conca ampezzana, da oltre quattro secoli integrate nel Tirolo austriaco, sono coinvolte nella mobilitazione generale, decretata il 31 luglio. A Cortina, quando sulla porta della chiesa parrocchiale viene affisso il proclama imperiale, la gente non ha nemmeno il tempo di chiedersi quale potrà essere l'atteggiamento delle nazioni alleate (Germania e Italia): il giorno successivo, primo agosto 1914, tutti gli uomini validi tra i 20 ed i 40 anni, indossando la divisa di panno delle truppe di montagna, Landeschützen e Kaiserjäger, lasciano le loro famiglie diretti in Galizia. Alcuni mesi più tardi, nel maggio del 1915, a Raffaele Zardini 'Folòin' (soprannome che suggerisce una precoce tradizione imprenditoriale), nato a Cortina nel 1868, diplomato ebanista a Vienna, maestro di costruzioni presso la locale 'Imperial Regia Scuola Industriale', è riservato un trattamento diverso: sospettato di irredentismo, ovvero di simpatizzare per l'Italia, è internato nel campo di concentramento austriaco di Katzenau. Nonostante il provvedimento, che riguarderà anche altri cortinesi (tra cui il direttore dell'istituto, accusato di non aver favorito una educazione paramilitare nella scuola) suscita qualche perplessità considerati i sentimenti filoasburgici delle genti locali, ciò comporterà che la moglie di Raffaele, Antonia Verocai, si ritroverà da sola e con quattro figli piccoli da crescere a gestire quell'Atelier fotografico' aperto nel 1904 ed intestato proprio a suo nome, come recitava l'insegna all'esterno del negozio: "Fotografia A. Zardini". Se, per ritrovare la genesi di questa attività del marito, occorrerebbe risalire alla rete viaria del Tirolo post napoleonico, all'importanza assunta dalla strada della Pusteria (la quale faceva decollare un turismo d'élite che da S. Candido, 'Bagni dell'Imperatore', si propagava nelle valli laterali), alla diffusione della fotografia presso i ceti aristocratici e la borghesia colta, in comunità



Anonimo
Antonia Verocai nel suo studio
anni '20. Coll. S. Zardini, Cortina

Anonimo
Antonia Verocai in camera oscura
anni '20
Coll. S. Zardini, Cortina



alpine caratterizzate da una cultura profonda (la civiltà ladina, l'economia del 'maso' e delle 'regole') in grado di assorbire le 'novità' senza venir meno alla propria identità, non dovrebbe risultare difficile inquadrare l'aneddoto che segue, del quale è protagonista proprio Raffaele Zardini. "Un giorno un turista tedesco gli chiese di aggiustare la macchina fotografica che accidentalmente s'era rotta; Raffaele nel tempo di una notte non solo la rimise in funzione, ma se ne costruì una esattamente uguale: la passione per la fotografia entrò così nella famiglia Zardini Folòin, tanto che marito e moglie aprirono l'atelier", uno studio attrezzato con gli strumenti più moderni necessari per lo sviluppo delle immagini".* Ma torniamo al 1915, "anno di guerra e di lacrime", quando c'è già chi piange i propri

morti sul fronte russo e ci si ingegna per non far mancare il cibo ai bambini. Rimasta senza il marito, messa a frutto la perizia acquisita negli anni precedenti, con una straordinaria quanto emblematica immagine ripresa dal poggiolo di casa (la più eloquente tra quelle esposte alla mostra fotografica "Cortina tra due eserciti"), Antonia riprende l'ingresso della prima pattuglia italiana, composta da otto fanti del 55° Fanteria che transitano guardinghi di fronte allo studio Pietro Ghedina e all'Hotel Stella d'oro, in una piazza deserta, mentre si avverte la presenza di qualcuno che osserva furtivo protetto dalle tendine di casa. Sono le 17 e 30 di venerdì 28 maggio 1915: con questa ripresa ha inizio l'inedito reportage di uno tra i più straordinari ed intensi fotografi della Grande guerra, una donna ladina di

Cortina. A quanto si sa, l'unica donna che ha documentato con continuità, rigore, ed una sensibilità che traspare in ogni immagine, volti e fatti salienti (l'entrata delle truppe italiane, i bombardamenti del '16, il definitivo ritiro degli austro ungarici nel '18) che videro coinvolta una comunità dalla forte identità culturale ma nella quale sono rimasti solo donne bambini ed anziani, costretti ad assistere impotenti alla lacerante rottura di un tessuto secolare improntato all'antico motto comunale "Modo vivo ac tuta quiesco", in una vallata che è diventata uno dei settori più delicati del 'fronte dolomitico', a stretto contatto con quella che viene percepita come l'occupazione italiana. Soldati che, a poca distanza dai villaggi di fondovalle, dagli ultimi alpeggi estivi, sui passi e tra le gelide rocce di

Anonimo
 Antonia Verocai (ultima a destra)
 anni '10
 Coll. S. Zardini, Cortina

Lagazuoi, Tofane, Pomagagnon e Cristallo salgono a combattere i propri cari che indossano la divisa asburgica.

Se, come attestano le fonti scritte, e conferma la straordinaria proliferazione in tutta l'area ladina di una diffusa memorialistica (valorizzata dallo storico Paolo Giacomel)*, quel conflitto rappresentò una cesura storica, un 'prima' ed un 'poi' per tutti coloro che ne uscirono umanamente sconvolti negli affetti, 'dentro', si può certo sostenere che "Antonia Verocai Zardini Folòin usò la macchina fotografica per fissare sulle lastre volti, espressioni, sentimenti, divise, armi e strumenti di guerra che completano ciò che le penne dei diaristi non riuscirono a trasmettere".*

Trascurata dalla bibliografia di settore la quale, riflettendo l'origine borghese di questo 'medium,' è più attenta alla produzione urbana piuttosto che a quella della 'periferia', dopo decenni di oblio, nell'estate del 1998 il comune di Cortina si faceva promotore di una mostra fotografica che, sotto il titolo di 'Fotografia di guerra' (attributo che alla luce di quanto si sta riscoprendo oggi risulta piuttosto riduttivo) collocava l'illustre concittadina in un ruolo di rilievo nel più ampio contesto del patrimonio storico ampezzano. Ma piuttosto che indugiare su presunte analogie (la sua arte è stata accostata a Robert Capa) o su una tecnica fotografica che certo padroneggiava senza ostentazione, le fotografie di Antonia Verocai, una donna particolarmente bella dall'espressione intensa ed assorta, ritratta spesso di profilo a tutela di un antico riserbo, una donna che per tutta la vita non smise mai di indossare, perfino in camera oscura, il tradizionale costume (come ricordano i vecchi ampezzani e confermano ingiallite stereoscopie) ispirano una riflessione al di là della circostanza. Esse infatti 'testimoniano' in modo ineguagliabile, senza enfasi o retorica, con una sensibilità squisitamente femminile, non tanto l'epopea di quando i suoi 'monti pallidi' venivano scossi da quotidiani boati ed il cimitero del paese stentava a contenere tante giovani vite spezzate, ma piuttosto la caparbia aderenza alla vita che la fotografia è in grado di evocare. Anche se non di restituire.



A. Verocai
 Soldati italiani con bambini
 1915-1918
 Coll. S. Zardini, Cortina

UN'IMPORTANTE DOCUMENTO FOTOGRAFICO INEDITO DEL COMPLESSO ABBAZIALE CISTERCENSE DI FOLLINA

di Federico Burbello

La chiesa di Follina, sebbene abbia suscitato interesse da parte degli studiosi locali, non è stata invece attentamente considerata dagli storici dell'architettura europea, probabilmente per la mancanza di una adeguata indagine storico-archivistica, ma anche archeologica, che permetterebbe di dettagliare meglio la vicenda costruttiva dell'intero complesso abbaziale.

Già in epoca altomedievale doveva esistere un insediamento cristiano legato al culto della millenaria Regina Duplavis¹, la statua in pietra grigia di notevole fattura raffigurante la Madonna col Bambino, e in relazione al presunto tracciato della strada romana Claudia Augusta Altinate². L'ing. Ferdinando Forlati, che progettò e condusse i lavori di restauro dell'intero complesso abbaziale cistercense nel primo dopoguerra, in diverse occasioni suppose che originariamente esistesse una chiesa a pianta basilicale prima dell'avvento dell'Ordine francese, riferibile al precedente insediamento benedettino, quindi individuò una costruzione a pianta centrale che fu poi ripresa e ampliata con i resti della badia benedettina assumendo le attuali proporzioni, e non esclude che originariamente esistesse un sito paleocristiano³.

L'area degli scavi dove sono stati rinvenuti i resti del tempio paleocristiano sono stati individuati all'altezza del presbiterio dell'attuale chiesa e solo tre foto coeve li documentano nei particolari. Dalle testimonianze scritte del Forlati si sono ipotizzate due ricostruzioni della chiesa paleocristiana; la prima ipotesi è una

pianta semplicemente triabsidata basata anche sugli studi svolti nella zona dall'architetto Alberto Alpago Novello. Il tipo proposto è reputato dal noto studioso come più tardo ed evoluto, con una o tutte e tre le absidi in evidenza all'esterno⁴.

La seconda ipotesi si rifà ad un esempio concreto che sembra rispettare alla lettera la descrizione dell'ing. Forlati: la cella Trichora o cella Martyrium (m 8.70 x 7.30, tre absidi semicircolari disposte a trifoglio, di cui la mediana più ampia) del complesso Monumentale Cristiano di Concordia Sagittaria datata alla fine del IV secolo⁵.

Per la badia benedettina si è tenuto conto della presenza delle tracce della navata incorporata nel lato perimetrale sud della chiesa attuale, visibili sia dall'interno che nella parte esterna nell'ambulacro del chiostro. Secondo la Fraccaro De Longhi queste dovevano essere le arcate di rinforzo alle volte della chiesa precedente⁶. Secondo altri studiosi, però, queste arcate sarebbero quanto rimane di una costruzione preesistente.

Con il rinvenimento nell'archivio privato della famiglia Forlati⁷ di una quarta foto inedita che documenta le tracce degli scavi, e le lettere trovate nell'archivio del prof. Gregorio Moretti⁸, si sono avvalorate le ipotesi di un sacello triabsidato a pianta centrale riferibile al V-VI secolo e quindi paleocristiano, e l'esistenza di una chiesa, presumibilmente quella benedettina, che occupava un'area compresa tra il lato perimetrale nord del chiostro e l'attuale navata centrale. Prende così corpo anche l'ipotesi, già considerata da altri studiosi, che il paramento in pietra alla base dell'attuale campanile sia il basamento di una più antica torre campanaria collocata dirimpetto all'abside della badia benedettina.

Il probabile insediamento benedettino è da collocarsi cronologicamente attorno al Mille, quando nella rinascita successiva alle scorribande degli ungari, con la

ripresa economica e commerciale, i principali svincoli viari si andarono costellando di case, chiese ed ospedali retti da monaci⁹.

L'attuale chiesa è l'esito dell'intervento avvenuto nel trentennio 1305-35¹⁰, quando ormai la stabilità economica permetteva di poter definitivamente ampliare e completare parti architettoniche precedenti, quali appunto la navata benedettina e la parte absidale romanica, recuperandole e fondendole in una volumetria e uno spazio unitario adottando le nuove correnti formali¹¹.

¹ Sull'origine e l'interpretazione simbolica di questa scultura si veda l'ultimo contributo storiografico in ordine cronologico di L. Tomio, *La Madonna del sacro calice dell'abbazia di Follina: il mistero di una scultura nubiana del VI secolo d.C.*, in "Il Flaminio", n° 12, ottobre 1999, pp. 51-66.

² I Romani costruirono nella Venetia et Histria molte vie di comunicazione civili, che collegavano municipi e città importanti soprattutto dal punto di vista commerciale, come la via Emilia che da Ravenna, attraverso Padova e Concordia, conduceva ad Aquileia.

³ Nel dare notizia dei restauri intrapresi all'abbazia di Follina, il Forlati cita una preesistenza all'arrivo dei cistercensi: «È così apparso che prima dell'attuale esisteva ancora innanzi all'arrivo dell'ordine monastico francese, una chiesa a forma basilicale assai piccola; quindi, abbattuta completamente questa, ne sorse un'altra che appare di pianta centrale, con un piccolo protiro nella porta d'ingresso; infine allungando la vecchia si ebbe quella attuale che si consacrò alla metà del Sec. XIV...». F. Forlati, *Cronaca dei monumenti. In Architettura e arti decorative*, 1927, pp. 331.

⁴ A. Alpago Novello, *Influenze bizantine ed orientali nel Veneto settentrionale*, in *Archivio Storico Belluno Feltre e Cadore*, 1969, p. 81-95.

⁵ A.A.V.V., *Da Aquileia a Venezia*, 1980, p. 310 sgg.: Il complesso basilicale di Concordia; R. Canova Dal Zio, *Le chiese delle Tre Venezie anteriori al Mille*, 1986, p. 45; A.A.V.V., *Julia Concordia. Guida storico-archeologica-artistica di Concordia*, 1996, p. 21.

⁶ L. Fraccaro De Longhi, *S. Maria di Follina. Una filiazione di Chiaravalle Milanese nel Veneto*, in "Arte Lombarda", XLVII-XLVIII, 1977, p. 11.

⁷ Devo alla cortesia del figlio dell'ing. Forlati, l'avv. Zeno e alla sua famiglia la visita che ebbi modo di

compiere nel marzo del 1996 accompagnato dall'architetto Bighelli in quello che può considerarsi il più importante archivio fotografico privato inerente i restauri ai monumenti delle Tre Venezie condotti tra il 1910 e il 1972. Sull'archivio storico-fotografico di Ferdinando Forlati si veda F. Burbello, Un archivio storico-fotografico: il fondo Ferdinando Forlati, in "Fotostorica", n°5, 1999, p.48.

⁸ Il sig. Gregorio Moretti, nelle ricerche storiche sull'abbazia condotte nell'occasione della costruzione del Monumento Ecumenico nel 1973, ebbe modo di contattare il Forlati negli ultimi anni di vita.

⁹ P.A. Passolunghi, *Cenetae Tarvisiique Monasticon*, in *Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso*, n. 10, a.a. 1992-93, pp. 161-162.

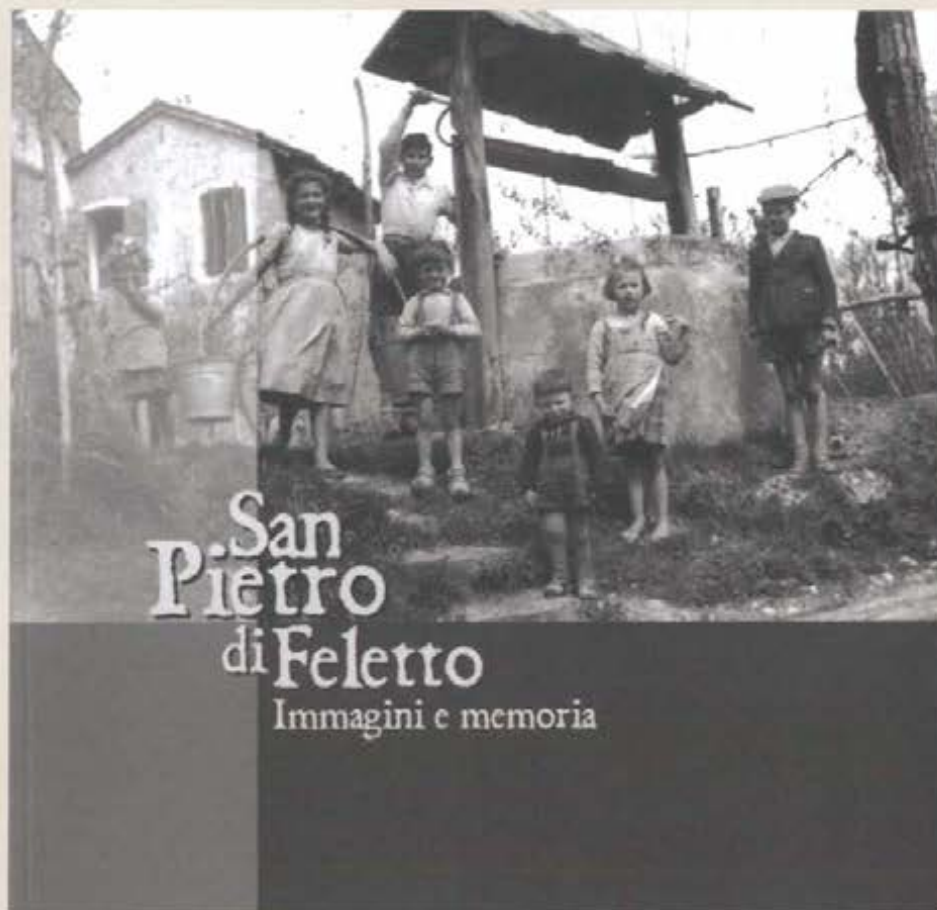
¹⁰ *Annales Camaldulenses, Venetiis*, 1755-73, vol. V, p. 260.

¹¹ Rumor, *L'antica Badia di Follina*, in «*Arte Cristiana*», n. 10, anno IX, Milano, ottobre 1921, pp. 289-298



Abbazia di Follina - Follina. Restauri degli anni 1919-21. L'ambulacro del Chiostro all'altezza dell'ingresso della sala capitolare in una fase dei restauri.
Archivio Ballarin

L'Amministrazione Comunale di San Pietro di Feletto ha recentemente realizzato, in collaborazione con il F.A.S.T., la mostra fotografica "San Pietro di Feletto, immagini e memoria". La mostra, strutturata su circa 220 foto d'archivio, selezionate tra le oltre 600 fotografie pervenute, è stata esposta presso l'Antico Eremo Camaldolese di Rua di Feletto (TV). È una antologia di vecchie immagini fotografiche, raccolte presso i cittadini e collocate tra la fine dell'Ottocento e gli anni Sessanta del Novecento, che permette di passare in rassegna la tradizione, la cultura, la vita ed il paesaggio del territorio comunale di San Pietro di Feletto.



LA COLLEZIONE ANTONIO BRESCACIN ACQUISITA DALLA FONDAZIONE ITALIANA PER LA FOTOGRAFIA

Il 30 novembre scorso, alla presenza dei familiari, della rappresentanza della Regione Piemonte e di personalità della cultura cittadina e non, è stata presentata a Torino, presso la Fondazione Italiana per la fotografia, la collezione Brescacin, acquisita con il contributo della Compagnia di San Paolo e la Fondazione CRT. Si tratta di una collezione di fotografia storica di particolare interesse composta da circa un migliaio di pezzi, per la maggior parte con splendide immagini ottocentesche dell'Italia realizzate dai principali fotografi dell'epoca. La varietà delle

tecniche fotografiche che vi sono rappresentate, si va dalla carta salata alle gelatino-bromuro d'argento, insieme alla generale buona condizione dei materiali ed ai medi e grandi formati, sono altre caratteristiche che rendono pregevole la collezione, ricca anche, oltre che di immagini della Cina, dell'India e del Mediterraneo, di un importante album di Cesare Battisti e di due libri fotografici su Roma e Torino. Luisella D'Alessandro, Presidente della FIF, ha brevemente illustrato l'acquisizione e ricordato Antonio Brescacin, figura di spicco per la fotografia in Veneto, ma non soltanto, essendo stato il principale artefice dell'inserimento delle fotografie fra i beni culturali all'interno del recente Testo Unico. Con il ringraziamento ai

sostenitori dell'iniziativa, è stato messo in luce il nuovo indirizzo della Fondazione per acquisizioni, conservazione, valorizzazione e promozione, aspetto quest'ultimo avviato con una borsa di studio annuale per giovani fotografi, cui seguiranno mostra e catalogo. La partecipazione fuori programma di Marina Miraglia, che ha citato inediti antefatti dell'acquisizione e messo in risalto il peculiare processo di formazione della raccolta, legato strettamente alla figura e alla sensibilità di Brescacin, ha sottolineato il valore della collezione e ribadito l'importanza di simili iniziative per la salvaguardia del patrimonio fotografico nazionale.

GLI ARCHIVI FOTOGRAFICI TRA MERCATO E CULTURA

Sabato 16 febbraio 2002 si è tenuto in Roma, presso il Museo di Roma in Trastevere (Piazza S. Egidio, 1), un importante convegno intitolato "Gli Archivi Fotografici tra mercato e cultura" e curato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Direzione Generale per gli Archivi, la Soprintendenza Architettonica per il Lazio, gli Enti Locali, l'Associazione ProMemoria, Fotoarchivi & Multimedia.

Gli interventi che si sono succeduti hanno esaminato nel dettaglio le tante implicazioni del mondo della fotografia in archivio e sono stati i seguenti:

- Il recupero e la conservazione della memoria visiva: gli archivi fotografici pubblici e privati nel rapporto con il territorio,
Maria Grazia Pastura, Direzione Generale per gli Archivi, Direttore Servizio III;
- Individuazione, notifica, tutela e conservazione degli archivi fotografici privati,
Lucia Principe, Soprintendente Archivistico per il Lazio;
- Il documento fotografico: evoluzione delle tecniche di realizzazione, delle tipologie di supporto documentario e delle tipologie, d'archivio,
Gigliola Fioravanti, Direttore del Centro di Fotoriproduzione, Legatoria e Restauro degli Archivi di Stato, Luciano Residori, CFR;
- Il fotogiornalista e la produzione del documento fotografico: aspetti etico-deontologici,
Vittorio Roidi, Ordine Nazionale dei Giornalisti;
- I giornali e la produzione fotografica: il ruolo della committenza,
Bruno Tucci, presidente Ordine dei Giornalisti Lazio e Molise;
- Le condizioni per l'uso e il riuso delle



- immagini, la tutela del copyright ed il mercato della fotografia,
Giuseppe Corasaniti, LUISS;
- La tutela del diritto d'autore e i diritti di utilizzazione economica: l'approccio UE e quello degli USA,
Laura Chimienti, docente Università Roma Tre, funzionaria SIAE;
- La pubblicazione di fotodocumenti e la ricerca storica,
Diego Mormorio, storico;
- Gli archivi di famiglia: una conservazione per il futuro,
Giulio Forti, Editrice Reflex;
- La proposta e la vendita delle immagini in Internet: problemi e soluzioni,
Roberto Koch, agenzia Contrasto;

- Il documento fotografico: la critica delle fonti,
Paola Carucci, Sovrintendente dell'Archivio Centrale dello Stato;
- Il documento fotografico per la storia contemporanea,
Adolfo Mignemi, storico;
- Gli archivi fotografici romani e il progetto dell'Associazione ProMemoria,
Benedetta Toso, Direttore scientifico Associazione ProMemoria;
- Il mestiere del fotografo: identità professionale e intenzionalità produttiva,
Angelo Palma, fotogiornalista;
- Mass-media e stampa: produzione e consumo di immagini fotografiche,
Paolo Servenh Longhi, Associazione Stampa Romana;
- La divulgazione culturale: dalla raccolta delle immagini ai centri per la fruizione e lo scambio,
Francesco Sicilia, Direttore Generale per i Beni librari e gli Istituti culturali;
- Archivi, musei o altro. Quali modelli, quali strumenti?
Carlo Giovannella, MIFAV, Università di Roma Tor Vergata;
- Archivio fotografico e archivio della memoria: il documento fotografico per l'analisi del profondo,
Lidia Tarantini, Associazione Italiana Psicologia Analitica;
- La memoria collettiva, la gestione delle informazioni e l'accesso on-line agli archivi e ai documenti fotografici: esperienze in corso,
Luigi Tomassini, Archivio Fotografico Toscano, Ansano Gianarelli, Archivio Audiovisivo Movimento Operaio e Democratico.

Chi desideri informazioni in merito può telefonare al n. tel. 06 80693030;
fax: 06 80693028;
web: www.fotopromemoria.com

Il grandangolo del lettore

a cura di Elisabetta Pasquettin

Camera Chiara punta il suo grandangolo su di una fotografia inviata dalla famiglia Cappellari, scattata intorno al 1920. "Foto di gruppo per le nozze d'argento del medico Giovanni Cappellari". Apparentemente innocuo e tipico documento d'epoca, con tutti i membri della famiglia ritratti, la nobiltà del luogo, la servitù.

Questa fotografia testimonia invece un pezzo di storia italiana, otto secoli per la precisione: la storia dei Papi veneti. E' stata scattata a Dolo, ma i Cappellari sono originari di Belluno e discendono da Papa Gregorio XVI, "Fra Mauro Cappellari", bellunese, monaco camaldolese a S. Michele di Murano, sedici anni di pontificato 1831-1846. Una famiglia più borghese che nobile, ma già dal 1500 la Santa Sede conferiva ai parenti di un Papa il titolo nobiliare. "Illuminismo, liberalismo, moti rivoluzionari mazziniani, questo il teatro in cui si muove Papa Gregorio. Dall'ancien régime ai nuovi equilibri mondiali. La figura emblematica di questo papa è sapientemente raccontata da Ivone Cacciavillani nel suo "I Papi Veneti". "Tipico montanaro, rozzo, dai costumi severi anche dopo essere salito sul trono di Pietro, dormiva su un pagliericcio e si faceva servire la mensa dei monaci, diceva che l'elezione al pontificato non

aveva per nulla influito sul suo stomaco".

Severo anche con l'informazione che definì "pessima, non mai abbastanza esecrata e detestabile libertà di stampa".

Camera Chiara invita, come sempre, il lettore ad inviare immagini che per valenza storica o artistica possano contribuire ad ampliare la conoscenza di un bene come la fotografia, alchimia di un messaggio che va oltre i segreti dei nostri album di famiglia.

Papa Gregorio XVI, da un'incisione di Stahl
da "I Papi Veneti" di Ivone Cacciavillani,
Corbo e Fiore Editore, Venezia



**Foto di gruppo per le nozze d'argento
del medico Giovanni Cappellari**
scattata a Dolo 1920 ca.



BANCA DI MONASTIER E DEL SILE

CREDITO COOPERATIVO

Proprio la banca che ti serve...
al servizio della comunità locale



Sede:
Monastier di Treviso (TV)
via Roma, 21
Centralino 0422 7991
Direzione fax 0422 796905
Sala Operazioni fax 0422 799231

Filiali:
Dossan di Casier (TV)
Piazza L. Da Vinci, 15
tel. 0422 4885
fax 0422 380085

Olmi di S. Biagio di Callalta (TV)
via Postumia Ovest, 138
tel. 0422 892224
fax 0422 892493

San Cipriano di Roncade (TV)
via S. Cipriano, 2
tel. 0422 841212
fax 0422 841222

Carbonara (TV)
via Vittorio Veneto, 43
tel. 0422 443210
fax 0422 445221

S. Biagio di Callalta (TV)
via Postumia Centro, 110
tel. 0422 897576
fax 0422 897586

Mignogola di Carbonara (TV)
via Grande, 74
tel. 0422 445074
fax 0422 445074

Meolo (VE)
via S. Pio X, 16/D
tel. 0421 618755
fax 0421 618756

Musile di Piave (VE)
via Martiri, 22
tel. 0421 332134
fax 0421 332135

Passarella
di S. Donà di Piave (VE)
via Passarella, 68
tel. 0421 235500
fax 0421 235202

Fossalta di Piave (VE)
Piazzetta del Donatore, 4
tel. 0421 679906
fax 0421 679908

S. Donà di Piave (VE)
via Noventa, 102 - località Mossatta
tel. 0421 330504
fax 0421 330652

Casale sul Sile (TV)
via N. Trevigiana, 29
tel. 0422 821486

Lanzago di Sile (TV)
via Callalta 75
tel. 0422 361625
fax 0422 362270

Roncade (TV)
via Roma 77
tel. 0422 841066
fax 0422 841008

Treviso
S. Maria del Rovero
via Felissent 15
tel. 0422 421517
fax 0422 306480

Casier (TV)
piazza Pio X, 50
tel. 0422 670133
fax 0422 670082

Ponte di Piave (TV)
Piazza Marco Polo, 22
tel. 0422 857452
fax 0422 759225

Mercato e collezionismo

a cura di Giuseppe Vanzella

1- Elio Luxardo: "Verso la vita"

Questa immagine di Elio Luxardo è una fotografia alla gelatina - bromuro d'argento (*gelatin silver print*) di cm. 23 x 17,2 stampata attorno alla seconda metà degli anni '30. Essa fa parte di un particolare lavoro di sperimentazione dedicato allo studio degli effetti della luce sul corpo umano che Elio Luxardo sperimentò negli anni a ridosso della seconda guerra mondiale. In quegli anni il grande fotografo italiano (1908-1969), aperto uno studio in via del Tritone a Roma, era divenuto un punto di riferimento per tutte le personalità, attori registi e quant'altri che gravitavano attorno a Cinecittà ed al mondo dorato del cinema, risposta nazionale ai miti hollywoodiani. Ma al di là della sua attività professionale, che l'aveva lanciato nel *Gotha* della fotografia italiana, Elio Luxardo aveva trovato lo spazio per una ricerca personale di altissimo valore formale, tale da poterlo considerare oggi un autore di assoluto livello internazionale.

Le richieste per alcune fotografie di nudo di Elio Luxardo (assieme a pochi altri ritratti estremamente espressivi e di personaggi di rilievo, come Mussolini e Marinetti) apparse sul mercato negli ultimi anni ed i risultati conseguiti presso alcune case d'asta internazionali, hanno permesso di collocare il valore delle sue immagini attorno ai 5.000-7.500 euro. Ma vista la tendenza sempre in evoluzione del mercato della fotografia, è prospettabile che in brevi tempi, se anche per Luxardo verrà il sacrosanto riconoscimento internazionale, le opere di questo straordinario artista siano



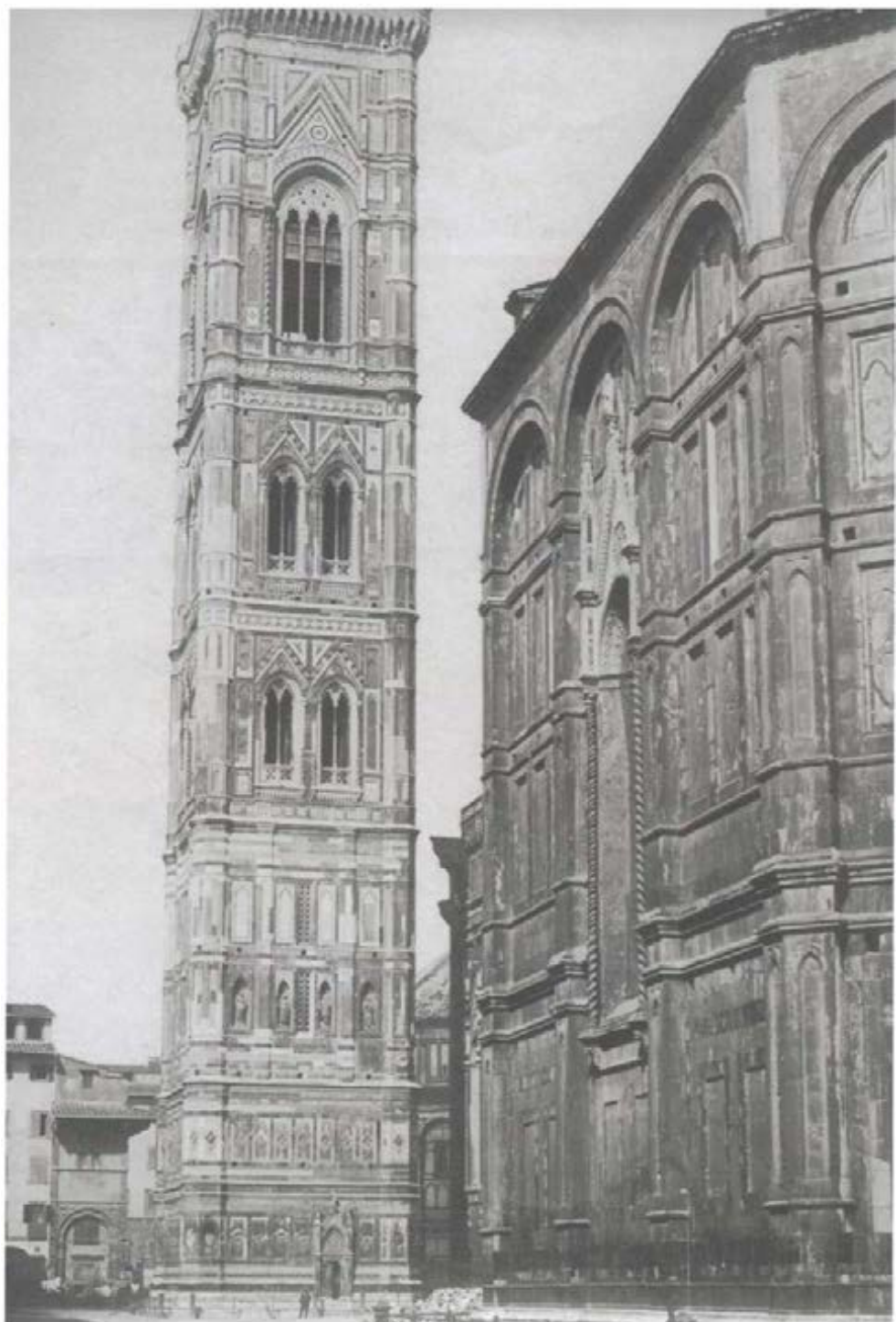
Elio Luxardo
Verso la vita
silver print 1935 ca.

destinate a crescere molto di valore.

2- Fratelli Alinari: Il campanile ed il Duomo di Firenze

Firenze: il campanile di Giotto - particolare

La ditta dei fratelli Alinari nacque a Firenze nel 1854 quando Giuseppe e Romualdo Alinari si associarono con il già attivo Leopoldo creando così uno degli studi fotografici italiani più importanti e significativi del XIX secolo. In quei primi anni la commercializzazione delle loro fotografie avveniva tramite Luigi Bardi, commerciante di stampe, ed il logo stampigliato a secco sul supporto di cartoncino delle immagini *Alinari presso Bardi* ne identifica chiaramente l'attività dal 1954 al 1962, anno in cui lo studio si trasferisce in via Nazionale. Questa fotografia (di cm. 34 x 25,5), è una stampa all'albumina, tratta da un negativo di vetro al collodio, dove lo strato di albume (legante dei sali d'argento i quali, attraverso il loro annerimento, costituiscono l'immagine) è molto leggero, elemento proprio dei primi anni successivi all'invenzione di tale procedimento di stampa. Lo stato di conservazione è ottimo, risultando ancora perfettamente leggibili i toni delle ombre, mentre le luci non risultano particolarmente ingiallite, elemento consueto nella fotografia ottocentesca dovuto al degrado dell'albumina (si tratta di comunissima chiara d'uovo). La cattedrale di S. Maria del Fiore si prospetta sfuggente al fine di condurre lo sguardo verso il campanile gottesco, visibile dal lato a levante, quello da cui è possibile accedervi, in una immagine altamente fascinosa ed evocante un'epoca e delle atmosfere ormai perdute. Per quanto le immagini degli Alinari, soprattutto databili alla fine dell'Ottocento, non siano particolarmente rare, questa, come tutte quelle del periodo *pionieristico*, sono al contrario difficilmente rintracciabili. Sul mercato internazionale e nelle vendite all'asta una fotografia come quella riprodotta può avere certamente una valutazione tra i 1.500 ed i 3.500 euro.



F.lli Alinari
Firenze: il campanile di Giotto
immagine totale
stampa all'albumina 1855 ca.

Intervento Arturo Carlo Quintavalle Università degli Studi di Parma

Intervento di Claudio De Polo Presidente F.Ili Alinari, Firenze

Il mio ingresso alla guida della F.Ili Alinari ha inteso portare un contributo di esperienza manageriale alla gestione dei beni culturali fotografici che hanno bisogno "anche" di un approccio economico senza il quale il cammino è breve e affannoso. Nell'Ottocento gli Alinari avevano primeggiato quali grandi fotografi nel panorama europeo, grazie alle fotografie d'arte vendute ai turisti del Grand Tour e depositate altresì presso gli agenti nel

mondo per la diffusione del copyright: si pensi ad esempio che a Parigi Giraudon aveva 17.000 nostre fotografie sulle opere d'arte italiane, di paesaggio e di ritrattistica. Con George Fastman vi fu una rivoluzione epocale: tutti coloro che prima acquistavano le fotografie dei grandi ateliers potevano diventare essi stessi "fotografi in prima persona" utilizzando la prima macchina fotografica portatile. Nel 1920 finisce la prima epoca della storia dell'azienda, coincidente con la vendita da parte di Vittorio Alinari dello Stabilimento fotografico.

Grazie all'intervento nel capitale di oltre cento azionisti, fra i quali parecchi nobili italiani, uomini di cultura, banchieri, Alinari,

ricca di oltre 150.000 lastre storiche, diventa una Società per Azioni, aggiungendo al suo nome tradizionale la dizione "IDEA - Istituto Di Edizioni Artistiche". Nasce la prima "public company" italiana nel campo della cultura e a partire da quel momento viene considerevolmente incrementato l'aspetto editoriale dell'azienda con la pubblicazione di libri e soprattutto fornendo immagini per l'editoria mondiale d'arte, di storia, ecc. Il conte Cini subentra man mano agli azionisti storici a partire dalla seconda metà degli anni Trenta ed ebbe il grande merito di cogliere l'importanza di preservare dalla distruzione alcuni tra i più importanti archivi fotografici d'arte italiani dell'Ottocento, acquistando gli archivi Brogi, Mannelli, Anderson, Chauffourier e Fiorentini e portando il patrimonio complessivo dell'Azienda ad un totale di circa 300.000 lastre.

In anni più recenti si è cercato di completare quest'opera, operando il salvataggio dell'archivio Villani di Bologna (550.000 negativi in cui c'è larga parte dell'industria italiana) e degli archivi Wulz, Pozzar, Michetti, von Gloeden, Unterverger, Lattuada, etc. solo per citarne alcuni dei più prestigiosi.

Il totale di lastre e negativi è oggi di circa 2.500.000. Inoltre, nel Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, fondato nel 1985, sono conservati 750.000 *vintage prints* sia ottocenteschi che del '900 dei più importanti fotografi italiani e stranieri. Nella fototeca sono presenti 250.000 "copie moderne" tirate dai nostri negativi. Nel 2002 l'Alinari, la più vecchia azienda del settore operante al mondo, festeggerà i 150 anni di attività: affronteremo questo anniversario con capacità tecnologiche innovative ed al tempo stesso tradizionali tali da preservare le nostre capacità artigianali ottocentesche: siamo rimasti gli ultimi stampatori al mondo in collottipia, ed usiamo ancora i vecchi bromografi per la stampa a contatto delle lastre storiche di vetro.



le mostre del CRAF 2001

Spilimbergo fotografia
14 luglio - 16 settembre

Sperimentalismo fotografico in Italia. 1970 - 2000
Werner Bischof, 1916 - 1954

La fotografia di moda a Berlino negli anni '30
Maestri della fotografia d'avanguardia ceca
Fotografia in Friuli tra ottocento e novecento
Carlo Bevilacqua, il profumo della fotografia

Galleria "John Phillips e Annamaria Borletti"
Villa Ciani Lestons

Francesco Nanino, *ATMOSFERE*
28 febbraio - 24 aprile

Ulderica Da Pozzo, *IL SOGNO DELLE COSE*
28 aprile - 24 giugno

Emilio Tini, *STORIE DI UOMINI, SANTI E DRAGHI*
7 ottobre - 11 novembre

Paolo Pirana, *L'IMPORTANTE E VIAGGIARE LEGGERI*
18 novembre - 13 gennaio 2002

Galleria Aeroporto FVG Ronchi dei Legionari

Francesco Nanino, *ATMOSFERE*
22 settembre - 20 novembre

Altre Mostre prodotte

Paolo Gasparini, *LA PASION SACRIFICADA*
Musée de l'Histoire vivante, Montreuil
1^{er} febbraio - 31 agosto

Veno Pilon, *UOMO DI DUE MONDI*
Galleria Regionale Luigi Spazzapan, Gradisca d'Isonzo
27 ottobre - 2 dicembre

info: CRAF - Villa Ciani - 33090 Lestons (Pn) - tel./fax 042 791 453
<http://www.agemont.it>, CRAF - email: craf@agemont.it

monografia di Sili in Milano, Bologna, Lugo, Albino, Spilimbergo, 1936 (in A. Cervo, Milano, L'Alinari/CRAF)
Progetto grafico, illustrazioni, Spilimbergo: Sironi, Gradisca, Udine, Trieste, Segrate

con il patrocinio
Provincia di Pordenone
Regione Friuli-Venezia Giulia
più Ospedale Vecchio - Pordenone

la fotografia italiana
bilanci e prospettive
4 ottobre 2001

Alinari si è posta il problema della fruizione del grande patrimonio di immagini che possiede (3.500.000 di fotografie), digitalizzando prima parte significativa del proprio archivio; ad oggi 140.000 immagini, e proponendosi per la diffusione delle immagini on-line.

Le fotografie sono tutte catalogate secondo un albero gerarchico che ha 60 classi semiologiche di riferimento e ottomila parole chiave. Quindi mediamente da un'immagine si possono ricavare dieci output-dati. Tutto ciò è a disposizione sul sito *Business to Business*.

In queste settimane con il nostro partner Hewlett Packard abbiamo comunicato al mondo dell'editoria, dell'industria, delle agenzie, dei grafici questo grande progetto di digitalizzazione. Pensiamo così di aver avviato una piccola rivoluzione copernicana, nel senso che 140.000 fotografie sono fruibili (visibili e utilizzabili) nel mondo per la prima volta. Il secondo nostro sito, quello *Educational*, è invece un insieme di 50.000 fotografie che abbiamo aggregato su tre obiettivi precisi di marketing: fornire immagini inedite, utili e complementari per il mondo degli studenti delle scuole superiori e delle università.

La password costa 70.000 lire all'anno e permette di vedere 50.000 fotografie divise in diverse categorie come: arte, medicina, astronomia, botanica, architettura, ecc. e consente di navigare all'interno di un thesaurus iconografico di oltre 8.000 termini funzionali alla ricerca per soggetto e organizzati secondo una struttura gerarchica; infine consente al fruitore di stampare in un anno 500 immagini digitali in down load. Infine, desidero precisare anche rispetto a ciò che è stato detto negli interventi precedenti sulla mancanza di biblioteche di fotografia in Italia, che Alinari ha una biblioteca specializzata di oltre 15.000 volumi, nonché la raccolta completa delle più importanti riviste mondiali di fotografia. E' in progetto la digitalizzazione anche dei più interessanti volumi e monografie sulla storia della fotografia.

Molte sono le rassegne di fotografia che Alinari ha realizzato sia in Italia che all'estero: basti ricordare che il Presidente della Repubblica Ciampi e il Presidente della Croazia Mesic, hanno inaugurato in questi giorni a Pola la mostra "Italia un Paese unico" o ancora che la mostra "Il secolo asburgico", prodotta dall'Alinari, è stata presentata, dopo la sede di Trieste, a Budapest, Zagabria e sarà a Vienna il 28 novembre prossimo.

Per concludere, ancora delle considerazioni legate direttamente al tema trattato in questa sede: a partire dagli anni Novanta si consolidano anche in Italia alcune realtà attive sulla fotografia: alcune operanti da più di un secolo come l'Istituto Centrale per

il Catalogo e la Documentazione di Roma, altre di più recente fondazione come lo stesso CRAF.

C'è un risveglio di interesse per la fotografia ed anche per la conservazione della memoria. Sono contro l'idea di un archivio - magazzino nazionale, tuttavia credo che esista la necessità di un forte coordinamento affinché su tutta una serie di temi, attinenti alla fotografia come bene culturale, vi sia omogeneità di risposte. In Italia manca un mercato del collezionismo. Il mercato dà ogni tanto degli annunci eclatanti come nel caso della vendita di una foto per un miliardo e mezzo, ma è l'eccezione che conferma la regola. Il collezionismo fotografico richiede



**la S.V. è invitata
a partecipare**

ore 9.00 saluto di Elio De Anna
Presidente della Provincia di Pordenone e del CRAF

introduzione
Itala Zannier, Università Cà Foscari, Venezia

relazioni
Arturo Carlo Quintavalle,
Università degli Studi di Parma
Claudio De Polo,
Presidente F.Ii Alinari, Firenze

intervento di
Naomi Rosenblum,
storica della fotografia, New York
La fotografia umanistica in Italia e negli Stati Uniti

ore 11.00 coffee break

ore 11.15 tavola rotonda su:
La Fotografia Italiana nei media

introduzione
Piergiorgio Branzi, giornalista e fotografo

interventi di
Gianluigi Colin, Art Director "Corriere della Sera"
Anna Detheridge, "Il Sole 24 Ore"
Piero Raffaelli, Art Director "Donna" Repubblica
Maurizio Bait, "Il Gazzettino" Venezia
Claudio Ernè, "Il Piccolo" Trieste
Sabrina Zannier, "Messaggero Veneto" Udine

ore 13.30 conclusioni

ingresso libero

S.M. Bujatti
Fogolar
FAST, Fondo Mazzotti, n.49956

una grande disciplina e capacità di analisi. Un auspicabile forte rapporto tra il CRAF e l'Alinari deve essere inteso come la base per future collaborazioni con Enti pubblici e Istituzioni private al fine di promuovere la diffusione della cultura fotografica in Italia e all'estero.

Intervento di Piergiorgio Branzi
giornalista e fotografo

*Per il testo relativo all'intervento di Piergiorgio Branzi si rinvia il lettore all'articolo **Dalla fotografia all'"estasi della comunicazione"** a pag. 13 del presente numero di Fotostorica*

Intervento di Gianluigi Colini
Art-Director "Corriere della Sera"

Intervento di Anna Detheridge
"Il Sole 24 Ore"

La potenza delle immagini

Alcune considerazioni sulla fotografia e i media dopo l'11 settembre

La straordinaria quanto crudele bellezza delle immagini, che ognuno di noi ha inghiottito fino alla nausea nei giorni seguenti l'attacco all'America, lo scorso 11 settembre, teletrasmesse in tempo reale e successivamente ripetute con una ossessività che non ha pari nella storia degli avvenimenti telematici, evidenzia una drammatica e paradossale verità: che in questo mondo mediatico totalmente integrato le immagini hanno contato più degli armamenti. E se la prima reazione dell'osservatore è stata quella di commentare la sorprendente vulnerabilità del potere occidentale, la seconda è stata quella di concludere che tale vulnerabilità si produce esclusivamente in virtù della visibilità immediata e scioccante che tali atti di terrorismo hanno, rendendo complici involontari gli stessi mezzi di informazione.

L'irruzione del terrorismo internazionale sulla



scena mediatica ha reso il rapporto realtà-immagine trasparente come non avveniva dai tempi della guerra in Vietnam, nei primi anni della televisione. Ha dimostrato che l'immenso potenziale di manipolazione che le immagini portano, non è soltanto insito nella tecnica e dentro i gangli del potere, ma più semplicemente di chi è in grado di impadronirsene.

Tali malinconiche constatazioni non solo fanno piazza pulita di una teorizzazione del potere mediatico quale coltre invincibile, nonché scudo impenetrabile del potere costituito, ma rendono assurda la tesi "postmoderna", cara ai vari Baudrillard e Fontcuberta che postulano l'inesistenza di una realtà esterna comprovabile, tanto da sospettare che la Guerra del Golfo non abbia mai avuto luogo.

Nella tremenda tragedia scatenatasi nei cieli dipinti di blu di una perfetta mattinata settembrina, l'immagine ripetuta dell'aereo che si piega in extremis per centrare il bersaglio, e lo scandalo dell'orrenda ma stupenda esplosione, rimarranno a lungo

negli occhi di tutti. Un testimone oculare colto dai microfoni della CNN ha esclamato "wow" esprimendo un primo attimo di pura meraviglia, seguito poi da un terribile ed amarissimo "shit".

Può essere interessante, dunque, riflettere su alcuni aspetti della narrazione dei fatti attraverso i media nei giorni che seguirono quel martedì nero, per meglio comprendere come fatti ed eventi siano stati interpretati attraverso le convenzioni in uso nei mezzi d'informazione, fonte primaria delle nostre cognizioni sul mondo.

Dal primo giorno le immagini pubblicate nei media hanno assunto un valore altamente iconico a cominciare dalle dimensioni insolite attribuitele da tutti i quotidiani occidentali. Il 12 settembre prevale lo sgomento, dominano le panoramiche a tutta pagina in cui la metafora del colore contiene tutta la bellezza traditrice di quella splendida giornata di fine estate. Ma già al secondo giorno, il 13 settembre, nella sofisticata prima pagina del Manifesto si allude alla guerra. La magnificenza dello scheletro piranesiano del grattacielo, che sembra una

cattedrale che si staglia da un fondo grigio di mezzi toni, è l'ancora visiva per il titolo ancor più fosco «Lo spettro della guerra». Una retorica e un tempismo ammirevoli.

Ma perché le immagini hanno un potere così immenso?

Un'immagine è innanzitutto un catalizzatore di senso, ciò che più direttamente gioca sulle emozioni, provocando reazioni immediate. Dall'11 settembre nel drammatico risveglio dell'occidente a una consapevolezza diversa, le immagini hanno avuto un ruolo di primo piano. Eppure dal primo momento, di giorno in giorno sono state incanalate, selezionate, accompagnate, impaginate, trasformate sottilmente. Un po' alla volta, hanno perduto quella schiettezza che tradizionalmente caratterizza la cronaca, cedendo di giorno in giorno la carica informativa a favore di una accresciuta valenza simbolica.

Le fotografie pubblicate dai giornali, come anche i filmati trasmessi dalla televisione, rappresentano dei generi che rispecchiano convenzioni, forme retoriche, citazioni e la propria storia evolutiva, indirizzati a un pubblico che è in grado di riconoscerli e decodificarli.

La fotografia di cronaca, un'immagine collocata dentro un testo, assume, per il solo fatto di apparire sotto il titolo di prima pagina, una rilevanza e un'enfasi che la gettano immediatamente nell'arena come



Foto Brisighelli
Castello di Colloredo di Montalbano
FAST, Fondo Mazzotti, n. 49953

immagine fortemente connotata di senso, sebbene in quel momento non si sappia ancora quale. L'aspettativa e la disponibilità di credere da parte del lettore sono fortemente sollecitate. L'iperbole si esprime nel gigantismo, nell'uso del colore e nella ripetizione seriale o attraverso la profusione di particolari, ma non si arriva mai all'utilizzo della manipolazione digitale. Soltanto laddove il valore simbolico è prioritario la questione della verità e della contestualizzazione diventa una questione rilevante.

L'eterna questione del vero/falso

Il dibattito intorno il valore informativo della fotografia e della sua vera natura, soprattutto quando collocata dentro un testo a corredo di informazioni giornalistiche, è stato affrontato più volte da Ferdinando Scianna sulle pagine del *Domenicale de Il Sole 24-Ore*. Ciò che Scianna come altri fotografi professionisti fanno fatica ad ammettere è che la fotografia possa avere un valore in primo luogo simbolico che si possa rovesciare quel rapporto verità/fiction che è alla base del discorso del filosofo Nelson Goodman. Nel suo saggio *"I linguaggi dell'arte"* (Il Saggiatore 1991) Goodman afferma che laddove il valore simbolico di un'affermazione o di un'immagine è alto il valore informativo diminuisce e vice versa. L'uso dell'immagine digitale non ha portato dunque al temuto sconfinamento tra vero e falso, tra il mondo reale e il mondo virtuale, come avevano preannunciato alcuni profeti; ha semmai reso più facile una ricostruzione digitale della realtà, che ha portato soprattutto a una diffusione in tempo reale di immagini a buon mercato, questo sì una vera rivoluzione di senso. La nuova accessibilità delle immagini, la loro ubiquità ha avuto l'effetto opposto: invece di invalidare il loro valore informativo, ha intaccato la loro qualità estetica. Abbassando il livello medio delle immagini in circolazione, si è resa ancora più tetra la nostra visione del mondo. Le applicazioni di

Foto Brisighelli
Loggia del Lionello e Orologio del Castello - Udine
FAST, Fondo Mazzotti, n. 49950



programmi quali Adobe photoshop sono in media molto modeste e riguardano soprattutto effetti di pura confezione. Tutt'al più ci ha abituati a un costante maquillage, applicato con ossessiva dedizione ad ogni oggetto o soggetto di mitizzazione quotidiana. Un esempio per tutti: le foto pubblicate da un quotidiano italiano accuratamente ritoccate e corrette, regolarmente aggiornate e sostituite per motivi propagandistici, del politico più potente d'Italia.

Informazione e potere

Il valore informativo delle immagini nell'economia di una società vengono strutturate e manipolate ben al di là delle tecnologie adottate in quanto possiedono un'importanza primaria per l'organizzazione del sapere. E' evidente che chiunque si trovi in una situazione di potere cerchi di manipolare l'informazione è evidente e rientra nel gioco eterno della lotta tra gli interessi di parte e quelli del cittadino, che investe tutti i settori della vita pubblica. I timori di una deriva della fotografia digitale restano dunque infondati. Tuttavia i

media non sono esenti da cattive abitudini (che non hanno bisogno di tecnologie digitali per esprimersi) come ha sottolineato diverse volte Scianna sempre sulle pagine del Sole 24-Ore. Come quando si utilizzano immagini di film per illustrare casi di cronaca, o un morto di mafia a Palermo per illustrare genericamente un delitto della camorra a Napoli. La ricchezza del quadro d'insieme è il risultato della capacità di articolare la differenza da parte di chi opera, ed è in diretta relazione con il grado di consapevolezza del pubblico nel percepire e distinguere la verità. L'informazione oggi viene identificato molto riduttivamente con ciò che è possibile mostrare. Più questo è vero, più cresce la frenesia di visibilità che tutto investe e tutto consuma. Ma non è stato sempre così. L'audience è in fondo una vasta comunità mediatica che partecipa a un linguaggio visivo molto più complesso di quanto non potrebbe apparire a prima vista.

Memoria ambigua, icone equivocate

Forse non è un caso se a New York, dopo l'11 settembre, ai fotografi è stato vietato l'accesso alla zona della catastrofe. Per evitare un lutto ancora più devastante, lo spettacolo della carneficina di cui parlano testimoni oculari è stato risparmiato ai newyorchesi già duramente provati. La visione traumatica nella fotografia scatena associazioni, apre sguardi alla memoria involontaria. Nei media ossessionati dalla paura dell'ignoto prevale l'esaltazione del noto, che riprende le formule e le icone del repertorio collettivo, soprattutto cinematografico: si ricorda Pearl Harbour, di cui non esistono immagini, ma si pubblicano i fotogrammi della nota ricostruzione filmica; riaffiorano racconti di atti di eroismo dei cittadini; il presidente Bush viene immediatamente promosso a leader mondiale, (spiato e colto in atteggiamenti accigliati ma decisi) mentre la moltiplicazione delle figure in divisa emana un senso di ordine collettivo. Alle

immagini sempre più improntate all'uso delle armi s'affiancano quelle di un lutto collettivo, coniugato da alcuni giornali attraverso la moltiplicazione dei ritratti privati delle vittime, allineati gli uni a fianco degli altri, una sorta di *memento mori* che ricorda a sua volta il lavoro dell'artista Christian Boltanski.

La bandiera americana e la sua ripetizione consolatoria è un'icona che vale una considerazione soprattutto nella declinazione, ormai storica, di Joe Rosenthal che nel 1945 scattò la celebre foto dell'alza bandiera sul Monte Suribachi, in Giappone. L'energia dell'immagine attraversata dall'asta in diagonale, lo sforzo comune dei marines contribuirono a costruire l'idea di una vittoria imminente e meritata. Un mese dopo la pubblicazione della foto, gli allievi delle scuole in tutti gli Stati Uniti vi dedicavano dei saggi, mentre la stampa montava dei paginoni interi. La Memorial Foundation, nel '54, commissionò una gigantesca scultura in bronzo, situata all'entrata del Cimitero nazionale di Arlington a Washington, ispirata a quell'immagine. Il ricordo dell'icona oggi sottende e sovrasta la foto pubblicata da tutti i giornali, degli eroici firefighters, molti dei quali persero la vita nell'esplosione di New York.

La raffigurazione dell'Altro da se

Nei reportage che hanno riguardato la raffigurazione "dell'Altro" o del Nemico dopo l'11 settembre è apparso evidente la scarsa capacità del fotografo medio (o del redattore che mette in pagina) di distinguere nel mucchio delle culture genericamente Altre, tra un gruppo di profughi afgani e i partecipanti armati a una manifestazione in Pakistan. Salvo caricare il capo presunto del nemico di tutti gli attributi dell'Anticristo, il demone in persona. La glorificazione carismatica della figura di Bin Laden raffigurato con il dito alzato come il Cristo Pantocrator, oppure a gambe incrociate nella posa di un guru indiano, vestito col copricapo del religioso e



Foto Brisighelli
Venezia
FAST, Fondo Mazzotti, n. 49954

la giacca mimetica di Che Guevara non ha fatto che premiare la spregiudicata abilità postmoderna del terrorista che, come molti del mondo musulmano, conosce la CNN e conosce anche Al Jazeera. Ma cosa sappiamo noi di come ricostruisce e fa senso dell'attuale scenario mondiale la CNN del mondo islamico? Come utilizza le immagini, quali significati veicola? e con quali effetti?

L'occidente, che fino ad ora non ha mai avuto la necessità di occuparsi del resto del mondo, oggi si trova svantaggiato. Nella stampa e nei media italiani le rappresentazioni dell'Altro sono palesemente insufficienti nel misurarsi con una realtà che sfugge alla comprensione e che riguarda anche le comunità che vivono stabilmente nel nostro Paese. Realtà a noi ignote, se non per il lavoro di pochissimi fotografi. Mentre nei media l'Altro in genere viene rappresentato a gruppi disordinati, a folle ostili con in mano un fucile, pezzenti da sbarco che potrebbero essere curdi, kosovari, albanesi o chiunque sia diverso da noi.

Per le immagini, in fondo, valgono le stesse regole che per la parola scritta.

L'analfabetismo, la poca conoscenza di ciò che si sta inscenando e l'ignoranza del mondo rendono opaca ogni realtà.

L'autoreferenzialità accompagna e puntualizza il senso delle molte parole spese: per confermarci nei nostri riferimenti sempre più incerti e precari, ricalcando i cliché di sempre. Si tratta di scelte editoriali, di favorire un'educazione delle immagini che spesso gli editori oltre ai giornalisti stessi, ignorano.

A New York, al di là della politica, dalle ceneri di questa immensa tragedia, come hanno constatato in molti, è nata una nuova consapevolezza instaurando un clima, forse soltanto transitorio, di solidarietà. Nel brutale risveglio a una drammatica realtà "fuori da se" la necessità di rivisitare i luoghi della tragedia, di comprendere e digerire quell'improvviso disordine hanno portato,

tuttavia, l'immagine di realtà, la fotografia e soprattutto il fotoreportage a un'affermazione che non conosceva da anni. Come se fosse stato necessario un bagno nella sofferenza per rendere attuale la sofferenza altrui.

Intervento di Piero Raffaelli

Art Director "Donna" Repubblica

Immaginiamo di non essere in Italia oggi, ma in Egitto ieri, anzi duemilatrecento anni fa circa e di poter ascoltare degli scribi che parlano tra loro, in un convegno organizzato, o in un club riservato, o in un incontro casuale: li sentiremmo disquisire di vari problemi di scrittura, citare gli antichi maestri di scrittura poetica, e litigare forse sul valore di certi papiri vintage. Forse parlavano anche di politica, di

Nectanebo II appena sconfitto da Artaserse III, dei quattro faraoni ognuno dei quali sosteneva d'essere l'unico e l'autentico, e della dozzina di altri satrapi egizi variamente alleati e nemici.

Forse sapevano pure che Alessandro stava avanzando con il suo esercito.

Di lì a poco la civiltà dei faraoni sarebbe finita per sempre, con qualche conseguenza anche per gli scribi. Nel mondo di Alessandro la scrittura stava già diventando un'umile tecnica alla portata di tutti: materia di base nelle scuole alessandrine.

Si rendevano conto allora gli scribi di ciò che avveniva fuori del loro club? Potevano immaginarsi un mondo dove la rara sapienza della loro casta privilegiata fosse diventata un esercizio da bambini? Si rendono conto oggi i "fotografi" che nella



Foto Brisighelli
Monte Lussari, Tarvisio
FAST, Fondo Mazzotti, n. 40380

società moderna e alessandrina tutti o quasi sanno fare fotografie? Sì che il sapere fotografare, come già il saper scrivere, non definisce una professione, non è garantito dall'iscrizione a un albo, a una lista speciale, a un dopolavoro? Qualche decina di anni fa si poteva ancora parlare di una "cultura fotografica" racchiusa entro confini definiti, dato che al di fuori stavano gli analfabeti di fotografia. Oggi quei confini sono svaniti, perchè in una società non più analfabeta, moltissimi comprano e usano una macchina fotografica.

Non solo carrozzieri, dentisti, archeologi e spie, ma moltissimi altri professionisti, o studenti, o dilettanti, che non hanno aspettato le lezioni che potevano venire dal chiuso mondo degli specialisti. Non hanno chiamato un fotografo, ma ne hanno appreso la tecnica e si sono fatti una cultura da autodidatti, andando alle mostre, comprando libri e giornali, scegliendosi i maestri o esplorando da soli i territori della memoria e della creatività. In vista di un bilancio della fotografia in Italia bisognerebbe analizzare anche i modelli, i valori ed i miti d'una cultura molto diffusa, non racchiusa più entro confini nazionali o regionali.

Fino a qualche decennio fa si poteva credere che un piccolo gruppo di fotografi scelti (da chi?) o autopromossi potesse rappresentare la "Fotografia Italiana". Di tipicamente "italiano", nelle loro foto, era l'Italia stessa, erano le città, le facce, le auto (poche), i gesti e le scene di strada di un paese oggi molto apprezzato dai collezionisti americani di fotografie. Tanto apprezzato che dei galleristi sono venuti a rifornirsi direttamente negli archivi italiani di altri autori, spesso dilettanti, oltre l'élite dei noti.

Sopravvive nelle foto trovate l'Italia rurale e premoderna, che aveva dettato le storie e lo stile al cinema neorealista da Zavattini a Rossellini a De Sica e altri. Giacomelli ci aveva illuso che quel paese dal cuore antico potesse essere eterno. Non lo era;

ma in un certo senso invece lo è, diventato eterno: nelle sue foto.

E non solo in queste, ma anche in altre, prive di ambizioni estetiche e prive di "firma", sopravvive qualcosa di prezioso d'un paese svanito.

Il bilancio della fotografia in Italia sarà in attivo quando gli infiniti frammenti dispersi si ricomporranno in una memoria collettiva viva, facilmente visitabile da tutti.

Non di solo passato si nutre la fotografia, all'opposto, anche di paura del passato, paura di rimanere invischiati in stili demodé e patetiche operazioni nostalgiche. Negli anni in cui il futuro sembrava gravido di rivoluzione, qualcuno cominciò ad aspettarsi anche "un radicale cambiamento nella figura del fotografo" e si interrogò "sul senso da dare al nostro lavoro", come ricorda un protagonista dell'epoca. Si avviò allora, come un tormentone, il concetto di "ritardo della fotografia italiana".

Per qualcuno cominciava così la stagione delle "verifiche" e dello sperimentalismo, per qualcun altro finiva l'era del fotoreportage. Ritenendo che il ritardo fosse di tipo culturale, qualcuno poi si impegnò a recuperare degli anni, come uno studente in ritardo, e a dare gli esami non dati.

In vista d'una consacrazione come artista-fotografo, qualcuno s'impegnò a dimostrare che anche con la fotografia era in grado di "rivendicare la nullità, l'insignificanza, il nonsenso, mirare alla nullità essendo già nulla": Jean Baudrillard descrive così la stagione nichilista dell'arte contemporanea, una stagione d'esami estremi, ma anche di bluff. Perché "l'insignificanza – quella vera, la sfida, la sfida vittoriosa al senso, la spoliatura del senso, l'arte della soppressione del senso – è una qualità eccezionale di poche opere rare... Vi è una forma iniziatica del male. E poi vi è il reato di "insider"... dei mistificatori della nullità, lo snobismo della nullità, di tutti quelli che hanno una strategia commerciale della nullità, alla quale danno una forma pubblicitaria, la

forma sentimentale della merce..."

E qui, anche se non li nomina, il testo di Baudrillard s'attaglia perfettamente ai fotografi, ultimi arrivati nel mercato d'arte, freschi miracolati dalla patente d'artista, patente che li autorizza ad aggiungere di botto due o più zeri sulle etichette del prezzo delle loro foto. Come si fossero transustanziate, come fossero una cialda di farina che diventa il corpo di Cristo dopo la benedizione.

Ci piacerebbe sapere, da un critico di fotografia, se qualcuno, in Italia o altrove, ha mai raggiunto l'"insignificanza, quella vera". Ma chi mai potrebbe risponderci? Esistono, potrebbero mai sentenziare dei "critici" mentre tutta l'arte contemporanea, fotografia compresa, "si avvale di questa incertezza, dell'impossibilità di un giudizio di valore estetico fondato, e specula sul senso di colpa di quanti non capiscono niente, o non hanno capito che non c'era niente da capire."

Difficile obiettare a Jean Baudrillard, che scrive come l'unico che ha davvero capito tutto e smaschera. Il *complotto dell'arte*, concludendo che "dietro alla mistificazione delle immagini l'arte si è messa al riparo dal pensiero".

Nessuna obiezione dunque, solo la segnalazione di qualcuno che non sembra seguire il tratturo nichilista di tanti. Qualcuno che, al contrario, indica come primo il dovere dell'artista, anzi di tutti, artisti e non artisti, sia di recuperare consapevolezza "perché l'interazione con la società ed il riflesso del tempo in cui vivi sono determinanti... perché l'arte aiuta a recuperare consapevolezza... e solo così l'arte può, a sua volta, produrre conseguenze sulla collettività..."

Marina Abramovic non parla di fotografia, ma la usa, compare nelle fotografie e non si mette "al riparo del pensiero", anzi esige che il suo pensiero etico venga diffuso assieme alle immagini. Fa causa per danni a chi pubblica le foto senza le sue parole. Se le parole hanno un senso ("consapevolezza" "interazione con la

società "riflesso del tempo"), Marina Abramovic ci dice come la fotografia, persino nella sua forma umile e data per defunta, di reportage d'informazione, possa ancora avere un ruolo e un valore. È possibile che l'era del bluff nichilista stia finendo?

Intervento di Maurizio Bait
"Il Gazzettino" Venezia

Intervento di Claudio Ernè
"Il Piccolo" Trieste

Sventola orgogliosa e altera su tutto il mondo dell'informazione, della pubblicità e della moda la bandiera a stelle e strisce della fotografia digitale.

La vittoria non ha una data precisa ma i più la fanno risalire all'entrata in scena del nuovo millennio. Uno spartiate tra la fotochimica nata più di 150 anni fa e la fotoelettronica sbarcata timidamente sul mercato nel 1980 con la presentazione dalla «Sony Mavica».

Lo sbarco, il rafforzamento della testa di ponte, l'afflusso di nuove truppe e nuovi mezzi per tentare l'assalto, è andato avanti per vent'anni. Un conto alla rovescia piuttosto lungo.

Ora la nuova situazione, le nuove opportunità sono sotto gli occhi di tutti: è accaduto qualcosa che viene raffigurato in modo perfetto dalla notissima fotografia di Joe Rosenthal scattata nel 1945 ai marines che alzano la bandiera sulla vetta del Monte Suribachi.

L'energia dell'immagine attraversata dall'asta in diagonale, lo sforzo comune dei soldati, hanno contribuito a rendere evidente e leggibile a tutti l'idea di una vittoria ineluttabile e meritata. Lo scontro è superato, resta da costruire la pace, il nuovo ordine.

Questo nuovo assetto della fotografia, divenuta fotoelettronica, si è infranto anche sui giornali e ha sconvolto, specie nei quotidiani, l'antico modo di realizzare immagini, di sceglierle per inserirle nelle

pagine e di conservarle negli archivi. La nuova tecnologia ha anche profondamente inciso sul rapporto tra cronista che scrive e quello che fotografa. Un antico connubio, dove il primo «comandava» e il secondo eseguiva, si è sgretolato o per lo meno è entrato in crisi, in attesa di un nuovo equilibrio.

Ma andiamo con ordine, partendo proprio dall'archivio, la «banca» in cui nei giornali si depositano le immagini. Un tempo le fotografie, stampate su carta almeno nel formato 13x18, venivano conservate in buste e cartelle, ben ordinate per argomenti: navi, ospedali, personaggi politici e sportivi, omicidi, processi, giudici, palazzi, poliziotti, carabinieri, processi, inaugurazioni, incendi, magistrati, arresti, città, ponti, bambini, scuole, opere liriche e così via. Un intero universo che richiedeva un enorme spazio fisico per esser contenuto e ordinato. Buste e cartelle erano inserite all'interno di capaci classificatori, tutti dislocati nell'archivio in ordine alfabetico: solo così era possibile una navigazione una ricerca sistematica e non occasionale. Ogni anno l'archivio si arricchiva di nuove immagini, aumentava di peso e di volume, creando seri problemi di spazio e di gestione. Nulla o quasi veniva gettato via. Se una foto spariva pochi se ne accorgevano. Se la situazione emergeva invece erano dolori.

A questo archivio in carta, oggi se ne è affiancato un altro, tutto digitalizzato. Il passaggio al quotidiano «Il Piccolo» di Trieste è avvenuto negli ultimi mesi del 1998. Da quel momento anche i fotocronisti hanno dovuto abbandonare la pellicola, passando alla fotoelettronica. I vantaggi erano evidenti, specie nel risparmio di tempo. Uno scatto sul campo, l'invio dell'immagine digitale all'elaboratore centrale del giornale e il lavoro per il fotografo era concluso. Non era più necessario sviluppare il negativo, asciugarlo, inserirlo nell'ingranditore e stampare alcune copie su carta- verticali o

orizzontali. Poi le copie dovevano essere fisicamente portate al giornalista che le aveva ordinate nell'ambito della programmazione del lavoro. Tutto questo oggi è eliminato, uscito di scena.

Il reporter dopo lo scatto invia le sue immagini digitalizzate per via telematica; il giornalista le sceglie guardando lo schermo del suo personal computer; le inserisce nella pagina già disegnata elettronicamente: Poi le foto scelte, non tutto il servizio, finiscono poi in archivio, sotto forma di «file». Una foto, un file, un autore, una data, un soggetto. Sembra facile ma tutto questo ha determinato una serie di inconvenienti. Il rapporto tra fotografo e cronista è entrato in crisi, i due agiscono non più sincronicamente sul campo, ma si parlano per telefono e le interazioni sono minime. E' venuto poi a mancare il rapporto di verifica diretto: le foto stampate su carta finivano su di un tavolo. Da una parte chi le aveva scattate, dall'altra chi le aveva ordinate. Il confronto era serrato, le critiche



S. M. Bujatti
"Piazza Contarena" - Udine
FAST, Fondo Mazzotti, n. 49955

immediate, l'affinamento reciproco continuo.

Oggi invece le fotografie finiscono sul video e per chiedere, protestare, lodare, è necessario attaccarsi al telefono e chiamare il reporter nel suo studio. Inoltre il servizio su carta era tutto sincronicamente visibile, mentre le immagini elettroniche compaiono una a una sul video, costringendo il giornalista a un avanti e indietro continuo, e a continui ripensamenti. Va aggiunto che da qualche tempo pochi cronisti sono in grado di uscire dalle redazioni e affrontare la realtà in diretta, consumando suole e tempo. La contrazione degli organici, l'aumento della «produttività e dei ritmi» spesso costringe a servizi via telefono. Quattro battute, un'intervista, tre dichiarazioni e via. Il pezzo può essere confezionato.

Il fotocronista è così abbandonato a se stesso e agisce come meglio crede, senza entrare nel merito dell'articolo. Scatta con la sua macchina digitale in base alla sua sensibilità e cultura. Cerca di costruire immagini piacevoli, leggibili, tecnicamente perfette, ma non sa assolutamente nulla del «taglio» e dello spazio che verrà dato all'articolo che si appresta a illustrare. Da qui un fotogiornalismo convenzionale, con pochi spunti e poche idee. Un rapporto professionale si è incrinato, rotto. Non si lavora quasi più gomito a gomito. Taccuino e obiettivo, penna e pellicola. Ognuna per proprio conto.

E' un problema serio, perché negli altri campi della comunicazione l'immagine è studiata e realizzata con grande determinazione. Non ci si accontenta di una qualunque foto generica. Serve quella mirata, che racconta, interpreta, suggestiona, affascina. Ecco perché i servizi fotogiornalisti dei quotidiani hanno spesso il fiato corto, segnano il passo, non graffiano più. Vengono pubblicate le fototessere dei «protagonisti» della cronaca, se la Questura le fornisce; si vedono auto distrutte in incidenti ma caricate già sul pianale del carro attrezzi;

maltempo, palazzi. regate, squadre di calcio, sindaci. Manca l'approfondimento, la zampata che ha reso famosi molti reporter che stavano all'interno dell'avvenimento, come ha insegnato fin dagli anni Trenta Robert Capa.

La sua Leica, la guerra di Spagna, la morte, la gioia, la paura, in presa diretta. Su questa linea si è sviluppato il grande fotogiornalismo, ormai agonizzante. Anche le guerre sono divenute virtuali, elettroniche ma gli immensi spazi della città, delle periferie, delle vite che le popolano, vengono battute dai fotografi ma le loro immagini non hanno quasi più spazio su quotidiani e rotocalchi. Sparite, superate, rifiutate da chi decide. Ecco perché l'immagine elettronica oggi si è banalizzata. Nessuno o quasi dei responsabili a vario livello chiede approfondimenti e il mezzo digitale consiglia risparmi. Di tempo ma anche di idee.

Gli archivi elettronici sono inoltre costosi e di difficile gestione. Non tutte le immagini

proposte al giornale vengono accettate, conservate. Lo spazio non è illimitato. Bisogna risparmiare, stare sui sentieri battuti, conosciuti.

Anche il fotocronista non salva nell'archivio personale tutte le immagini che ha scattato sul campo. La maggior parte viene cancellata con un semplice clic. «Erase» e un segmento di vita è morto. Un tempo i negativi invece venivano inseriti e conservati nelle buste trasparenti di pergamena. I fotografi più sensibili lo facevano. I disordinati annaspavano ma venivano spesso espulsi dal mercato, perché l'archivio era ed è la ricchezza, il conto in banca del reporter. Sempre fruibile, anzi migliora il suo valore col passare degli anni, come il vino buono. All'epoca se tra due scatti chimici «buoni» ce ne era uno ritenuto non meritevole, non veniva cestinato: restava però lì a futura memoria, semplicemente per non separare gli altri due.

Questi salvataggi di immagini «non scelte»



Il castello di Spilimbergo
FAST, Fondo Mazzotti, n. 82915

ora sono difficili perché gli spazi di memoria dei sistemi informatici dei giornali non sono illimitati. La loro gestione costa cara e costano gli spazi di memoria degli elaboratori. Progressivamente le foto più antiche anche di tre o quattro anni verranno così cancellate per lasciare spazio a quelle nuove. Rimarrà in vita un esiguo numero di foto già viste.

Altrettanto rischia di accadere nei computer di chi fornisce in appalto i servizi fotografici ai giornali.

Ma non basta, la digitalizzazione delle immagini dello scorso secolo inserite in ogni archivio di un quotidiano, ha un costo elevato e non tutti gli editori sono disponibili o hanno i mezzi per affrontarlo. Gli archivi cartacei, per il momento, sono lasciati vivere in un limbo. Coesistono con quelli elettronici, poi si vedrà, ma il futuro non appare roseo, almeno in provincia. La situazione va comunque affrontata, per non perdere la memoria storica e con essa la consapevolezza del passato remoto e prossimo.

Intervento di Sabrina Zannier

"Messaggero Veneto" Udine

Il tema di questa tavola rotonda – La Fotografia Italiana nei media – contiene in sé due possibili vie di analisi: quella che intende la fotografia come supporto visivo e amplificazione informativa alla parola scritta della stampa e di Internet, nonché alla comunicazione orale di media come la televisione; e quella, invece, in cui la fotografia emerge nella sua autonomia di oggetto artistico che compare nei media laddove vi è l'intenzione di diffondere e promuovere questo preciso linguaggio creativo o la sua potenziale ramificazione a ridosso di altre forme di arte visiva. Considerando, da un lato la natura del convegno finalizzato ad analizzare bilanci e prospettive della fotografia italiana intesa come arte, e dall'altro la mia identità professionale di critico e curatore, legato ai media con un mero rapporto di

collaborazione esterna, risulta evidente che l'attenzione venga rivolta alla seconda via di analisi. La prima via, ossia quella della fotografia come documento di cronaca, resta però sottesa, nella sua intrinseca peculiarità, all'intera riflessione. Queste due vie, concepite unitamente, restituiscono, infatti, l'origine bivalente della fotografia, contenuta nel valore denotativo e in quello connotativo che da sempre la caratterizzano, seppur con pesi e misure diverse a seconda dell'epoca.

A fronte, inoltre, della rinnovata attenzione, nella più generica sfera dell'arte visiva, al principio del racconto e della narrazione, a sua volta azionato dalla necessità di praticare nuove vie di comunicazione interpersonale, questi due aspetti della fotografia (intesa come strumento della cultura di massa o come oggetto artistico) emergono sempre più come valori relazionanti.

Su tale aspetto, per esempio, ha puntato l'attenzione la 1^a edizione del festival *Bitonto Fotografia* intitolato *La luce della musica*. In tal caso, già la scelta di porre in stretta correlazione due linguaggi creativi - quello della fotografia e quello della musica, per l'appunto - evidenzia il valore denotativo dell'immagine fotografica quale documentazione di un'esecuzione musicale; documentazione in cui la realtà di un evento si presta, però, a delineare un orizzonte che il fotografo plasma e altera sovrapponendovi la sua personale visione del mondo.

Questi due aspetti unitamente contemplanò un chiaro intento di comunicazione, sia interno all'immagine fotografica (comunicazione come documentazione della realtà e comunicazione come sguardo personalizzato, come contenuto artistico che il fotografo costruisce sulla realtà), sia esterno, laddove si cerca di dare al linguaggio fotografico una diffusione attraverso i media. Questo è stato, peraltro, uno degli argomenti trattati nel *Forum della Fotografia Italiana* organizzato all'interno della manifestazione *Alberobello Fotografia*.

A sottolineare, inoltre, come alcune urgenze sentite nel settore emergano da più fronti, credo significativo citare come all'interno dello stesso Forum ha preso avvio la costruzione di una proposta - diretta al Ministero della pubblica Istruzione - affinché si renda possibile l'istituzione di un corso di fotografia all'interno delle facoltà umanistiche. Proposta di istituzionalizzazione che in parte affiora anche dall'operatività del Craf di Lestans, che ha avviato una serie di corsi patrocinati, quindi riconosciuti dall'Università di Udine e dal Consorzio universitario di Pordenone.

L'oscillazione fra le due accezioni di fotografia di cui ho detto, incarna, inoltre, una peculiarità fondante dell'arte contemporanea: ossia l'oscillazione tra reale e immaginario, tra conosciuto e sconosciuto. Il che chiama in causa una problematica sulla quale quest'estate ha puntato il dito la XXXII edizione dei *Rencontre Internationales de la Photographie* di Arles, intitolata *L'Anonyme*, che mi pare centri un aspetto fondamentale al fine di individuare bilanci e prospettive circa il ruolo che la fotografia occupa entro l'ampio orizzonte dell'arte contemporanea. Alla fotografia, intesa sin dalla seconda metà del XIX secolo, infatti, si affida una buona dose di paternità di quella fondamentale problematica che ha trovato grandi sviluppi artistici soprattutto a partire dagli anni Novanta del '900: l'attenzione e la trasfigurazione della banalità e dell'anonimato del quotidiano. Tale aspetto è leggibile entro il processo di desacralizzazione dell'arte, che vede prima l'emergenza di Duchamp e poi quella di Warhol, segnando il ruolo preponderante che la fotografia concede all'orizzonte merceologico, alla standardizzazione e promuovendo, così, criteri estetici più inclini alla ricezione dei valori visuali correnti che a una ricerca della distinzione attraverso la differenza.

Da qui lo iato, lo scarto prodotto, all'insegna dello stesso concetto di

all'insegna dello stesso concetto di anonimo, dalle ricerche artistiche di oggi. Nella nostra società, dalla fine degli anni Ottanta tesa verso la globalizzazione dei mercati e delle culture, i fotografi (ovviamente non tutti, ma il mio discorso allude a coloro che tracciano il passo di questa fondamentale problematica) e, in genere, gli artisti, riconfermano l'attenzione alla sola presunta banalità del quotidiano quale orizzonte di riferimento, ma con la precisa volontà di scoprirne ed enfatizzarne il singolare particolarismo, che conduce a

ciò che in diverse occasioni ho definito come stra-ordinarietà ordinaria. Il passaggio dall'una all'altra accezione di anonimato - inteso prima come messa in luce della banalità, e ora come messa in luce della stra-ordinarietà del banale - traccia il passo della perseverante relazione odierna tra globalizzazione (sviluppo qualitativo della standardizzazione) e senso di appartenenza. Relazione emersa anche dalla IX Biennale Internazionale di Fotografia tenutasi al Palazzo Bricherasio di Torino.

Intitolata *Border Stories*, ha annunciato un viaggio per immagini all'interno dei cambiamenti della società contemporanea, ancora tra realtà e finzione, privilegiando l'attenzione all'identità dell'esistenza piuttosto che all'identità del linguaggio fotografico, sottendendo così il fatto che l'una contempla l'altra e viceversa. La globalizzazione da un lato e il senso di appartenenza dall'altro sono due aspetti che ridisegnano con ulteriori declinazioni i concetti di "conosciuto" e di "sconosciuto" puntando il dito sul problema dell'identità, a sua volta legato a quello del corpo (sociale e individuale), della memoria (personale e collettiva) nonché al principio di relazione con il sé e con l'altro da sé. La nuova centralità della fotografia credo allora sia proprio ascrivibile alla sua congenita origine bivalente che, nella costante relazione tra valore denotativo e valore connotativo, più di altri mezzi espressivi si presta ad amplificare il problema dell'identità che, per sua stessa natura, richiede anche una presa diretta del vero, nonché una dimensione narrativa, sempre sottesa anche a quella evocativa. Una narrazione che, proprio la fotografia, soprattutto a fronte della tecnologia digitale, riesce a condurre al meglio tra reale e immaginario. Un segnale forte in tal senso è emerso dalla manifestazione *Printemps de septembre* di Tolosa che, intitolata *Teatri del Fantastico. Nuove forme di narrazione in fotografia*, sottolinea la capacità dell'immagine fotografica di costruire una teatralizzazione in cui brevi frammenti di vita quotidiana, pur ancorati alla realtà, oscillano nel campo della finzione. Una vita quotidiana che, restituita o in qualche caso ri-creata sul labile confine tra reale e immaginario, riserva curiosi e disattesi risvolti, iperbolizzando il ruolo dell'arte come terzo occhio di una società tendenzialmente miope proprio di fronte ai suoi aspetti più evidenti e praticati. Ecco, allora, il grande valore comunicativo della fotografia intesa nella sua seconda



S.M. Bujatti
"Sintesi friulana" - Udine
 FAST, Fondo Mazzotti, n. 49957

Una comunicazione, la sua, trasversale rispetto a quella attivata da altri settori creativi, come il visual design, il web design, il design, la pubblicità, lo stilismo di moda. Una comunicazione, ancora, quella della fotografia intesa come arte, votata alla perpendicolarità, quindi alla profondità rispetto al generale processo orizzontale della comunicazione a oltranza, fondato sulla velocità di emissione e ricezione, e tendenzialmente votato alla perdita, ossia a un vorace cannibalismo avulso dal processo digestivo, quindi per lo più destinato al rigetto.

Questa trasversalità e questa perpendicolarità, che tracciano il passo tra reale e immaginario, trovano nella fotografia digitale l'apertura di un capitolo estremamente produttivo e assolutamente idoneo ad amplificarne la portata. Volendo appellarmi a mostre o incontri in corso o da poco conclusi, al fine di sottolineare la valenza contemporanea di questa mia riflessione, mi pare opportuno citare l'esposizione intitolata *L'arte elettronica. Metamorfosi e metafore*, conclusasi i primi di settembre al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, in cui a fianco di video e videoinstallazioni ha occupato un ruolo significativo anche la fotografia digitale. Sottolineando l'utilizzo del computer, delle macchine digitali, dello scanner, dei cd-rom, di Internet e dvd, quindi l'emergenza di una ulteriore smaterializzazione del processo creativo nella fotografia elettronica, affiora per contraltare il ritorno, nell'arte, al supporto rigido, alla staticità, alla bidimensionalità, alla materialità di un "nuovo tipo di quadro" di cui parla Gianluca Marziani nel volume *N.Q. C. arte italiana e tecnologia: il Nuovo Quadro Contemporaneo*, pubblicato a Roma da Castelveccchi. Quadro in cui la fotografia digitale compare insieme alla pittura digitale, decretando, qualora ce ne fosse ancora bisogno, l'ormai assodata parità di valore creativo della fotografia e della pittura. Anzi, entro il loro orizzonte più sperimentale è proprio la fotografia a vivere una situazione privilegiata, dopo quella

sorta di ansia da complesso d'inferiorità che ha manifestato lungo il corso del cosiddetto pittorialismo, e dopo essere giunta, negli anni Sessanta-Settanta (anni sui quali, guarda caso, si è incentrata l'intera manifestazione *Modena per la fotografia 2001*) a una riflessione linguistica di valenza tautologica che ne ha decretato a pieno titolo la grande potenzialità creativa, come ben sottolineato con la mostra *Sperimentalismo fotografico in Italia 1960-2000* curata da Italo Zannier entro *Spilimbergo Fotografia*.

Considerando, infatti, solo la fotografia e la pittura digitale, in Italia è indubbio il maggior sviluppo della prima, per le diverse possibilità con le quali si manifesta: dallo scatto prodotto con macchina digitale alla mera scannerizzazione di immagini scattate con tecnologia meccanica o addirittura recuperate in forma cartacea o da Internet e poi manipolate sullo schermo del computer. Mentre la pittura digitale che, per quanto anch'essa possa contemplare questi ultimi processi, presuppone una buona dose di vera e propria costruzione per mezzo di diversi software specifici, a livello nazionale è ancora ai primordi. Ritorniamo, ora, alla peculiarità della fotografia intesa nella sua origine bivalente, che da un lato ne vede il valore denotativo e dall'altro quello connotativo. Come dicevo prima, è proprio tale peculiarità a sottolineare quell'aspetto legato alla volontà di comunicazione che le conferisce un ruolo privilegiato nell'orizzonte dell'arte contemporanea. Tale aspetto è ascrivibile anche al video; ma nel momento in cui si riflette sulla fortuna di un linguaggio creativo non si può non considerarne anche la dimensione legata al mercato che, proprio in fatto di video, in Italia appare ancora incerto. Mentre il collezionismo di fotografia contemporanea, quella veicolata attraverso le gallerie d'arte che si occupano anche di altri linguaggi, pare essere in costante aumento. Insomma, è più facile acquistare un'opera che preserva ancora la sua valenza fisica di oggetto

tangibile; il ché, allo stesso tempo, trova una giustificazione culturale nella rinnovata necessità di appellarsi alla fisicità dell'esistenza, quindi anche al valore insito nel corpo dell'opera, probabilmente riabilitato quale contraltare al processo di smaterializzazione attuato proprio da quei media ai quali attinge anche la fotografia. Media che da un lato vengono usati in qualità di veri e propri abbecedari costruttivi (laddove, per esempio, la macchina digitale è mezzo per produrre immagini, oppure Internet è fonte di immagini da recuperare e manipolare) o in qualità di mezzi di comunicazione per diffondere la realtà fotografica in atto. Un esempio significativo a quest'ultimo proposito ci è dato dal progetto web intitolato *Virtual Gallery* (www.virtualgallery.fotomodo.com). Si tratta di un nuovo spazio in rete non-profit, una sorta di portale finalizzato alla promozione della fotografia, allo studio del linguaggio e delle sue nuove tecnologie, nonché all'offerta di nuovi sbocchi comunicativi. In chiusura di questa tavola rotonda, e appellandomi alla problematica attivata dall'intero convegno, mi pare che non poche siano le argomentazioni dalle quali si possa dedurre che i bilanci e le prospettive relativi allo stato di salute della fotografia italiana siano buoni e ottimistici. Una situazione, questa, del resto confermata anche a livello internazionale, come dimostrato dalla grande presenza di fotografia all'ultima Biennale di Venezia e, tanto per tenere ancor di più l'occhio sul mercato, alla Fiera di Basilea tenutasi nel mese di giugno.



Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia

Informazioni: C.R.A.F. - Villa Ciani
33090 Lestans (PN)
tel./fax 0427 91453
<http://www.agemont.it/craf>
e-mail: craf@agemont.it

7^a Internazionale di fotografia

7^a INTERNAZIONALE di FOTOGRAFIA

dal 4 al 19 maggio 2002

Presso il Centro di Cultura F. Fabbri (ex Villa Brandolini)
Solighetto (TV)

L'INTERNAZIONALE DI FOTOGRAFIA darà presto inizio alla sua settima edizione. Si svolgerà, come ogni anno nel mese di maggio (4 - 19/05/2002), presso il Centro di Cultura F. Fabbri, nelle sale della bellissima villa veneta settecentesca (ex Villa Brandolini) e tra il verde del relativo antico parco, a Solighetto (Treviso). La manifestazione, è organizzata dal **Club Fotografica** di Pieve di Soligo - Treviso (via Sernaglia, 163 - Tel. e Fax 0438.980775). Gruppo che ad oggi conta 86 soci (presidente: Sig. Lino Padoin).

Questi, in sintesi, i principali eventi che hanno caratterizzato le precedenti rassegne: inaugurazione mostre (dai 10 ai 15 autori per anno, sia italiani che stranieri, tra i quali i vincitori del Portfolio in Villa dell'edizione precedente); diaproiezioni; ragazza Photogenika (premio per modelle...); multivisioni; workshop;

extempore di fotografia; portfolio in Villa (lettura di portfolio da parte di una commissione di esperti); dibattiti su temi diversi (digitale, evoluzione della foto di moda, ecc.); seminari.

A seguire il programma di questa prossima edizione:

- **Sabato 4 maggio: ore 18.00 Inaugurazione delle mostre e presentazione del volume "Unsure Feelings"** di Patrizia

Riviera, vincitrice del 4° Portfolio in Villa (ediz. 2001), pubblicato grazie al contributo di **bubola&naibo srl**.

MOSTRE esposte durante tutta la durata della rassegna:

Stefano Bazza, Diego De Martin, Anna Fici, Daniele Ghisla, Steve Hart (USA), Euro Rotelli, i Soci del Club Fotografica impegnati nel tema "my home", ed inoltre i Vincitori (**Patrizia Riviera, Adriano Boscato, Maria Letizia Gabriele**) e

segnalati (**Silvio Canini, Annalisa Ceolin, Walter D'Ottavi, Stefano Ghesini e Andrea Razzoli**) alla scorsa edizione del Portfolio in Villa a Solighetto, ed i Vincitori (**Giancarlo Borgia, Angela Rosati, Mario Vintari**) del Premio "Le Logge" del Toscana Foto Festival 2001.



Patrizia Riviera

**- Domenica 5 maggio: dalle ore 9.00 alle ore 20.00
Extempore di fotografia. Tema: Le vie del Prosecco.**

Sono aperte le iscrizioni.

Quota d'iscrizione 12 euro, che comprendono anche un rullino da 24 pose e lo sviluppo. Verranno premiati (domenica 19 maggio) i 3 miglior lavori, valutati nel complesso di tutte le fotografie presenti nel rullo consegnato al termine del tempo a disposizione, nel seguente modo: 1° premio 250 euro, 2° premio 150 euro, 3° premio 100 euro.

- Sabato 11 e Domenica 12 maggio: Workshop di nudo curato da Gabriele Rigon (sito www.gabrielerrigon.com). *Sono aperte le iscrizioni.*

Quota d'iscrizione 191 euro, comprendenti anche 3 rullini da più il loro sviluppo.

Domenica 12 maggio alle ore 18.00 presso L'Aula Magna di Villa Brandolini, verranno proiettate le diapositive realizzate dai corsisti nei due giorni del Workshop.

- Sabato 18 maggio: dalle ore 10.00 alle ore 16.00 Portfolio in Villa, con gli esperti: Gianna Ciao Pointer, Lanfranco Colombo, Denis Curti, Michele Ghigo, Silvio Giarda, Sergio Magni, Fausto Raschiatore (Coordinatore), Radu Stern, Giuliana Traverso, che visioneranno tutti i portfolio di coloro che presenteranno i propri lavori.

Le immagini dei 3 miglior portfolio verranno esposte nell'ambito delle GALLERIE FIAF, al "TOSCANA FOTO FESTIVAL" di Massa Marittima (luglio 2002), ad "ALBEROBELLO FOTOGRAFIA" (novembre 2002) ed all'8° edizione dell'"INTERNAZIONALE DI FOTOGRAFIA" a Solighetto. Inoltre al vincitore assoluto di questa rassegna verrà assegnato un prestigiosissimo riconoscimento, la pubblicazione delle immagini contenute nel portfolio premiato, in un libro fotografico a lui interamente dedicato, di formato (chiuso) 22x22 cm, composto da 64 pagine, stampato in bicromia, rilegato a brosciura.

(Regolamento al sito: www.clubfotografica.it alla sezione eventi).

Dalle ore 17.00 alle ore 19.00: Tavola rotonda con i critici di Portfolio in Villa. Tema: analisi di un portfolio, coordinata da Fausto Raschiatore.

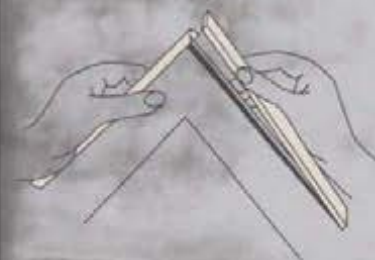
- Domenica 19 maggio: dalle ore 9.30 alle ore 16.00 Portfolio in Villa (vedi sopra); **alle ore 17.00 Proiezioni diapositive scattate dai partecipanti all'Extempore di fotografia;**

alle ore 18.00 Premiazioni: dei 3 miglior lavori fra i partecipanti all'Extempore di fotografia, del concorso riservato ai soli soci del Club Fotografica e dei miglior portfolio.

Per informazioni ed iscrizioni consultare il sito: www.clubfotografica.it o telefonare al n. 0438. 980775.



FACILE DA MONTARE
E SMONTARE



SUPPORTO
INDEFORMABILE



PROFILO CORNICE

TANTE MISURE

13x18
18x24
20x25
20x30
24x30
30x40
30x45
35x50
40x50
50x60
50x70
60x80
70x100

7 COLORAZIONI

nero
rosso
blu
giallo
bianco
verde
oro

PROFILa

CORNICE



BUBOLA & NAIBO S.R.L. - 31053 Pieve di Soligo (TV) - via degli Artigiani, 42 - tel. 0438.980451 r.a. - fax 0438.841620
<http://www.bubolaenaibo.com> - e-mail: bubolaenaibo@bubolaenaibo.com

**SE SEI
SODDISFATTO
DELLA
TUA
AGENZIA
DI PUBBLICITÀ,
TELEFONA
AI
COMUNICATORI
ASSOCIATI**

COMUNICATORI ASSOCIATI



MILANO

Corso Buenos Aires, 45
Telefono: 02 29400834
Fax: 02 29400835
E-mail: milano@comunicatoriassociati.com

TORINO

Via San Francesco da Paola, 37
Telefono: 011 8129456
Fax: 011 8129449
E-mail: torino@comunicatoriassociati.com

TREVISO

Via Pietro Bertolini, 38
Telefono: 0422 432999
Fax: 0422 432933
E-mail: treviso@comunicatoriassociati.com

BERLINO

Torstraße, 61
Telefono: 0049 30 27590456
Fax: 0049 30 27590458
E-mail: berlin@comunicatoriassociati.com

CLUB® EVENTI

www.fotostorica.com



CONCERTI & MOSTRE

MILANO

TEATRO ALLA SCALA
maggio - giugno - luglio 2002

"Il Neoclassicismo in
Italia da Tiepolo a
Canova"

Palazzo Reale
fino al 28 luglio 2002

ROMA

"Paul Cézanne
Il Padre dei Moderni"
Complesso Vittoriano
fino al 7 luglio 2002

VERONA

"Stagione Lirica
dell'Arena di Verona"
aprile - agosto 2002

LUCCA

TORRE DEL LAGO
PUCCINI
"Opera Festival"
luglio - agosto 2002

GOLF

INGHILTERRA SURREY

"Volvo PGA Championship"
23 - 26 maggio 2002

STATI UNITI

FARMINGDALE - N.Y.
"U.S. Open"
13 - 16 giugno 2002

CONCERTI & MOSTRE

PARIGI

"Beethoven Holliger
Mozart"
Città della Musica
18 giugno 2002

Claudio Abbado
20° Anniversario
dell'Orchestra da Camera
d'Europa
25 - 28 maggio 2002

"Festival Agora à la Cité"
Museo della Musica
5 giugno 2002

"Carmen"
Opera Bastiglia
22 maggio - 12 luglio 2002

"Il Barbiere di Siviglia"
Opera Bastiglia
5 aprile - 10 luglio 2002

"Cawaii Summer
Vacation"
Fondazione Cartier per l'Arte
Contemporanea
25 giugno - 29 settembre 2002

"Picasso e il Mito di
Mithra"
Museo Picasso
fino al 4 maggio 2002

CONCERTI

BERLINO

"Columbo Mord auf Rezept"
Komodie am Kurfurstendamm
7 giugno - 28 luglio 2002

"Excalibur"
Theater des Westens
fino al 31 dicembre 2002

"Elton John and Band"
Max - Schmelling - Halle
14 giugno 2002

"Camerata Vocale"
Filarmonica di Berlino
26 marzo 2002
16 giugno 2002

"Berliner Staatskapelle"
Konzerhaus Berlin
28 - 29 maggio 2002
12 - 13 giugno 2002

"Die Griechische Klassik"
Martin Gropius Bau Berlin
fino al 2 giugno 2002

EVENTI

SIENA

"Palio Di Siena"
2 luglio 2002
Palio della Madonna
di Provenzano
16 agosto 2002
Palio dell'Assunta

CONCERTI

LONDRA

"Fame"
Cambridge Theatre
fino al 31 agosto 2002

"My fair Lady"
Theatre Royal Drury Lane
fino al 31 dicembre 2002

SALISBURGO

"Festival di Salisburgo"
luglio e agosto 2002

BARCELLONA

"Gran Teatre del Liceu
Tristano e Isotta"
di R. Wagner
6 luglio 2002

"Il Flauto Magico"
di W.A. Mozart
20 - 26 - 28 luglio 2002

NEWYORK

"Romeo & Juliet"
Pearl Theatre Company
4 aprile - 16 giugno 2002

"Paul Mc Cartney in
concerto"
Continental Air Lines Arena
fino al 27 aprile 2002



L'emozione di esserci!

COME ADERIRE AL CLUB:

- Telefona al numero verde e riceverai tutte le informazioni utili
- Abbonati a FOTOSTORICA
- Partecipa ad un evento e riceverai la Card

Numero Verde

800.333.100

Oppure visita il sito:
www.fotostorica.it