

uomo. E ogni forma di vita, riproducendosi nel tempo, allunga e moltiplica l'elenco delle sue prime volte, fino al giorno della fine. Anche la nostra morte sarà per noi la prima, un'ultima volta che porrà fine a tutte le nostre volte. Dopo di noi il lavoro silenzioso di tante altre prime volte continuerà implacabile, il fiume continuerà a scorrere.

Eppure, per ogni microscopica singolarità dell'universo, per minuscola e modesta che sia, la prima volta rimane sempre un evento speciale, quella che conta di più e annebbia il peso di tutte le altre. L'anno, il mese, il giorno, il minuto preciso in cui ci siamo affacciati sul mondo sono solo nostri e ce li teniamo stretti. Per gli altri non significano nulla, ma per noi sono speciali, tanto è vero che torniamo ogni anno a celebrarli. È una «bella illusione quella degli anniversari», diceva Leopardi, è la nostra piccola illusione personale, quel frammento di universo tolemaico che, mettendoci al centro, sopravvive in ognuno di noi. È molto difficile per quella singolarità che è ogni uomo, per questo suo sentirsi speciale, riuscire ad avvertire che la sua prima volta è solo una tra le tante, persa nell'enorme schiera di tutte le prime volte del mondo.

Ma il nostro modo di guardare la prima volta è profondamente cambiato e dipende anche dal nostro mondo sociale. La società tradizionale si appoggiava al valore del sapere tramandato e aveva creato dei meccanismi precisi per neutralizzare l'angoscia della prima volta. Essa combatteva l'incertezza codificando e predisponendo le risposte, disegnando percorsi rituali per evitare che i passaggi aprissero varchi al caos. Con l'avvento della società moderna, le cose sono radicalmente cambiate. La modernità non teme la prima volta, anzi la cerca, affermandosi orgogliosamente come il tempo della discontinuità e della novità. Nella modernità tutto deve sempre ri-cominciare, essa porta addirittura inscritta nel proprio nome la passione dell'adesso (*modo*) e del nuovo (*Neuzeit*), di ciò che non c'era prima e appare ora per la prima volta. Il progresso è un cammino in avanti, un formidabile rinnovamento ascendente: andare avanti significa avventurarsi in un territorio dove non ci si era mai spinti, vederlo per la prima volta. Il mondo della perpetua innovazione, il mito fondativo della modernità, non è che una continua e pressante coazione al nuovo, una fabbrica a ciclo continuo di prime volte, una successione di *primati*, ognuno dei quali divora e cancella quello precedente.

Ma proprio perché è diventata un imperativo di sistema, la prima volta nella modernità diventa banale. Certo, essa è sempre l'inizio di un'inebriante libertà, della rincorsa continua dell'esploratore, dello scienziato e dell'artista, è il mito dell'andare oltre, del superare il limite. Ma è proprio qui, in questa ossessione espansiva, che si addensa il problema, è lì che alligna l'angoscia. Non stiamo pensando agli effetti che la passione dell'*andare oltre* produce nell'ambiente naturale, ma ad un'insidia interna, molto più sottile, quella della ripetizione. L'ossessione della prima volta spinge a ripetere sempre lo stesso gesto, facendo della prestazione una sorta di dovere nell'oceano della competizione universale. Don Giovanni conquista sempre nuove donne, ma si rivela prigioniero di una coazione a ripetere, finisce in un catalogo. Egli, infatti, ripete in modo ossessivo lo stesso atto e questo suo continuo ricominciare gli fa dimenticare il passato: inseguendo sempre e soltanto l'«odor di femmina», don Giovanni si trova a corteggiare donna Elvira, che è già stata la sua amante. La condanna ad una perpetua innovazione è una forma di ripetizione, una professione: se ci si pensa bene don Giovanni è molto più ripetitivo delle sue amanti, per le quali cedere al grande seduttore mantiene invece il sapore dell'avventura e della prima volta.

La prima volta è molto più vera quando non figura nel programma.

IMMAGINI DI FRONTIERA

Pier Giorgio Carizzoni | **La prima volta: Gianni Berengo Gardin, Ferdinando Scianna, Olivo Barbieri**

Mostra fotografica a cura di **Pier Giorgio Carizzoni**
Ex Palazzo delle Poste di Bari, 21 settembre / 21 ottobre 2011

Ricordare è lo stesso che immaginare
Federico Campbell

Il filo rosso di questa esposizione è la fotografia intesa come memoria e spirito del tempo, testimonianza, documento storico, ritrovamento, specchio in cui rifrangere quel che eravamo a confronto con quello che siamo diventati.

Per un fotografo, come per qualsiasi autore o artista, non è sempre immediato il riconoscimento di una «prima volta» quale segno tangibile di un «inizio» che si fa esperienza fondante, riferimento preciso, frontiera che si apre.

Gianni Berengo Gardin, Ferdinando Scianna e Olivo Barbieri, i tre autori che qui espongono le loro opere, parte delle quali inedite, ci conducono per mano a visitare la loro «prima volta» in contesti assai diversi: Berengo Gardin a Venezia – sua città d'adozione – tra il 1953 e il 1960, Scianna, negli anni Sessanta, nella sua natia «amata-odiata» Bagheria/Baaria con escursioni in altre zone della Sicilia, Barbieri all'interno di un non identificabile deposito abbandonato dove, nella seconda metà degli anni Settanta, furono ammassati i resti di decine di flipper.

Non v'è nulla di nostalgico nelle 77 immagini in mostra: la «camera oscura» della memoria, come la definisce Scianna, emerge alla luce per raccontare quanto siamo cambiati, così vicini/così lontani dalle donne e dagli uomini che hanno attraversato le nostre stesse strade. Volti, paesaggi, cose, ci invitano a riflettere sulle grandi trasformazioni avvenute aprendoci a una maggior consapevolezza del presente, inducendoci a «guardare» con occhio attento e partecipe la realtà di ieri che è destino comune, incancellabile.

Berengo Gardin rappresenta Venezia come città universale, antitesi della città-cartolina; ne descrive la quotidianità costellata di frammenti di vita che scorrono dolcemente attorno alle acque della laguna ed emanano un senso di quiete e di sognante pacatezza. Al di là della sua proverbiale, solo apparente immobilità, Venezia si è trasformata notevolmente dagli anni Cinquanta ad oggi: lo sguardo volutamente «ingenuo» di Berengo la restituisce «vera», necessaria nella sua incommensurabile bellezza, senza enfasi né compiacimento, con la discrezione affettuosa di un innamorato che non si fa influenzare dai segni di una incipiente vecchiaia o di un degrado inarrestabile.

I flipper di Barbieri, ovvero i bigliardini elettronici che campeggiavano nei bar degli anni Sessanta e inizio Settanta, assurgono a vistose icone di quel tempo, vetrofanie *kitsch* in cui si stagliano procaci pin-up, stelle della musica beat e pop, missili sulla rampa di lancio, supermen, improbabili triangoli amorosi secondo i cliché del fumetto. In un buffo sfavillio di luci intermittenti e colori consunti, la miniera di immagini che il giovane Barbieri raccoglie e ritrae alla guisa di disarticolati reperti archeologici, ci riportano all'Italia «made in Usa» del dopoguerra, nella quale i miti e i sogni dei giovani erano giocosamente riprodotti, nella loro massima essenzialità, in un album di figurine cariche di storia, un immaginario naïf popolato di Beatles, Marilyn Monroe, viaggi interplanetari, «love, peace and flowers».

Scianna mostra la Bagheria della sua giovinezza come «luogo dell'anima», «dolce e terribile», quando affiora in lui una poco consapevole «prima volta» che precede la scelta o meglio l'irresistibile infatuazione per il mestiere di fotografo. Fiero di utilizzare la macchina fotografica come strumento di adulazione delle compagne di scuola, Scianna scopre il prodigio della fotografia che stimola nei suoi compagni una comunicazione ricca di risonanze e stupori, e dai loro ritratti si dilata nelle strade di una Sicilia che non c'è più, ancorata a riti ancestrali tramandati da generazioni che osserviamo con la sorpresa del paleontologo. Le immagini rievocano una terra contadina fatta di vita semplice all'aperto, palesemente povera, mesta per i migranti in partenza verso il nord o appesantita dal lavoro nei campi o nei cantieri. Il sorriso trionfante di una donna che pare danzare con un ramoscello in mano, dei bambini che giocano attorno alla fontana della piazza, lo sguardo sognante di un'adolescente, riscattano ogni sofferenza e aprono il cuore alla speranza di una vita migliore.

GIANNI BERENGO GARDIN

Nato e cresciuto in riva al Tigullio, Berengo Gardin ha nell'acqua un elemento fondamentale della propria poetica: nei riflessi del lago di Lugano ha scattato le prime intenzionali fotografie ed è a Venezia che si scopre fotografo e forma la propria visione. Per Berengo Gardin, come per il suo maestro Paolo Monti, Venezia funziona come il foro stenopeico di una camera oscura grande come tutta la laguna capace di mettere a fuoco i gesti nascosti e significativi della vita umana, rendendoli finalmente visibili. E la funzione unica, sublime, di risvegliare lo sguardo, suscitare la visione e rispecchiare la bellezza nascosta del mondo Venezia la esercita ormai da secoli.

«Toccano l'acqua, questa città migliora l'aspetto del tempo, abbellisce il futuro. Ecco la funzione di questa città nell'universo», scrive Iosif Brodskij, poeta nato e cresciuto tra i canali di San Pietroburgo in riva al Baltico. Qui, negli anni più bui e terribili del totalitarismo sovietico, mentre tra le calli e tra i campielli di San Marco nello sguardo di Berengo Gardin si riflettevano le immagini di queste fotografie, nella coscienza di Brodskij proprio Venezia «a poco a poco si metteva a fuoco. Era in bianco e nero, come si addice a un'immagine che affiora dalla letteratura, o dall'inverno: aristocrazia, un po' fosca, fredda, in una luce scialba, con accordi di Vivaldi e Cherubini per sottofondo» (Giovanni Chiaramonte).

Il libro *Venise des saisons*¹, con testi di Giorgio Bassani e di Mario Soldati, segna un punto di svolta nella storia privata e professionale di Berengo Gardin: la fine di una lunga incubazione foto-amatoriale, coincisa con i dieci anni trascorsi tra Venezia e Parigi, e l'inizio della carriera da professionista, iniziata con il definitivo trasferimento a Milano.

Le fotografie della Venezia di Berengo Gardin oggi hanno, in primo luogo, un valore di *testimonianza*. Raccontano una città che non c'è più, abitata da operai e manovali, che ogni giorno la attraversano remando sui loro barconi – che a Venezia chiamano *topi* – o portando sulla testa le pagnotte da informare. Che accompagnavano i loro defunti fino al cimitero di San Michele in Isola su barche da funerale fastosamente decorate di putti, di angeli e di barbute divinità dorate. Che commerciavano frutta e verdure direttamente dall'acqua, da barche ormeggiate lungo le *fondamenta*, cioè le calli prospicienti i canali. Tutto ciò era parte, e parte rilevante, della vita quotidiana della città, della sua *verità*. Certo non accadeva per compiacere l'ansia di colore locale dei turisti, come oggi accade.

Emergono in filigrana le influenze dei modelli cartier-bressoniani di cui Berengo fece un uso straordinariamente sottile. Intelligente e acuta era, in particolare, la sua capacità di lettura delle fotografie del francese, le cui opere ammettono inveri livelli molteplici di interpretazione: e quello dell'*instant décisif* è solo, per quanto il più diffuso, il più superficiale.

La prova di quanto andiamo affermando si trova in una delle più note fotografie di Berengo, *Vaporetto*, del 1960. Dovremmo per correttezza dire che si tratta di una delle opere più famose della storia della fotografia mondiale: non a caso, nel 2003, lo stesso Cartier-Bresson la scelse per inaugurare la fondazione che porta il suo nome, come una delle ottanta immagini a suo giudizio più importanti che siano mai state scattate. La fotografia di Berengo mostra un frammento di vita su di un vaporetto, ripreso dall'interno della cabina verso la piattaforma scoperta. In basso a sinistra, un uomo guarda verso l'esterno; alle sue spalle, attraverso la finestra, si scorgono altre due figure in piedi. Al centro del fotogramma, la porta della cabina è chiusa per metà: nella parte bassa si riflette il fondo della motonave (un uomo legge il giornale, altri due sono seduti); nella parte alta si vede invece oltre il vetro: un uomo di spalle, un altro che tiene stretto un bambino. Accanto, un uomo in primo piano regge un cappotto sul braccio; sullo sfondo, un uomo in divisa, oltre la porta, all'esterno. È l'unico che guardi verso il fotografo, gli altri non si sono accorti affatto della sua presenza. Ma non è il gioco di sguardi che rende quest'opera spettacolare: è lo scambio continuo tra interno ed esterno, tra ciò che si vede riflesso e ciò che si vede attraverso il vetro. Ma è anche il partito geometrico: le cornici delle finestre e della porta, e dell'altra porta riflessa sul vetro, creano una impalcatura architettonica di straordinaria potenza formale.



¹ Il libro *Venise des saisons* racchiude ritratti e paesaggi; c'è l'atmosfera del luogo, in equilibrio tra lirismo e afflato emotivo, in uno stile pacato, privo di trasgressioni e denunce sociali.

In vaporetto, Venezia, 1960 copyright Gianni Berengo Gardin



Al mare, Venezia, 1960 copyright Gianni Berengo Gardin



Sottoportico, Venezia, 1960 copyright Gianni Berengo Gardin



Acqua alta a San Marco, Venezia, 1960 copyright Gianni Berengo Gardin



Giostre in campo Santa Margherita, Venezia, 1958 copyright Gianni Berengo Gardin

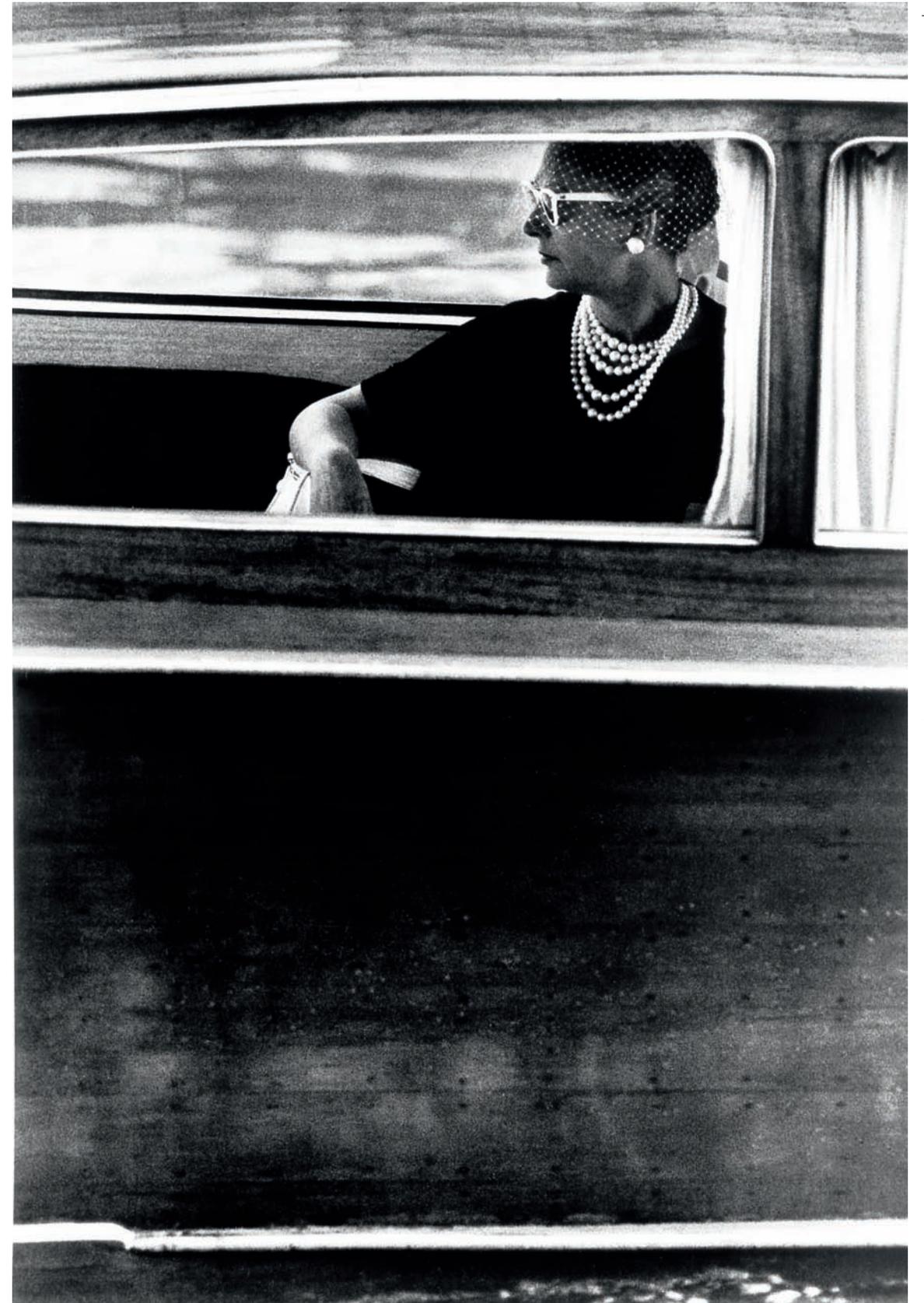


Morosi al Lido, Venezia, 1958 copyright Gianni Berengo Gardin
pagina di destra: *Ponte dei Sospiri*, Venezia, 1960 copyright Gianni Berengo Gardin





Acqua alta a San Marco, Venezia, 1960 copyright Gianni Berengo Gardin
pagina di destra: *In motoscafo, Venezia, 1960* copyright Gianni Berengo Gardin





Spazzino, Venezia, 1968 copyright Gianni Berengo Gardin

FERDINANDO SCIANNA

La prima volta non lo sai che è la prima volta.

Come mai sai quando è l'ultima.

Qui mi si chiede di raccontare la mia prima volta di fotografo, visto che questo è il mestiere che ho fatto nella vita.

Ho cominciato a fare fotografie da ragazzino, a quindici-sedici anni. Mio padre mi aveva regalato una macchinetta fotografica. Mi sembrò un gioco meraviglioso. Scoprii che con questo strumento potevo comunicare con gli altri, raccontare le cose, gli uomini, la vita che mi circondavano. Quello che amavo, quello che detestavo.

La cosa che più mi interessava erano naturalmente le ragazze e i miei amici, come accade a ogni adolescente. Poiché ero il solo ad avere una macchina fotografica, facevo ritratti dei miei compagni d'oratorio e di partite di pallone.

Facevo soprattutto ritratti alle mie compagne di scuola. Piacevano, erano un ponte per sedurre, fare accettare le cose che facevi.

Non so che cosa darei oggi per potere fare dei ritratti come quelli di quegli anni, quando ancora non sapevo, nemmeno sospettavo, che sarei diventato fotografo.

Immagini spontanee, dettate dalla pura necessità, fatte senza nessuna preoccupazione formale. Salvo quella dell'istinto. Immagini trasparenti, spontanee.

E poi c'era la vita che mi brulicava intorno.

I miei primi ricordi sono quelli del paesone agricolo dove sono nato e cresciuto, Bagheria, nel difficile mondo contadino del dopoguerra, in tempi di penuria ancora peggiore della storica, diffusa miseria meridionale. Lo ricordo come un paese pieno di animali. Non era ancora avvenuta la riconversione dei gesti del lavoro e della vita verso il motore. Lo strumento di trasporto principale era l'animale; era pieno di cavalli, asini, muli, cani, gatti, tacchini, galline, furetto, conigli, con le conseguenze anche olfattive che la presenza di tutti questi animali aveva nel paesaggio del paese. La casa del mio vicino, un contadino piccolo proprietario che lavorava anche nel limoneto di mio padre, consisteva in una grande stanza al piano terra che era una cucina con un angolo per mangiare in fondo alla quale c'era la stalla per l'asino. Il pavimento, in parte

in cemento in parte sterrato, era in pendenza verso la strada per permettere al liquame dell'asino di uscire verso la canaletta, una specie di fognatura a cielo aperto. In quella stessa stanza queste persone cucinavano, mangiavano e, dietro una tenda che separava l'alcova, dormivano.

Insomma, i miei primi ricordi appartengono a un mondo contadino povero, ancora immobile, ma che stava per morire, per cambiare vertiginosamente.

Un mondo che ho poi ritrovato in certi luoghi dell'India o nell'Africa desolata: i bambini che giocano per strada, le fognature a cielo aperto, una grande socializzazione ma anche una forte tensione collettiva.

Quel mondo era il mio. In quel mondo duro sono tuttavia stato felice.

Guardarlo attraverso la macchina fotografica mi ha insegnato a vederlo, a conoscerlo, a cercare di capire me stesso decifrandolo. Mi ha dato uno strumento e una distanza.

Forse, anzi sicuramente, è questa la prima volta.

La prima volta è quando ti accorgi, senza accorgertene, che hai incontrato un linguaggio per raccontare te stesso e gli altri, le tue indignazioni, gli amori, il dolore, la bellezza, i sogni.



Palermo, 1962 © Ferdinando Scianna



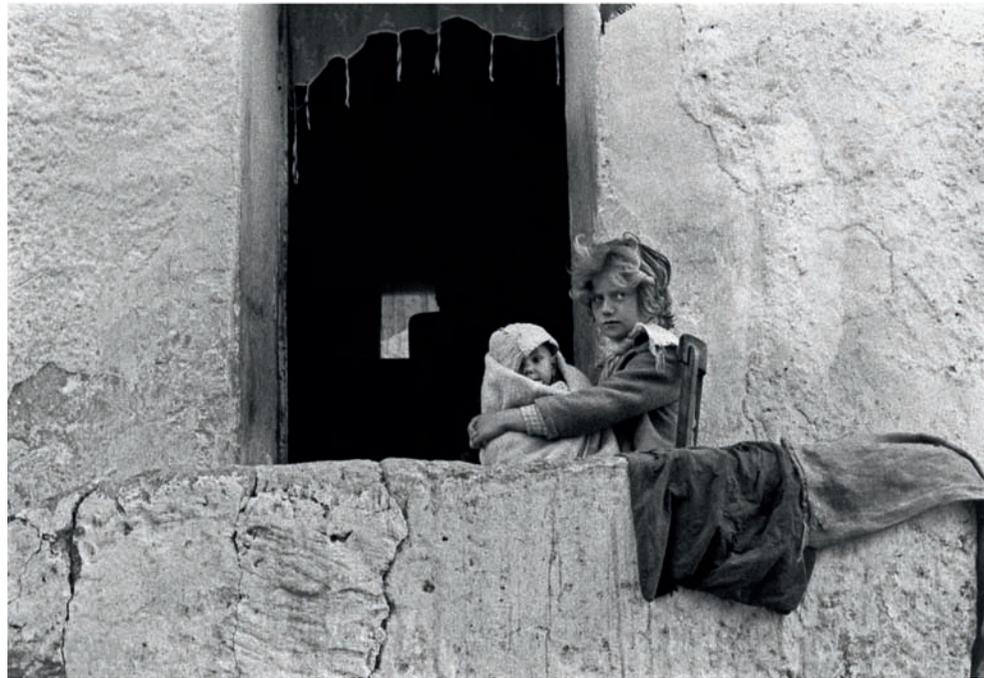
Palermo, 1961 © Ferdinando Scianna
pagina di destra: Prizzi, 1963 © Ferdinando Scianna



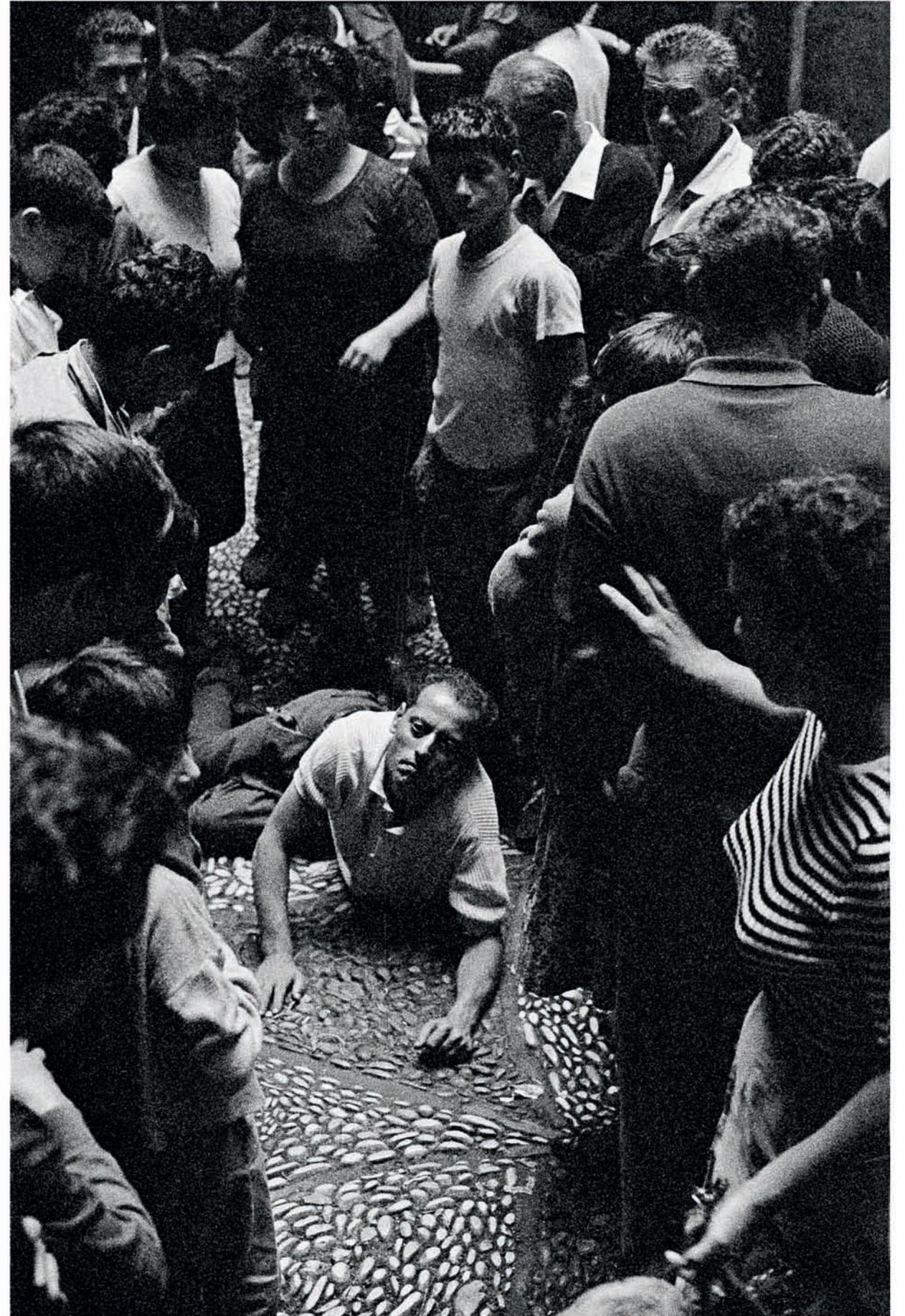


Bagheria, 1958 © Ferdinando Scianna
pagina di sinistra: Bagheria, 1961 © Ferdinando Scianna
pagine seguenti: Bagheria, 1963 © Ferdinando Scianna
Bagheria, 1962 © Ferdinando Scianna





Bagheria, 1963 © Ferdinando Scianna
pagina di destra: Bagheria, 1960 © Ferdinando Scianna





Palermo, 1961 © Ferdinando Scianna

OLIVO BARBIERI

Francesco Zanut Perché una serie interamente dedicata ai flipper?
Olivo Barbieri A dir il vero non si tratta di una serie interamente dedicata ai flipper, ma al ritrovamento di un deposito abbandonato, dove credo li riparassero o assemblassero.

FZ In che anni hai lavorato a questa serie?

OB Tra il 1977 e il 1978.

FZ Era da molto che ti stavi dedicando alla fotografia?

OB Mi dedico alla fotografia sempre, alcuni anni prima avevo sostenuto l'esame di storia e tecnica della fotografia al Dams di Bologna, con Paolo Monti.

FZ In quel momento chi erano i tuoi riferimenti all'interno del sistema della fotografia in Italia? A chi hai mostrato queste tue immagini inizialmente?

OB In quel momento avevo deciso di abbandonare la fotografia appunto perché gli interlocutori con cui ero venuto in contatto li sentivo distanti dai miei reali interessi. Tutto però accadde abbastanza rapidamente, ero intervenuto ad un dibattito sull'editoria fotografica dove scambiai alcune battute con Mario Cresci e Luigi Ghirri, che ancora non conoscevo. Dopo una settimana incontrai casualmente Luigi Ghirri in un laboratorio fotografico, abitavamo nella stessa città, dove stavo ritirando i provini delle fotografie dei flipper. Luigi Ghirri, incuriosito da quanto avevo detto durante il dibattito, mi chiese di mostrargli cosa stessi facendo. Immediatamente mi invitò ad esporre il progetto Flipper alla Galleria Civica di Modena con un testo di Franco Vaccari.

FZ Questa serie è stata esposta la prima volta alla galleria Il Diaframma di Milano. Come ci sei arrivato?

OB Non ricordo esattamente, ricordo però che quando andai a Milano per vedere gli spazi c'era l'inaugurazione di Aaron Siskind.

FZ E qual è stata la risposta del pubblico, della critica e del mondo dell'arte e della fotografia?

OB Questo mio primo progetto divenne molto popolare, e fu esposto innumerevoli

volte, in pratica mi fece conoscere. Fu molto importante perché mi permise di entrare nella comunità degli autori importanti di quegli anni.

- FZ** In queste immagini mi sembra di trovare echi ai ready-made di Duchamp, alle tele di Warhol e Rosenquist, alle fotografie di Eggleston, ai saggi di Umberto Eco, ai romanzi di William Burroughs. Quali erano i tuoi riferimenti culturali al momento della loro realizzazione?
- OB** Man Ray e Andy Warhol.
- FZ** I flipper agiscono come deposito della cultura e dell'immaginario di un'intera epoca. Nelle tue immagini si possono riconoscere i miti della musica rock, scenari fantascientifici, simboli dell'epopea western e stelle del cinema. Credi allora che questo tuo lavoro possa essere letto come una sorta di iconostasi del dopoguerra, in cui sono riuniti i protagonisti della cultura di massa?
- OB** Sì, e più passano gli anni più queste immagini diventano leggibili e, forse, indispensabili.
- FZ** Pure se atipico, questo lavoro può essere fatto rientrare nell'ambito della fotografia documentaria. In fin dei conti è anche una rigorosa registrazione di oggetti (i flipper) e dei personaggi che contengono sottovetro. È una catalogazione come quelle di Edward Curtis, August Sander, Diane Arbus... Cosa ne pensi di questo punto di vista?
- OB** Può essere, anche se non mi sono mai considerato un documentarista.
- FZ** Il colore è il protagonista assoluto di queste immagini. Credo di non avere mai visto su un libro o in una mostra una tua fotografia in bianco e nero. Hai sempre fotografato a colori? Perché?
- OB** La mia generazione, aveva come certezza che la fotografia a colori sarebbe stata l'arte più importante della seconda metà del secolo scorso. Detto questo, però, non vedo differenza tra bianconero e colore.
- FZ** A proposito di grammatica della fotografia, per alcune immagini di questa serie hai ripreso il retro delle coperture dei flipper, mostrando una sorta di negativo (su vetro) dell'immagine che sta dalla parte opposta. È un omaggio allo strumento che utilizzi?
- OB** Vero, è un aspetto importante di questo progetto, sono come le lastre di vetro delle origini della fotografia, dei multipli...
- FZ** Oppure c'è anche un messaggio politico? D'altra parte, la maggior parte delle lastre di vetro che hai trovato in questo deposito sono rotte, accatastate, sbiadite...
- OB** A volere essere profetici a posteriori c'è tutta la frammentazione e accelerazione dell'uso delle immagini avvenuta grazie alle nuove tecnologie digitali e Internet.

- FZ** Già in questa prima serie hai messo in discussione la capacità della fotografia di restituire una versione credibile del nostro mondo, ovvero più in generale la nostra capacità di comprendere quello che ci sta intorno attraverso la visione. Per tutta la tua carriera poi hai continuato ad approfondire questo punto, che è rimasto al centro del tuo lavoro. Questo era già chiaro quando hai iniziato la serie sui flipper oppure è stata proprio una sua rilettura a portarti verso un'insistente indagine di questo argomento?
- OB** Mi era già chiaro, quello che mi chiedevo era perché produrre ancora immagini, e a cosa servissero.
- FZ** E quell'elicottero che campeggia nel cielo disegnato su un flipper?
- OB** Avevo dimenticato questa immagine, quando l'ho rivista ho capito che le immagini sapevano già quanto sarebbe accaduto, un viaggio nel tempo e non solo nello spazio... appunto.

Intervista originale (*The Past of the Future. Francesco Zanot in conversation with Olivo Barbieri*) pubblicata in lingua inglese in «Fantom», Issue 04, Summer 2010 (Boiler Corporation, Milano 2010). © Boiler Corporation 2010



Flippers 1977/78 copyright Olivo Barbieri
pagina di destra e 2 pagine seguenti: *Flippers* 1977/78 copyright Olivo Barbier

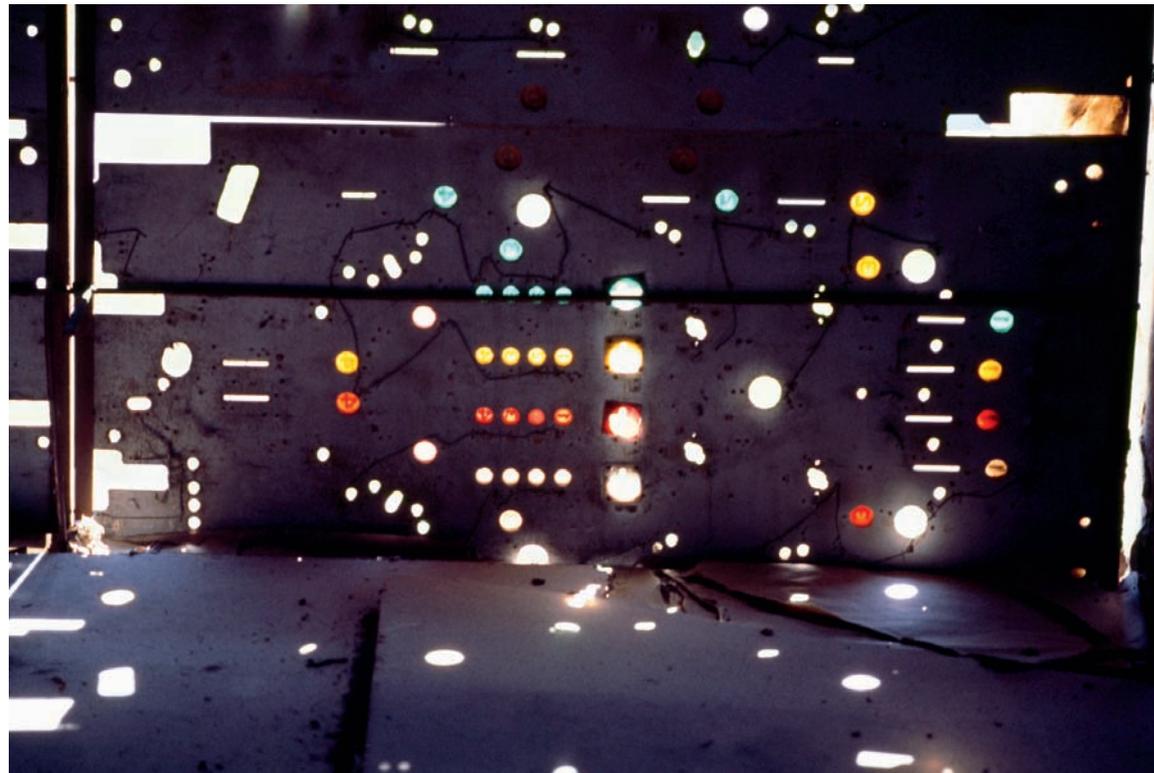






Flippers 1977/78 copyright Olivo Barbieri
pagina di destra: *Flippers* 1977/78 copyright Olivo Barbieri





Flippers 1977/78 copyright Olivo Barbieri



Flippers 1977/78 copyright Olivo Barbieri



Flippers 1977/78 copyright Olivo Barbieri



Flippers 1977/78 copyright Olivo Barbieri