

Napoli nel mirino.
Per una polifonia dello sguardo fotografico
di Giovanni Fiorentino

“Nessuna narrazione genetica
dell’origine della foto,
per quanto dettagliata e curata
può garantire logicamente la fedeltà
di quella foto”.

Max Black, *Come rappresentano le immagini*

“In due modi si raggiunge Despina:
per nave o per cammello.
La città si presenta differente a chi viene da terra
e a chi viene dal mare”.

I. Calvino, *Le città invisibili*

“L’arte sorprende la natura nel suo stato di pazzia.
Dipinto, il golfo era più bello che al naturale”.
Alberto Savinio, *Tragedia dell’infanzia*

1. *Eccola Napoli nel mirino*

Eccola Napoli nel mirino, l'occhio su Napoli dei napoletani. L'occhio di chi guarda e ha il coraggio di guardare attraverso la protesi della carne. L'occhio di chi guarda e decide di far vedere. L'occhio della fotografia che non si nasconde dietro l'oggettività del reale e, deliberatamente, in soggettiva, si dichiara.

Napoli 'O vero è la registrazione, l'invenzione, l'accumulazione e la differenza di venti sguardi fotografici, la possibilità di montare un'immagine accanto ad un'altra, secondo lenti e obiettivi, formati e impaginazioni completamente diversi, una soggettiva insieme all'altra per costruire una *polifonia* dello sguardo, e della città. Come in un fotomontaggio smisurato ed eccessivo che, per differenza, genera differenze. Da rendere marcatamente, fotograficamente, medialmente. E in definitiva attiva la possibilità di accendere lo sguardo di ognuno di noi.

La fotografia, oltre a nascondere, espone. Nel presente dell'opulenza visiva, degli scintillii mediali che durano pochissime ore, ciò che realmente si vede – appare – è una parte marginale del tutto. Chi sceglie, per lo più nasconde e determina. La realtà è *invisibile*. Un montaggio visivo che renda la *complessità* del reale è quanto meno difficile, improbabile. Il funzionamento del dispositivo fotografico ci aiuta a comprendere. L'occhio dell'apparecchio individua e seleziona, nello scegliere esclude. Essenzialmente incornicia ed espone. Ma nello stesso tempo lavora intensamente per sottrazione, decontestualizzando, limitando lo sguardo.

Parzialità per sua natura, la fotografia smaterializza il reale, molto prima del digitale è un vero e proprio atto di "decostruzione visuale" (Batchen 1997), invenzione dell'immaginario e allo stesso tempo apparente conferma di esistenza, opacità e trasparenza, assenza onnipresente e incertezza del possibile. Quindi, nessuna possibilità di presentarsi esaustiva nei confronti di Napoli, nei confronti di se stessa, e soprattutto nel confronto di un rapporto privilegiato e simbiotico tra il medium e questa metropoli.

Napoli debordante nel mirino di tutti e nell'immaginario di massa, stritolata tra due immagini, *bellezza* e *munnezza*, uno integralmente bianco e l'altro integralmente nero, funzionali l'uno all'altro, nel quale il secondo sembra prendere inevitabilmente il sopravvento sul primo, qui lascia il posto al mirino dei fotografi napoletani che rappresentano una realtà pluridimensionale e discontinua, eccessiva e silenziosa al tempo stesso, comunque produttiva, in un mosaico, un montaggio che funziona per accostamenti e associazioni dove – come è giusto che sia – mancherà sempre l'ultimo pezzo. Una città polifonica e non solo sofferente, di una fotografia multifocale, dalla natura imprevedibile, dagli opposti inconciliabili (uno e infinito, limite e illimitato, irriproducibile naturalmente e riproducibile artificialmente) che si intrecciano nelle pratiche più diverse: reportage e arte, ritratto e paesaggio, cronaca nera e sogno, vicoli e periferia, immaginario e fantasmi, strada, cinema e performance teatrale, natura e architettura, corpi e cose, realtà e sperimentazione, documento e finzione. La fotografia ha distrutto il problema. Il medium è questo: il crinale del sogno che sconfina – i fuochi d'artificio della copertina – , e appartiene, alla realtà, per evocarla e, in alcuni casi, modificarla. La fotografia fende per sua natura qualsiasi genere, il frammento prende forma, come ha rivelato Duchamp, nella cornice d'uso, nel contesto d'esposizione (Ishaghpour 2003): le prime pagine di un giornale, un tabellone pubblicitario metropolitano, la parete della sala di un museo. Il reportage diventa un'installazione che turba, la sperimentazione artistica inquieta e apre spazi di riflessione quando connette al reale. Napoli, i generi li ha intrecciati dal principio. Come rende conto la mostra del Madre: aboliti i confini, si mette in scena l'innesto tra recita a cielo aperto e vita.

L'obiettivo è *produrre immagini* in grado di attivare la performance unica dello spettatore. Napoli si guarda se la abiti in silenzio, fotograficamente, recuperando anche uno sguardo che è distanza e possibilità di riflettere, che, accostando espressioni e ricerche complementari e distanti, le potenze reciprocamente nel riflesso del Golfo e nel montaggio serrato. Le immagini fotografiche possono anche vivere in una loro terza dimensione stereoscopica. Al frammento tattile e discontinuo, il montaggio recupera ulteriori saperi laterali e una plasticità tridimensionale, per offrire un nuovo modo di esperire, e ripensare, la realtà (Benjamin 1982; Warburg 2000). Un montaggio dove

ognuno rivisita – facendo i conti con la storia – l’immaginario e il corpo di Napoli, lo frequenta, lo abita anche tramite la cultura fotografica, mediale, espressiva di cui è intrisa questa città.

Ed ecco il montaggio, dentro e fuori il mirino, scorniciamento ibridante, personalità diverse, individualità preziose che assieme diventano esplosive, che rendono la complessità e il fermento del “vero” quando si traduce in mistero fotografico. Piuttosto che una scuola napoletana, traduzione di un operare collettivo che non c’è, “fotografi napoletani” che in alcuni casi hanno a lungo interagito tra loro, in altri si sono reciprocamente influenzati, fermento produttivo di questa città e della contaminazione tra immaginario e realtà, destinati magari a rubare spazio all’immaginario più consolidato e stereotipato, e in grado di esportare immagini diverse fuori di questa città, affiancandosi ai lavori più recenti di autori italiani e stranieri: per tutti Thomas Struth e Olivo Barbieri, Gabriele Basilico e Johnnie Shand Kydd. Questa è la sequenza di *‘O vero*.

I vicoli di Biasiucci sottratti alle pietre e al buio in attesa di resurrezione. Lo scatto scabro sui *femminielli* di Ferrara, molto oltre il passato più recente e già al di là del tempo presente. I fianchi, i muscoli, i glutei sensuali di un marmo erotizzato e postumano di Spina. I paesaggi di scarti e la tradizione del paesaggio che si ricompone nelle forme di un vulcano di rifiuti composte da Barone. Il gesto e il tempo cieco che fonde corpi e mare, luce ed ombra in Patalano. Le facce spartane e assatanate, potenti e stravolte nell’immagine di Spada. Il dettaglio dilatato e iperrealista nel montaggio dei corpi privi di vita cucito sul tappeto d’asfalto dell’agenzia Controluce. I frammenti di un discorso amoroso e vitale tra luoghi, corpi e cose del centro di Napoli in Battimelli. L’archeologia dell’esclusione, tra taglio fotografico e flusso del video di Gandin e D’Alessandro. Le spose di carne e pizzi che appartengono all’universo barocco e unicamente napoletano di Pipolo. Il paesaggio onirico e concreto del set cinematografico negli scatti di Fiorito. I fantasmi imprendibili nell’eterna ricerca del visibile in Thorel. Le mani, piuttosto che le maschere, incorniciate dai neon votivi per Biancardi. Il paesaggio inusitato di un Alice anfibio che guarda dal mare in Devrient. L’abbraccio drammatico e il topos di Palazzo Donn’Anna di Romano. Il deserto della periferia silenziosa e metafisica di Mariniello. Infine le molteplici e composite relazioni tra questa città e l’arte, il documento e la messa in scena fotografica a più dimensioni di Avallone, Del Monaco, Donato.

2. Impossibile dimenticare

Impossibile dimenticare. Dunque le immagini vanno accostate ad altre immagini, vanno recuperate al contesto, ai processi di consumo e produzione. Per ragionare della fotografia di Napoli, a Napoli e fuori di sé, bisogna restituire contesto diacronico e sincronico. Bisogna accostare le immagini l’una all’altra, montarle in parallelo, almeno ricostruire una genealogia sommaria che offra nuovo senso e articolazione in termini globali, muovendosi tra Otto e Novecento.

Napoli incarna un ruolo essenziale per la modernità occidentale. Cerniera tra Oriente e Occidente, sintesi ed espressione della seduzione esercitata sul viaggiatore del Grand Tour dal passato, dall’esotico, dal romantico, si delinea presto come *altrove* ideale: utopia e speranza, coincidenza di scena e storia, narrazione e simulacro perfetto, teatro e veduta. La fotografia arriva ad offrire tangibilità pubblicitaria alla costruzione fantastica: *fa vedere*, attribuisce contorni reali, conferma analogica. Nell’Ottocento l’immagine di Napoli, inserita in album eleganti assume i tratti di un sogno realista, trasforma la lontananza in prossimità, trasportandola nei salotti delle grandi capitali europee. Dove l’opera di scrittori e pittori costituisce nell’Ottocento nutrimento di un’immaginazione e di un immaginario che permea il mondo occidentale, la fotografia non può che cercare una conferma visiva non lontana dalla forma immaginata, un riconoscimento di luoghi esistenti, quali visioni profondamente radicate nelle fantasie inconscie della borghesia (Fiorentino 2007). Napoli, sintesi visiva ultima e vitale, nella seconda parte del secolo si fa luogo di convergenza ideale tra l’esperienza del viaggio e dell’industria culturale, tra la rappresentazione pittorica e la fotografia, tra la necessità di produrre e consumare immagini. L’idillio tra Napoli e la fotografia è registrato dai giornali, sintetizzato dalle vedute in dagherrotipo realizzate da Alexander

John Ellis tra il 1840 e il 1841, o nelle riproduzioni a stampa delle *Excursion daguerriennes* di Lerebours e ancora nelle *Vues d'Italie* di Artaria. Il mercato della veduta e la fascinazione della città attira i fotografi stranieri nella capitale del Sud: Alphonse Bernoud, Robert Rive, Giorgio Sommer, Giorgio Conrad, oggi maestri riconosciuti dell'estetica fotografica, aprono studi a Napoli, sono artigiani, professionisti e imprenditori in grado di costruire quel modello di veduta fotografica, copiato attraverso centinaia di migliaia di immagini riprodotte dalla fotografia fino alle cartoline dei nostri giorni. La fotografia recupera le griglie compositive della pittura inserendosi in una tradizione creativa che richiama le categorie del pittoresco e oscilla tra documentazione e commerciabilità, convenzione e serialità. Tra fine Ottocento e principio del Novecento Napoli si *ferma* serialmente, diventa città *esposizione universale*: nell'obiettivo entra la città intera, a recitare lo spettacolo la gente del *popolo*, le attrazioni delle feste del Folklore, i trucchi del Golfo e del pino, delle eruzioni del Vesuvio, delle rovine del tempo. Napoli consente un immediato riconoscimento dell'immagine e un istantaneo riflettersi nell'immaginario dello spettatore moderno.

Alla fine dell'Ottocento l'eruzione del Vesuvio fa il giro del mondo, messa in scena alle Grandi Esposizioni Universali, effetto speciale nelle vetrine dei negozi americani, naturalmente nelle riproduzioni fotografiche, in cartolina, sui giornali, finalmente sul grande schermo del cinematografo. Il Vesuvio rappresenta il fondale prospettico del Golfo, l'eruzione costruisce nell'immaginario uno spazio vicino ai fuochi d'artificio, agli effetti speciali e alle illusioni ottiche, è il sogno ad occhi aperti, la catastrofe impossibile che diventa spettacolo. Lo stereotipo attinge alle radici del mito per proporsi al turista. Il *topos* si rafforza con le riproduzioni seriali di Brogi e Alinari diffuse in tutto il mondo. I temi tradizionali dell'esotismo e dell'archeologia vanno integrandosi a un tempo con quelli del folklore, dell'attualità, dell'antropologia e della sociologia. Il gusto viene testimoniato dalle riviste e dalle cartoline illustrate. Alla veduta del Vesuvio si affianca lo "spaghetтаро", la "tarantella", la "spidocchiatrice", "i lazzari" e i vicoli e i ruderi di Baia e Pompei si accostano le scene dei pescatori, alla sopravvivenza archeologica si sovrappone un mondo arcadico, ai fotografi stranieri subentrano gli italiani Achille Mauri, i fratelli Amodio, i fratelli De Luca, la ricerca pittorialista di Luigi Guida e Pasquale Esposito (Picone, Del Pesco 1981). A via Toledo ci sono trenta studi di fotografi italiani e stranieri, il flusso turistico incontra l'immagine e la cultura industriale, il concentrato visivo e simbolico della città, palcoscenico pubblicitario dove la sostanza di Napoli si incarna nella sintesi di una sola immagine. Il turista non va verso le cose ma verso le loro immagini.

Oltre la parentesi verista che riguarda Napoli in maniera limitata – si potrebbe richiamare in parte il caso di Salvatore Di Giacomo e fotografi non professionisti come il principe di Sirignano – l'immagine fotografica di Napoli resterà nella prima parte del Novecento schiacciata tra un'idealizzazione pittorialista e la costruzione propagandistica del regime. Il modello cartolina alimenta ancora a lungo il lavoro dei fotografi italiani e stranieri. Napoli pittoresca e stracciona appare nelle serie stereoscopiche americane, negli "Archives de la Planète" commissionati dal finanziere Albert Kahn, nell'immagine seriale promossa dalla Napoli Film. La ricerca pittorialista di personaggi come Giulio Parisio per Napoli è sicuramente interessante, eppure distante dalla sperimentazione delle Avanguardie storiche o dalle riviste di moda internazionale. La rappresentazione del regime fascista attraverso gli operatori dell'Istituto Luce e la documentazione leggibile e cronachistica di Riccardo Carbone da una parte e dei fratelli Troncone dall'altra, che riempiono le pagine dei quotidiani napoletani, rimangono ancorate ad una visione pittoresca ed ufficiale, a una sostanziale censura ed esclusione dell'eterogeneità della realtà.

Per guardare Napoli altrimenti, bisognerà attendere l'arrivo degli alleati. Le immagini della Napoli povera e dolente di Robert Capa restano indelebili: il mondo scopre l'altra faccia del Sud sulle pagine di "Life". La ripresa culturale postbellica, caratterizzata dal neorealismo, sollecita un nuovo genere di ricerca, la fotografia viene scoperta in Italia come mezzo di indagine sociologica, di informazione e comunicazione visiva. Per la prima volta si affronta in chiave socio-antropologica diretta e con una giustificazione politica la lettura del territorio e dei suoi problemi, in immagini che superano le suggestioni del folklore. Un Sud sconosciuto si rende visibile nell'asprezza delle

immagini scattate con Rollei e Leica da giovani fotografi neorealisti – da Donzelli a Sellerio, da Cisventi a Gilardi e Borghesan – diverso da quello immaginato nelle scene di genere che per cent'anni avevano esportato l'immagine del Grand Tour. Vincenzo Carrese, meridionale di Castellamare di Stabia, trapiantato a Milano manda i suoi fotografi – quelli della Publifoto – al Sud, notizia e scandalo sociale per le condizioni di vita improbabili e imprevedibili: povertà, indigenza e munnezza, la fotografia mostrava per la prima volta un mondo rimosso e fuori dall'obiettivo.

Letteratura, cinema e fotografia si allontanano dai modelli del passato per intrecciare nuove relazioni tra media. Su "Cinema nuovo" vengono pubblicati reportage di impegno civile ed estetico come il fotodocumentario di Chiara Samugheo *I bambini di Napoli* affiancato da un testo di Domenico Rea. Intanto si aprono finestre visive sulle pagine de "Il Mondo" di Pannunzio: per Napoli sono le immagini di Luciano D'Alessandro a tradurre l'impegno politico e mostrare le condizioni dell'uomo. D'Alessandro ha cominciato nei primi anni Cinquanta a esporre la condizione umana dei napoletani su "Paese sera" e "l'Unità". Una sorta di specchio dei Sud del mondo: il *disoccupato*, i panni stesi di *via Cristallini*, *Spaccanapoli*, *San Gregorio Armeno*, le donne dei vicoli e i diseredati di sempre. La fotografia "stradale" dilata gli effetti del Neorealismo, riempie le pagine di "Cinemanuovo" e di "Vie nuove", di "Noi donne" e "Rinascita". "Il Messaggero" disegnato da Pasquale Prunas, pubblica le foto di D'Alessandro ed Ermanno Rea. E' uno sguardo che racconta la vita, è un modo di relazionarsi alla realtà riconoscendone i limiti, la fotografia non risolve i problemi ma almeno li denuncia. Le immagini di D'Alessandro portano una certa idea di Napoli e dell'Italia sui grandi giornali illustrati, "Life", "Stern", "Die Zeit", complementare ancora una volta all'icona prepotente e seduttiva della bellezza rinforzata da Herbert List negli stessi anni. E qui la seduzione del diverso, l'erotismo solare della scena fa il paio con i ragazzi terribili, l'esplosione di vita, le forme sensuali delle statue classiche, l'energia partenopea piuttosto che la fatica di vivere. Il lavoro di List confluisce nello splendido *Napoli* stampato per Sigbert Mohn nel 1962.

Il dato più rilevante è che la stagione dei "giornalisti fotografi" segnerà e influenzerà l'impegno fotografico nel Mezzogiorno, fino a tutti gli anni Settanta e oltre. A Napoli Mimmo Jodice, Lello Mazzacane, Marialba Russo, raccoglieranno il testimone e l'eredità di una fase preziosa, sviluppando ognuno un percorso di ricerca legato al territorio. Su tutti il percorso di Mimmo Jodice, partito dal reportage socioantropologico, con il libro *Chi è devoto* introdotto da Roberto De Simone (1969) e approdato infine ad una ricerca estetica intensa, dove territorio, paesaggio e storia vengono trasfigurate in una dimensione di elaborazione concettuale. Negli stessi anni si costruisce un lavoro immersivo e singolare, di partecipazione vitale e costruzione cinefotografica, quella di Giuseppe Desiato che propone un osmosi tra vita e arte nella sua ricerca fuori margine contestualizzata nell'abitazione personale sui Quartieri Spagnoli. L'interazione tra sguardo ed esperienza, etnografia in presa diretta e pratica estetica che mette in scena se stesso insieme a femminielli, prostitute e bambini, lo mette in relazione con gli Azionisti viennesi e i Situazionisti francesi.

3. Le radici negli anni Settanta

Le radici negli anni Settanta. Due personalità napoletane singolari che si proietteranno sulla scena internazionale della fotografia, tra arte, estetica, media e comunicazione.

Alcuni dei fotografi in mostra cominciano a scattare in quegli anni, registrano e vivono il clima politico, artistico, mediatico del tempo. Vivono il colera e poi il terremoto, ma anche la sperimentazione del teatro d'Avanguardia, le performance degli artisti nello studio di Lucio Amelio, gli sconfinamenti della fotografia nelle opere di Warhol e Rauschenberg con il medium inglobato nel linguaggio dell'arte. A questo clima attingono comunque gli autori in mostra, in maniera diretta o indiretta, vivendo esperienze molteplici nella contiguità della fotografia alla vita, eppure dedicando il cuore della ricerca a Napoli nella sua molteplicità. Fuori dai margini precostituiti, nel palcoscenico del Madre, la fotografia di Napoli su Napoli si apre al mondo con la sua specificità e

le sue ricchezze in un montaggio proiettato fuori di sé come è giusto che sia per il mirino fotografico. Un montaggio parallelo, “surreale”, a coppie improbabili e per ossimori, rende ancora meglio la natura di cui vive la fotografia nel connubio con il suo soggetto. Da Lewis Carroll in poi, per guardare più intensamente, bisogna sempre attraversare lo specchio.

Sottrazione/Accumulazione

L'apparecchio fotografico incornicia il mondo, lo limita in cornice e sottraendolo al contesto lo espone permettendone la riproduzione nei formati più diversi che si moltiplicano e diffondono all'infinito, tra analogico e digitale.

Antonio Biasiucci lavora per sottrazione. Applica il metodo del regista teatrale Antonio Neiwiller alla fotografia, allo sguardo, filtrato dall'apparecchio fotografico. Si comincia guardando un luogo o un oggetto, il pane o il Vesuvio, un animale chiuso in una stalla, oppure l'impronta delle mani impressa in un ex voto d'argento. Il risultato passa attraverso una lunga sedimentazione, un processo lento, un bianco e nero intenso, l'ombra piuttosto che la luce, la densità piuttosto che la superficie. Il risultato è dato dal suo sguardo lento, la sua in-quadratura silenziosa, la sua ricerca feriale. I diversi capitoli dell'opera – *Corpus, Magma, Vacche, Res, Ex voto* – attingono agli elementi viscerali e profondi della vita che in questa città emergono prepotenti: l'acqua, la terra, l'aria, il fuoco. Le immagini inedite dei vicoli intorno ai Tribunali realizzate alla fine degli anni Ottanta, rappresentano un frammento del suo viaggio, la tensione verso il possibile, l'epifania dello sguardo che si manifesta solo dilatando la retina e sottraendola al nero. L'occhio e la macchina funzionano come una sorta di periscopio che scandaglia uomo e pietra, corpi e cose, interno ed esterno, oggetto e soggetto, inseguendo il ciclo vitale della città, dalla morte fino alla resurrezione, attraverso il movimento perpetuo e fantasmatico della luce.

L'agenzia Controluce lavora per accumulazione. Rapidità, puntualità, precisione, copertura completa degli eventi metropolitani, affidabilità e velocità di trasmissione digitale. La testimonianza immediata e diretta, taglia fuori le ideologie o il romanticismo del mestiere. Mario Laporta: “Non esiste per me la possibilità di costruire una fotografia. Ti svegli, fai la rassegna stampa con i giornali locali, fai il giro di telefonate, la questura, i carabinieri, l'amico giornalista, vedi gli appuntamenti importanti, organizzi il lavoro. Parti e scatti”. Per ogni evento bisogna accumulare centinaia, a volte migliaia di scatti. Per esempio la spazzatura: “parti dal soggetto spazzatura. Ma con la spazzatura ci vuole il camion, l'ambiente, la scena, la gente, il bambino che gioca, la polizia, e poi ci vuole la spazzatura vicino al mare, accanto al castello, vicino alle rovine. Bisogna fare un lavoro circolare, coprire tutto il possibile”. I fotografi di Controluce seguono ogni giorno la cronaca nera della città, producono scatti unici e seriali di mattanze quasi invisibili, l'accumulo di immagini per lo più è destinato a sparire nell'archivio digitale dell'agenzia. Non si vede. La scena è quella del delitto flashato da Weegee, la ricorrenza – unica nel suo genere – richiama la Palermo di Battaglia e Zecchin, il dettaglio seriale, nel montaggio e nell'ingrandimento, è allucinante, eppure rimanda alle installazioni di Andres Serrano.

Carne/Pietra

La fotografia trasforma il marmo in carne e la carne in pietra, da una parte rende immobili e morti i corpi vivi, dall'altra restituisce erotismo e vita alle statue inanimate.

La storia di Luciano Ferrara si iscrive negli anni Settanta, insegue i corpi giovanili che protestano tra Napoli e il mondo, tra il movimentismo di quegli anni e i “no global”, i corpi dei lavoratori, le fabbriche e i disoccupati, con l'obiettivo di fare “controinformazione”, sintetizzare il moto, l'azione, la scena nella sintesi istantanea di una sola inquadratura. La sua testimonianza, registra le condizioni dell'uomo ai margini della realtà. Per trent'anni frequenta e fotografa i *femminielli* di via Toledo, del Rettifilo, della Sanità, influenzato anche dai lavori che ci ritornano nel tempo da De Simone a Patroni Griffi, fino ad Annibale Ruccello. La grande fiducia dei soggetti fotografati si rivela nella posa, nei corpi nudi ed esposti con sicurezza, nell'empatia, nel gioco ironico e dissacrante che entra in dialettica con il lavoro portato avanti nei quartieri Spagnoli da Desiato. Gli

occhi sfrontati in macchina, lo scatto scabro e senza artificio, la promiscuità prepotente della fotografia fonde scena e retroscena, interni ed esterni, arte e vita. Come nelle ricerche di Nan Goldin i corpi fotografati da Ferrara potrebbero uscire dalle riviste d'avanguardia degli anni Novanta *I-D* e *The Face*, potrebbero emergere dalla *sensation* dei Young British Artists. Eppure appartengono ad un tempo lungo e ciclico, sono iscritti nel prima e nel dopo, appartengono alla storia e alla vita di Napoli.

La storia di Luigi Spina invece si iscrive nella frequentazione delle radici classiche di Napoli. Spina esplora da lungo tempo i corpi inanimati delle statue del Museo Archeologico di Napoli, i fantasmi dei resti archeologici dei Campi Flegrei, gli affreschi pompeiani. Proprio nel "Museo" ha trascorso dieci anni aggirandosi tra i fantasmi di trecento sculture, producendo migliaia di scatti, ponderati, con il banco ottico. Le statue della collezione Farnese si animano del soffio vitale della fotografia. Poco o nulla a che vedere con la lunga e prestigiosa tradizione della documentazione fotografica dell'arte, Ercole e Afrodite materializzano sogni erotici che instaurano un dialogo a distanza con i corpi mediterranei fotografati dal barone Von Gloeden e più tardi da List, o con i dettagli plastici eternati da Robert Mapplethorpe, tessendo un percorso che ci porta al consumo dei corpi marmoreizzati del glamour anni Ottanta. Il destino li consegna ad altre forme di vita oltre l'umano. Le forme scolpite dell'Ercole Farnese fotografate da tergo, qui non dialogano con lo sguardo pruriginoso della turista, come nel famoso scatto di Herbert List, interagiscono direttamente con il desiderio dello spettatore proiettato in fotografia.

Terra/Acqua

La veduta fotografica di Napoli nell'Ottocento riporta l'acqua come lastra di marmo sullo sfondo, la terra registra le variazioni e l'incidere caldo e modulare della luce meridiana.

Napoletano, del quartiere industriale di San Giovanni a Teduccio, Aniello Barone vive il suo territorio studiando sociologicamente il degrado ambientale. A partire dal 1994 intraprende una ricerca fotografica sulla realtà urbana e suburbana delle aree metropolitane, ponendo particolare attenzione all'ambiente, all'immigrazione, alle periferie. Influenzato dal paesaggio contemporaneo tedesco, segnatamente da Bernd e Hilla Becher e da Thomas Struth, predilige uno sguardo sociologico che utilizza per fotografare prima di tutto Sangiovanni a Teduccio e allo stesso tempo parlare delle periferie postindustriali globalizzate. Nel 2008 espone a Parigi *Il magnifico orrore* con immagini dedicate alla spazzatura: integrata all'ambiente, alle vetrine, alle periferie, ai palazzi, ai marciapiedi. La ricerca procede, il paesaggio, e la tradizione del paesaggio, si ricompongono formalmente nello sviluppo orizzontale del formato panoramico e nelle linee fredde e inquietanti di un vulcano di rifiuti. Napoli non è riconoscibile, è piuttosto un sintomo, l'avanguardia che rimanda almeno a un presente problematico e diffuso. I rifiuti, oltre a rappresentare lo 'scarto' visivo – e video fotografico – che si innesta in maniera privilegiata nell'immaginario mediale, rappresentano un problema per tutta la terra: nell'estensione panoramica delle fotografie si costruiscono materialmente, sculture immense, volumi inquietanti che non lasciano passare luce, installazioni panoramiche e tardo moderne, come nei grattacieli di *Wall-e*.

Tedesco, della Germania dell'Est, Martin Devrient arriva in Italia nel 1996 come studente di architettura e si trasferisce definitivamente a Napoli nel 2001. Aggiornando la scia dei grandi viaggiatori stranieri che hanno inventato e costruito l'icona di questa città, fonde la passione per la fotografia e l'immersione subacquea. Esploratore per natura, osservatore paradossale dell'assurdo, interprete nuovo dei viaggi impossibili di Alice, Devrient capovolge il punto di vista e panoramico sulla città. Il Golfo, spazio vitale eppure abitualmente quinta scenografica dell'immaginario, diventa luogo dal quale guardare. L'acqua diventa ulteriore protesi, filtro distorsore e amplificatore dell'occhio e della macchina per aggiornare lo sguardo del *flâneur*. L'innovazione della ricerca dialoga ad esempio con le performance fotografiche del russo Oleg Kulik, creando un paesaggio anfibio, da uomo con occhi di pesce che dal suo ambiente naturale – l'acqua – guarda la costa, i palazzi di via Partenope e via Caracciolo, le persone, le cose e i bambini. L'acqua, il mare, il limite inesorabile che nasconde e si nasconde, offre un filtro e un'opportunità di guardare diversamente,

nel capovolgimento dei punti di vista. Napoli diventa una Nuova Atlantide fluida e impensata, città aperta a qualsiasi trasformazione, in un mondo immobile, materiale e pesante.

Esclusi/Inclusi

La fotografia, come i dispositivi video-fotografici e in maniera più ampia il sistema dell'informazione, mette a fuoco – includendo – una parte minima di questa città ed esclude inevitabilmente il resto.

Tra fotografia e video, *Gli esclusi*, prodotto da Nexus con la regia di Michele Gandin e le fotografie di D'Alessandro realizzate nell'ospedale psichiatrico di Nocera Inferiore nel 1956, quando esce nel 1969 diventa uno strumento di lotta per chiudere i manicomi. Oggi l'archeologia urlante, politicizzata e drammatica degli *esclusi* di allora parla ancora un linguaggio visivo moderno e stringente. Gandin girò un documentario quasi esclusivamente posando l'occhio della cinepresa sulle fotografie, inquadrando i dettagli e i dettagli dei dettagli, leggendo le foto, potenziando insieme cinema e fotografia, innestando l'occhio di un medium sull'altro, per altro coniugati tra loro geneticamente. Il movimento lento dell'inquadratura su soggetti abitualmente invisibili, l'occhio posato su dettagli incisivi, il montaggio potente degli ambienti e dei volti reclusi, di pantaloni e camicie, mani accanto alle mani, oltre il ruolo politico hanno influenzato generazioni di fotografi napoletani, italiani e stranieri.

Tra singolarità dello scatto e montaggio nell'impaginazione dei giornali, Mario Spada non insegue la cronaca quotidiana, ricerca delle storie inedite, mai viste, escluse dal mainstream ordinario, accuratamente evitate dal teatrino dei media. Spada ha frequentato i mondi diversi della fotografia, collaborando prima con un fotografo di matrimoni, poi sperimentando in camera oscura come stampatore per l'archivio storico Parisio. Progressivamente matura un suo personalissimo modo di entrare nelle storie invisibili per smontarle e riarticolargli fotograficamente. Lavora con un bianco e nero *straight*, istintivo e visionario, tra le ricerche giornalistiche di Francesco Cito e il William Klein formalmente più aggressivo. Mostra una Napoli che fa male, un dettaglio scomposto e iperreale, senza distanza o compiacimento, un montaggio serrato, sconosciuto, sconosciuto. Tiene l'occhio incollato sugli intestini della realtà, raccontando – e creando per i media – la storia dei pitbull da combattimento e quella di Francesco agli arresti domiciliari nei Quartieri spagnoli. La sua fotografia è immersione, partecipazione, conoscenza senza diaframmi. *Mastiffs* è un gruppo ultras nato nell'agosto 1991 che domina la scena partenopea. Chi appartiene al gruppo sceglie uno stile di vita, dimentica la sua identità, appartiene. La partita è un'altra vita, l'avvocato e il criminale, lo studente e il padre di famiglia sono prigionieri: come gladiatori, viaggiano verso l'arena scortati dai celerini, intonando il canto di guerra "uccideteci".

Festa/Ferialità

La fotografia familiare ha rappresentato socialmente la memoria della festa e la costruzione del mondo come felicità eterna. Oggi lo scarto digitale ha riportato la fotografia tra le pieghe del quotidiano.

Il terzo occhio di Oreste Pipolo non è semplicemente quello del fotografo che a Napoli ha creato il 'genere' del matrimonio e ha consacrato la festa, il momento che sparte e segna una vita nell'immaginario individuale e familiare, trasformandola in un genere di specifico riconoscimento estetico. La festa del matrimonio di Pipolo non è semplicemente destinata all'album e alla cornice privata. Il terzo occhio è sulfureo, iperattivo, costruisce un inferno paradisiaco ed eccessivo, barocco e kitsch, carnascialesco e reale, onirico ma fotograficamente tangibile. Ha incuriosito fotografi come Ferdinando Scianna e Francesco Cito, ha ispirato Matteo Garrone per un documentario e Marco Bellocchio per il film *Il regista di matrimoni*. È passato dal bianco e nero al colore, dall'analogico al digitale, fotografando almeno tre generazioni di matrimoni napoletani. La sua fotografia mette insieme un repertorio antropologico, indaga ambienti e costumi sociali, fonde rituali festivi universali contaminando pratiche teatrali e fotografiche, cinematografiche e artistiche. Le spose di carne e pizzi prelevate dall'universo unicamente napoletano rimandano allo stesso

tempo alla commedia dell'arte, alla voluttà di Rubens, al b-movie partenopeo, alle scene composite e barocche di Joel Peter Witkin.

Il terzo occhio di Cecilia Battimelli immerge la fotografia nella vita quotidiana. Architetto e scenografo, infine fotografa, l'incontrollabilità del medium diventa il suo stile di vita forando le cornici. In bilico tra i personaggi letterari e cinematografici de *Il meraviglioso mondo di Amelie* e *Smoke*, ha disseminato nella sua vita, pubblica e privata, i frammenti fotografici di un discorso amoroso con la città, impossibile da restituire per intero. Lavora con la fotografia tradizionale, rifugge il digitale, stampa ogni immagine, taglia, cuce, incolla, gioca ai bordi, con le *cornici*, pieno per vuoto e vuoto per pieno, secondo la possibilità infinita di forme e misure, riproducibile ed unico. Protagonista della ricerca – la sua vita – è la relazione con Napoli, l'abitabilità del centro storico di questa città, la tracciabilità di un percorso, se possibile, ancora vivibile e traducibile in immagine. Fotomontaggi, alterazioni in camera oscura, testi immagine, disegni fotografici, casualità e scorniciamenti ibridanti, tutto il repertorio della fotografia del Novecento viene messo in gioco, tra Man Ray e Rauschenberg, anche nella dimensione dell'infinitamente piccolo, privato, *unicum*, dei suoi taccuini fotografici.

Saturazione/Sfumatura

La vocazione profondamente "pubblicitaria" della fotografia si gioca tra la naturalezza artificiale della saturazione dei colori e l'artificialità naturale delle infinite sfumature del bianco e nero.

Stefano Cerio a Napoli ci ritorna per fotografare, vivendo tra Roma e Parigi. Inizia dedicandosi al reportage, poi approda alla moda e alla pubblicità. Dal 2001 si sposta progressivamente verso la fotografia di ricerca e il video, utilizzando gli strumenti della pubblicità: banco ottico, grandi lastre, luci artificiali, accostamenti impossibili e colori saturi. Il suo viaggio in Italia lo porta alla realizzazione di lavori come *Sintetico urbano* o come il recentissimo *Aquapark*. Le immagini sono di grande formato, i colori intensi e artificiali, le forme sintetiche e lussureggianti, una sorta di paradiso plastificato e algido che si pone sulla scia iperrealista dei consumi quotidiani inseguiti da Martin Parr, per altri versi guidato dai tempi di esecuzione di un set pubblicitario, dai colori fantastici e surreali di David LaChapelle. Il punto di partenza è l'entroterra napoletano con i montaggi tardo moderni della sua realtà: Qualiano, Licola, San Cipriano d'Aversa, Giuliano. Le tombe pubblicitarie del cimitero per cani di fronte al velo azzurro pallido che ricopre il santuario *Mia madonna, mia salvezza*. Gli scivoli colorati e abbandonati tra i palazzi guardano gli azzurri del parco acquatico consegnato al silenzio dell'inverno.

Lucia Patalano a Napoli vive e lavora. Alla fine degli anni Settanta, fonda insieme a Gianni Rollin e a un gruppo di fotografi napoletani l'Associazione Ricerca Aperta, spazio di ricerca e confronto internazionale. A San Raffaele passano D'Alessandro, Jodice, Donato, Ferrara, Biasiucci. Arrivano Koudelka e Martine Franck che sono modelli di riferimento per la sua fotografia sociale. Un progetto la impegna per dieci di anni vita: un lavoro puntiglioso di conoscenza e la costruzione di storie per immagini che è la sua cifra narrativa. Fotografa la "Sanità", vicoli, case e persone, interni ed esterni, giorno e notte, dalla nascita alla morte. L'occhio fotografico deve produrre storie, tra gli anni Ottanta e Novanta si dedica alla dimensione di festa citando e al contempo allontanandosi dal repertorio socio antropologico: la soggettiva dilatata e fotografica consente all'immaginario di innestarsi sulla realtà offrendo senso e corpo alle storie. Così è per *Vite concluse*, il lavoro fotografico su "Terra murata", il carcere borbonico di Procida, dove l'assenza dei corpi si trasforma in presenza inquietante attraverso le cose. E così è per il mare: tre anni, dal '97 al 2000, condividendo le notti dei pescatori al largo del Golfo, tra Procida e Pozzuoli. La sopravvivenza diventa la possibilità di inventarsi il gesto quotidiano, costruire un tempo cieco abitato da storie che ricordano quelle di Basile, fondendo nei barlumi di luce corpi e acqua, vita e cose.

Scena/Retroscena

La fotografia, duchampianamente, realizza continui spostamenti di senso: dal privato al pubblico, dalle pagine di cronaca al teatro dei musei, dalle strade delle metropoli agli album privati, dalla scena al retroscena e viceversa.

Strano effetto producono le fotografie della performance *Vedrai andrà tutto bene* realizzate sui luoghi iconograficamente riconoscibili di Napoli realizzate da Luciano Romano. Tra reportage di spettacolo, architettura e performance artistica, a partire dal 1985 viene incaricato di fotografare le produzioni del Teatro San Carlo. L'esperienza dell'uso simbolico della luce teatrale ed il gusto per la composizione suggerito dai suoi studi di architettura sono messi a frutto anche attraverso la collaborazione con Franco Maria Ricci. Il suo è un vero e proprio lavoro di progettazione architettonica dell'immagine che parte da una lucida osservazione del mondo visibile, insinuando nella realtà oggettiva elementi e atmosfere di una visione intenzionalmente teorica e mentale. Evocando la *staged photography* ha fotografato una performance estemporanea dove gli attori mescolati a persone fermate per strada si abbracciano per testimoniare la volontà di ricucire la lacerazione prodotta da mesi di emergenza legati a rifiuti e camorra. Sono fotografie surreali, artificiose e vere allo stesso tempo, i soggetti immobili come statue nell'abbraccio, nella Galleria, in metropolitana, tra i vicoli, immersi nello specchio d'acqua antistante il seicentesco Palazzo Donn'Anna.

Strano effetto producono i ritratti in bianco e nero incorniciati da luci al neon e realizzati da Monica Biancardi. La passione per la fotografia di teatro, un lungo apprendistato con Cesare Accetta, la predilezione per il bianco e nero, la portano a scegliere di lavorare e vivere a Napoli con una scena che influenza quotidianamente il suo lavoro. A monte un processo di elaborazione concettuale che lascia interagire fotografia, disegno e video ed emerge attraverso le esperienze importanti di *Credere*, *Mutamenti* e *Orientamenti*. Al centro del suo obiettivo la persona, nel caso di *Credere*, esplorata nel contesto di una ricca tradizione meridionale di fotografia sociale e antropologica. Qui i volti della Biancardi compongono un piccolo catalogo, che evoca vagamente l'atlante ritrattistico di August Sander, maschere e ruoli sociali, nomi e mestieri. Il maestro e l'attore, il meccanico e il musicista, la diversità, la molteplicità, la realtà di questa città che per molti versi riflette l'universalità dell'uomo. Eppure le luci azzurre delle edicole votive spostano l'attenzione sull'abituale fuori scena del ritratto, sul marginale, sul rimosso: le mani, nodose, guantate, esili, forti, vere protagoniste della nuova santificazione feriale.

Visibile/invisibile

Da sempre la fotografia si confronta e insegue i fantasmi, materializza l'invisibile ad occhio nudo, restituisce densità e profondità al visibile, rimanda comunque all'oltre del rettangolo fotografico: all'occhio e alla mente dello spettatore.

La vocazione allo sguardo fotografico di Paul Thorel passa attraverso la ricerca pittorica negli anni Settanta, poi mediante la ricerca di immagini elettroniche all'Institut National de l'Audiovisuel di Parigi. Dal 1981 si dedica al trattamento digitale della fotografia costruendo una galleria di ritratti impensabili, dai formati diversi, mai completamente visibili che concentrano l'attenzione sulla ricerca dell'espressione, sulla parte più sfuggente del sé. I ritratti approdano sulle riviste internazionali di fotografia, nelle gallerie e nei musei europei ed americani. Da Nadar in poi, il ritratto è una questione di interazione profonda tra soggetto e oggetto. Una volta risolto lo scatto nella triangolazione occhio naso bocca, Thorel si immerge nell'ambiente di elaborazione digitale – il computer – come nella camera oscura, per attuare un processo esfoliativo lento e dilatato. In bianco e nero, la luce che scivola o arretra sull'intreccio di linee, tra il pieno e il vuoto dei fasci ondulati le *apparizioni* dei fantasmi napoletani prendono, talvolta, forma nell'occhio dello spettatore. La bella 'Mbriana, Il Marinaio Americano, Il Monaciello di Via Tribunali vivono solo nella relazione: nell'attivazione e nell'accomodamento dello sguardo del consumatore.

La vocazione allo sguardo fotografico di Raffaella Mariniello è assoluta. La sua opera è una sorta di installazione quasi interamente dedicata a Napoli: consente di attraversare la città deserta, assolutamente priva di corpi, distante dalla vita. E quindi di riabitarla viaggiando prima di tutto tra i

fantasmi e le proiezioni del sé. A lungo ha attraversato quel territorio di nessuno che è la periferia, Bagnoli e i Campi Flegrei, da San Giovanni fino ai primi paesi vesuviani, la palestra quotidiana del porto e un paesaggio in continuo cambiamento. Nel suo viaggio di frontiera, ogni immagine è un solco denso, una incisione visiva, lavora sul tempo, sulla durata, crea un realismo metafisico che vive delle palpitazioni della luce, tra naturale e artificiale. Nel 2006 ha iniziato un progetto sui centri storici delle città italiane, *Souvenirs d'Italie*, in cui evidenzia la trasformazione dei luoghi espugnati dal turismo di massa. Le immagini – consueta preparazione lenta, meticolosa – sono in grande formato, registrano uno scarto essenziale, dai contrasti inverosimili e alteranti del presente: il fragore delle luci e, per la prima volta, dei colori pop con il rigore dell'inquadratura e dello sguardo. Come una sorta di radar l'occhio elabora fotograficamente i fantasmi del presente.

Immaginario/Realtà

Il medium è questo: il crinale del sogno che sconfina e appartiene, alla realtà, per evocarla e, in alcuni casi, modificarla, determinarla.

I luoghi, il contesto contaminato, ma anche gli interpreti, della macchina cinema. Gli occhi di un medium che si innesta sull'altro e amplifica il valore immaginario, e reale, di questa città. Forse solo la fotografia può rendere conto dello straordinario intreccio tra vita e finzione, tra realtà e ricostruzione cinematografica, tra scena, set, maschere, costumi da una parte e spazio di vita quotidiana, flusso feriale, città dall'altra. Gianni Fiorito, dopo aver inseguito la storia quotidiana e giornalistica di una città complessa come Napoli per vent'anni, praticamente dal terremoto fino al cosiddetto "Rinascimento", ha scelto di dedicarsi al cinema e alla fotografia di cinema, che spesso e inevitabilmente finisce per diventare uno sguardo *laterale* e acuto sulla sua città. Napoli lontana e prossima, filtrata dai suoi occhi, assume dimensione molteplici che parlano tra loro in una sorta di visione stereoscopica e cinefotografica. Principalmente i set di Sorrentino con la maschera di Toni Servillo e poi De Seta, Corsicato, Capuano, Incerti, Molajoli, Turturro. Forse solo la fotografia può rendere conto di quanto il corpo di questa città si nutra dello straordinario intreccio tra vita e finzione, realtà e messa in scena, set falsi e reali, attori e comparse in una contaminazione che passa anche attraverso il cinema degli ultimi dieci anni. C'è una fotografia di backstage de *L'uomo in più* presa sul litorale domizio, vicino al villaggio Coppola. Servillo è vestito completamente di bianco, Renzi indossa una muta da sub nera, camminano fianco a fianco sulla spiaggia, sullo sfondo i sette palazzi del villaggio Coppola. Quel luogo, consegnato all'immaginario cine-fotografico, con la sua storia, materialmente, oggi non esiste più. E' stato abbattuto.

Bibliografia

- A. Abruzzese, 1979, *La grande scimmia. Mostri vampiri automi mutanti*, Roma, Sossella 2007.
- F. Alinovi, C. Marra, 1981, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, il Mulino.
- A. Appadurai, 1996, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi 2001.
- J. Baudrillard, 1995, *Il delitto perfetto*, Milano, Raffaello Cortina 1996.
- W. Benjamin, 1936, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966.
- W. Benjamin, 1982, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi 2000.
- C. Bertelli, G. Bollati, 1979, *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Storia d'Italia*, Annali 2, Torino, Einaudi.
- J. D. Boorstin, 1961, *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Harper & Row.
- M. Canevacci, 1993, *La città polifonica*, Roma, SEAM.
- C. De Seta, 1982, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia*, Annali 5, *Il paesaggio*, Torino, Einaudi.
- S. Ewen, 1988, *Sotto l'immagine niente*, Franco Angeli, Milano 1993.
- F. Faeta, 2006, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, Franco Angeli.
- G. Fiorentino, 2007, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio.
- E. Franzini, 2001, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina, Milano.
- S. Hall, 2006, *Politiche del quotidiano*, a cura di G. Leghissa, Milano, il Saggiatore.
- J. Helkins, a cura di, 2006, *Photography Theory*, London-New York, Routledge.
- O. W. Holmes, 1859-63, *Il mondo fatto immagine*, a cura di G. Fiorentino, Genova, Costa & Nolan 1995.
- Y. Ishaghpour, 2003, *Rauschenberg. Le monde comme images de reproduction*, Tours, farrago.
- A. Mauro, 2004, *Il mestiere di fotografo. Lo sguardo da sud*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo.
- M. McLuhan, 1964, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore.
- M. Picone Petrusa, D. Del Pesco, a cura di, 1981, *Immagine e città. Napoli nelle collezioni di Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, Napoli, Macchiaroli.
- A. Pinotti, A. Somaini, 2009, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, Milano.
- R. Valtorta, a cura di, 2004, *È contemporanea la fotografia*, Milano, Lupetti.
- H. Von Amenluxen, 1996, *Photography after Photography*, Monaco, G+B Arts.
- P. Virilio, 1989, *Estetica della sparizione*, Napoli, Liguori 1992.
- A. Warburg, 2000, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno 2002.