

MAGNUM LIFE

IL FOTOGIORNALISMO
CHE HA FATTO LA STORIA

SILVANA EDITORIALE

MAGNUM LIFE IL FOTOGIORNALISMO CHE HA FATTO LA STORIA

4.03—11.06.2017
Cremona. Museo del Violino



SUPPORTO / WITH THE CONTRIBUTION OF

MdVFriends

MAIN SPONSOR



PATROCINIO / UNDER THE PATRONAGE OF



PARTNER



MEDIA PARTNER



PARTNER TECNICI / TECHNICAL PARTNERS



ORGANIZZAZIONE / ORGANIZATION



CATALOGO A CURA DI
Marco Minuz

TESTI

Marco Minuz
Giada Centazzo

INTERVISTE

Bruno Barbey
Uliano Lucas

COORDINAMENTO EDITORIALE

Giada Centazzo

IN COLLABORAZIONE CON

Magnum Photos,
exhibition's department:
Clarisse Bourgeois
Andréa Holzherr
Charlotte Lambert
Elodie Régnier

PROGETTO GRAFICO

DM+B&Associati
Patrizio De Mattio

MOSTRA A CURA DI
Marco Minuz

COORDINAMENTO

E ORGANIZZAZIONE
UNOMEDIA
SUAZES

IN COLLABORAZIONE CON

Museo del Violino
Magnum Photos

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA

Mariagrazia Posca

PROGETTO GRAFICO

DM+B&Associati

ALLESTIMENTO

Immobiliare Raffella
Seri-Art

VIDEO

Studio1

TRASPORTI

Steno Gava

ASSICURAZIONI

Willis

TRADUZIONI

Luana Venturini

UFFICIO STAMPA

Studio Esseci

SITO

Dueper Design

CATALOGO

Silvana Editoriale

RINGRAZIAMENTI

Roberta Barbaro
Gabriele Bomben
Ludovico Bomben
Carlo Enrico Bonvicini
Maurizio Calcinoni
Gabriella Cecotti
Lisa Comandù
Sergio Campagnolo
Paola Carlomagno
Dario Cimorelli
Marco Citron
Renato Corsini
Gigi Cuba
Sergio Di Stefano
Flavio Fasan
Angela Felice
Micol Fontana
Gilberto Girardi
Tiziano Neviani

Musi ????

Stefano Pellicciardi
Michele Pizzi
Stefano Prinziavalli
Maurizia Quaglia
Stefania Reali
Andrea Silla
Mario Silla
Lucia Toffoli
Marco Tonus
Marco Ustulin
Virginia Villa
Marco Zanusi Perelda

A quello che sempre rimane
fra Dino ed Antonietta

La prestigiosa struttura del Museo del violino di Cremona ospita, dal 31 ottobre 2014 all'8 febbraio 2015, la mostra *la nascita di Magnum. Robert Capa Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David 'Chim' Seymour*, nell'ottica di una sinergia volta ad avviare e consolidare il ruolo di importante spazio espositivo del polo museale. Il complesso architettonico, recentemente restaurato dalla Fondazione Arvedi Buschini e dal Comune di Cremona, esprime, in tale occasione, anche il proprio

queste due pagine sono da ultimare

realizzati sotto l'egida di Magnum.

In filigrana, emerge anche il contesto storico che creò il terreno fertile per la fondazione dell'agenzia. Tra le due guerre, infatti, nasce il moderno fotogiornalismo supportato da una serie di coincidenze tecniche ed editoriali come l'uscita sul mercato della macchina fotografica Leica e la nascita delle riviste illustrate. Il 22 maggio 1947 si concretizza la lunga gestazione ideativa di Robert Capa che, attraverso la formula cooperativa, riesce a preservare i diritti editoriali e d'autore dei fotografi associati.

Il museo si pregia di accogliere e dare il benvenuto a tutti i visitatori che vorranno avvicinarsi a questo evento espositivo accolto all'interno della cattedrale della musica.

GIANLUCA
GALIMBERTI
Sindaco di Cremona

VIRGINIA VILLA
Direttrice
Museo del violino
Antonio Stradivari

 Museo del violino

SOMMARIO

8	PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE MARCO MINUZ
21	PHILIPPE HALSMAN 101 LIFE'S COVERS (1942-1972)
29	QUANDO SEI NELLA LIBERTÀ INTERVISTA A ULIANO LUCAS
39	DOVEVA ESSERE LA MIA STORIA INTERVISTA A BRUNO BARBEY
47	ROBERT CAPA GUERRA CIVILE SPAGNOLA (1936-1939)
63	ROBERT CAPA D-DAY E L'AVANZATA ALLEATA (1944-1945)
81	ROBERT CAPA INDOCINA (1954)
85	WERNER BISCHOF INDIA/BIHAR (1951)
103	WERNER BISCHOF COREA (1952)
117	DENNIS STOCK JAMES DEAN (1955)
145	FOTOGRAFI MAGNUM THE MISFITS (1960)
173	BRUNO BARBEY VIETNAM (1971-1972)
192	BIOGRAFIE

PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE

DANTE, INFERNO

MARCO MINUZ

I fotografi, come i pittori, ci hanno insegnato a vedere. Non si tratta solo di valutare il valore artistico o il significato sociale di un documento fotografico, ma di non dimenticare che non solo vediamo ma anche fotografiamo come loro ci hanno insegnato. Siamo inoltre abituati a vedere la storia, soprattutto i grandi eventi, tramite i loro occhi. Lo sguardo attraverso cui oggi osserviamo la storia è uno sguardo 'professionale', in cui convergono curiosità, pietà, senso estetico, crudeltà e profanazione¹. Nello spazio di significato circoscritto da queste parole si sviluppa questo progetto, basato sul rapporto fra la celebre rivista americana "Life" e l'agenzia fotografica Magnum Photos; un confronto fra le principali caratteristiche di queste due mitiche realtà impiegando alcuni storici reportage realizzati dai fotografi membri dell'agenzia e pubblicati dal settimanale americano.

Un rapporto non scontato che permette di riflettere sul valore della fotografia nel mondo della carta stampata e sulle sue caratteristiche, veicolate dall'appartenenza a una realtà come quella Magnum. Al contempo permette d'interrogarsi sul ruolo del fotografo e del giornalista nel corso degli

anni e in generale dell'impatto della stampa illustrata nell'immaginario collettivo.

La modernità ci ha donato l'invenzione della fotografia, mezzo che fin dai suoi esordi ha innescato entusiasmi, diffidenze, paure e conflitti. La fotografia rappresenta la vita moderna con tutte le sue contraddizioni. La fotografia suscita la nostra ambivalenza nei confronti della tecnologia. A differenza della pittura, della musica, della danza e della narrativa, non è iniziata migliaia di anni fa con l'uomo innocente e primitivo, ma meno di due secoli or sono con l'uomo moderno già corrotto. E a differenza di altre forme espressive, dipende da una macchina e da un processo chimico. La fotografia, insomma, è un'arte (o un mestiere) impura, 'sconcertante', a cui ci accostiamo con quel misto contraddittorio di aspettativa e diffidenza, di gloriosa speranza e terribile premonizione, con cui ci siamo accostati all'era della macchina².

Gradualmente il fotografo ha assunto una posizione importante nella storia con rilevanti valenze sociali, culturali e politiche. Il suo lavoro è testimonianza diretta della dimensione assunta dalla fotografia nella vita quotidiana e dell'influenza che essa esercita nella nostra quotidianità.

La volontà di questo progetto è proprio quella di investigare su questo rapporto, fra “Life” e Magnum Photos, che si articola in implicazioni culturali, sociali ed economiche. Per fare questo è necessario costruire un quadro di riferimento storico per collocare queste due esperienze.

Il fotogiornalismo dopo la fine del primo conflitto mondiale vive uno rapido sviluppo, soprattutto grazie alle innovazioni tecniche; un aspetto importante è il perfezionamento dei metodi per la riproduzione di fotografie direttamente sulla pagina stampata; un altro è l'invenzione di macchine fotografiche di piccole dimensioni, come la Ermanox e la Leica, con obiettivi molto luminosi, che permettevano di operare con discrezione e in condizioni di luce non ottimali.

Queste accelerazioni tecnologiche portano a un progressivo impiego della fotografia nella carta stampata. Essa diventa il miglior strumento per raccontare il presente a una società sempre più desiderosa di essere informata.

In questi anni si vanno definendo le forme e i principi del fotogiornalismo moderno; riviste illustrate di ampia diffusione scoprono nella fotografia una componente fondamentale dell'informazione giornalistica, comunicando non con testi scritti, ma attraverso un racconto fotografico associato a brevi didascalie.

Patria del fotogiornalismo in quegli anni era la Germania di Weimar che viveva un periodo di grande effervescenza culturale, un vero laboratorio di modernità trasversale dove trovavano spazio riviste illustrate come “Berliner Illustrirte Zeitung” che all'epoca aveva una tiratura di due milioni di copie. In questi anni le fotografie, quantitativamente, occupano le pagine e qualitativamente si organizzano sotto forma di racconto.

La Germania di quegli anni accolse fotografi come László Moholy-Nagy, Martin Munkácsi, Erich Salomon, Tim Gidal e Alfred Eisenstaedt. Le riviste illustrate insegnarono ai loro lettori nuovi modi di vedere e li resero più aperti e cosmopoliti. Si svilupparono agenzie fotografiche importanti come la Dephot, fondata da un emigrato ungherese di nome Simon Guttmann.

In questo contesto apprendono il mestiere foto-

grafi come Robert Capa e Alfred Eisenstaedt e si formano i primi teorici dell'immagine fotografica come Siegfried Kracauer e Walter Benjamin.

Berlino era diventata un luogo meraviglioso per il giornalismo e la fotografia di reportage; in quegli anni contava infatti 47 quotidiani e una cinquantina di settimanali. La figura sociale del fotoreporter non godeva ancora però di grande prestigio. La sua professionalità si limitava a trasmettere ciò che vedeva, al pari del cronista. I fotoreporter non ricevevano lo stesso rispetto e trattamento dei colleghi giornalisti e il loro nome non compariva accanto alle foto pubblicate. Vi era un scarso riconoscimento per questo mestiere perché si riteneva che chiunque potesse ricoprire questo ruolo. Solo il lavoro di grandi fotografi riuscì a sdoganare questa figura professionale e dargli piena dignità. L'avvento del nazismo in Germania portò alla frantumazione di questa straordinaria esperienza; giornalisti, fotografi e grafici emigrarono in Francia, Inghilterra e negli Stati Uniti che divenne la patria delle più importanti riviste illustrate.

Fu questo uno dei fattori principali, associato al contesto socio-economico americano di quegli anni, che determinò l'avvio dell'esperienza editoriale di “Life”. La rivista fu creata da Henry Luce nel 1936, già editore di “Time” (avviato nel 1923), “Fortune” (pubblicato nel 1930) e del cinegiornale “The March of Time” (che prese avvio nel 1931). Il suo nome fu scelto dopo aver esaminato numerose proposte (Candid, Dime, Eye, Nuze-Vuze, Promenade, Rehearsal e The Show-Book of the World) e acquistando alla fine i diritti di una magazine umoristico fallito per la somma di 92.000 dollari³.

Fu un fenomeno di dimensioni straordinarie che rispondeva, *in primis*, a una domanda sociale. La radio trasmetteva oramai notizie provenienti da ogni parte del mondo e inconsciamente ogni ascoltatore sentiva un desiderio di visualizzare quello che gli veniva raccontato. Nel primo numero di “Life”, datato 23 novembre 1936, apparve questo testo, manifesto di un progetto editoriale che denotava chiaramente la direzione intrapresa: “Vedere la vita; vedere il mondo; essere testimoni oculari di grandi eventi; osservare il volto dei poveri e i gesti dei superbi; vedere cose strane: macchine, eserciti, moltitudini, ombre nella giungla e sulla Luna;

vedere l'opera dell'uomo: dipinti, torri e scoperte; vedere cose distanti migliaia di chilometri, cose nascoste dietro muri o dentro stanze, cose pericolose da avvicinare; le donne che gli uomini amano e molti bambini; vedere e gioire nel vedere; vedere ed essere sorpresi; vedere e apprendere”. La fotografia rappresentava il miglior strumento per veicolare questo messaggio grazie alla credibilità che le veniva attribuita e alla sua immediatezza.

Per la prima copertina venne incaricata Margaret Bourke-White allora nota soprattutto per il suo lavoro fotografico in ambito architettonico. Realizzò un servizio sulla costruzione della grande diga di Fort Peck nel Montana, uno dei simboli della modernità americana e del programma del New Deal di Roosevelt. In prossimità del cantiere si era sviluppata una città di baracche, fatta di strade polverose e locali notturni. Il reportage, sviluppato in nove pagine intere attraverso un racconto fotografico, è un viaggio sulla costruzione della grande opera pubblica e sulla comunità di lavoratori di questa città. Un avvio editoriale di una straordinaria intensità dove, senza timore, si dichiarava la centralità della fotografia all'interno del progetto editoriale con una copertina fotografica a piena pagina e quel logo bianco e rosso che fece storia. Il primo numero uscì con una tiratura di 466.000 copie e andò immediatamente esaurito. Nel 1939, con una distribuzione di oltre due milioni di copie divenne il più importante magazine d'America. Nel 1940 “Life” raggiungeva il 21 per cento dell'intera popolazione americana di età superiore ai dieci anni e raccoglieva il 19 per cento delle inserzioni pubblicitarie dell'intero Paese.

Fin dal primo numero, grazie alla sua distintiva ed innovativa grafica, “Life” divenne un nuovo modello di rivista, basato su una combinazione di fotografia, didascalie di semplice lettura e contenuti editoriali di facile fruizione.

Una rivista prevalentemente d'immagini che divenne un punto di riferimento per tutto il settore editoriale. La progettazione editoriale si basava su un impiego consapevole delle immagini che erano postulato dell'integrità, indipendenza e dell'unità della classe media americana. Henry Luce e gli editori della rivista erano animati da un pensiero ambizioso, ovvero che si potesse intervenire nell'i-

niquità, nella povertà e nel razzismo immaginando e mostrando un mondo e una nazione migliore.

“Life” era una rivista per la famiglia media americana che veicolava un'immagine positiva degli Stati Uniti d'America e del suo capitalismo; costruiva nel lettore l'idea di una nazione dalle grandi opportunità, un Paese aperto a tutti e in grado di realizzare i sogni.

La fotografia, grazie alla sua patente di specchio della verità, rappresentò uno strumento fondamentale perché raccoglieva la fiducia del lettore americano e permetteva, indipendentemente dalle sue origini e dalla sua estrazione sociale, di fargli comprendere immediatamente il messaggio veicolato. Una grande operazione di costruzione di una coscienza americana.

“Life”, numero dopo numero, costruì un'enorme patrimonio d'immagini, uno straordinario archivio visivo dell'America dell'epoca. Una biblioteca di sapere visivo, fruibile da tutti, ma al suo interno con infinite declinazioni sociologiche, economiche, e anche culturali.

Lo stesso Edward Steichen selezionò, dall'archivio di Life, le foto che vennero esposte nella mostra fotografica *The Family of Man*, inaugurata al MoMA di New York nel 1955, che viaggiò, successivamente, in 38 nazioni. Un grande progetto fotografico di taglio sociologico che rappresentò una tappa fondamentale nella storia della fotografia del dopoguerra. Oltre cinquecento fotografie provenienti da 68 nazioni e realizzate da centinaia di fotografi, tra cui molte dei fotografi di Magnum. Numerose delle foto pubblicate nel settimanale americano divennero opere d'arte nel contesto espositivo. Riflettere anche su questo passaggio permette di comprendere cosa ha rappresentato “Life” per la storia della fotografia e per il suo percorso di emancipazione.

Naturalmente tutto questo era riflesso anche dell'indirizzo intrapreso dalla fotografia americana dell'epoca, ovvero della Straight Photography, quella fotografia pura e diretta che matura negli anni dieci negli Stati Uniti d'America. Una modalità espressiva che traeva valore dalle qualità intrinseche del mezzo e non da un'imitazione di formule pittoriche; una fotografia dotata di una straordinaria capacità di cogliere, raccontare e restituire

la realtà attraverso un uso sapiente delle sue proprietà.

Come scrisse John Morris photo editor di "Life" e successivamente responsabile internazionale di Magnum: "Life non aveva confronti quando si trattava di foto. I quotidiani erano più rapidi sull'attualità, ma mancavano di spazi adeguati e di qualità delle riproduzioni. Quando "Life" ripubblicava le migliori foto apparse sui giornali, spesso i lettori avevano l'impressione di vederle per la prima volta"⁴.

"Life" con i suoi contenuti editoriali, ma soprattutto grazie al suo contenuto iconografico, rivestì un ruolo determinante nella creazione di una identità e di una cultura nazionale americana, dalla grande depressione alla guerra del Vietnam. Nella complessiva perdita di valore dell'identità individuale nella società industriale, "Life" raccontava vicende individuali, per permettere la completa identificazione del pubblico con il soggetto⁵.

In questa esperienza il fotografo assumeva una centralità e un'identità ben precisa che spesso si contrapponeva a quella del giornalista o della struttura editoriale. Come testimoniò Gisèle Freund: "Quasi sempre lavorano in circostanze difficili, spesso molto penose. Sono sempre in lotta con il tempo. Devono avere una salute di ferro, grande coraggio, reazioni immediate, adattarsi a ogni situazione. La loro vita è sovente in pericolo e molti sono stati vittime della loro temerità. Vengono a contatto con uomini di tutte le classi e devono sapersi comportare con la stessa disinvoltura alla corte di un re e in mezzo a tribù selvagge. I rapporti tra il direttore del dipartimento fotografia e i fotografi non sono sempre facili: il direttore impartisce ordini dal suo ufficio mentre i fotografi sono sul posto, alle prese con difficoltà che spesso appaiono insormontabili"⁶.

Considerazioni condivise anche da John Morris nel suo volume *Get the picture*: "I fotografi sono i più avventurosi tra i giornalisti. Devono esserlo. A differenza di un report, che può mettere insieme una storia mantenendo una certa distanza, il fotografo deve essere sul luogo dove si svolge l'azione, qualsiasi pericolo o disagio comporti"⁷ (John G. Morris, *Get te Picture: una storia personale del fotogiornalismo*, Contrasto, Roma 2011).

Il successo di "Life" sorprese tutti e nel giro di pochi mesi seguirono altre riviste come "Look", "See", "Photo", "Picture", "Focus", "Pic" e "Click". La rivista illustrata fu un fenomeno simile a quello successivo della televisione: comprendeva informazione, immagini, servizi di scienza e di cultura, rubriche e pubblicità. In un certo senso il sistema dei periodici illustrati anticipò il sistema televisivo commerciale. Fu però proprio la televisione a metterle in crisi. Un'involuzione dettata innanzitutto da un cambiamento dei gusti e delle esigenze del pubblico, e conseguentemente dalla riduzione degli investimenti pubblicitari.

Anche "Life" venne interessata da questi avvenimenti e il 29 dicembre del 1972 venne dato alle stampe l'ultimo numero dell'edizione settimanale. S'interrompeva così la storia del magazine favorito d'America con oltre otto milioni di abbonati nel suo momento di maggiore diffusione e un numero stimato di persone raggiunte pari a 40 milioni. La gente continuava a comprare la rivista, ma ormai una grossa percentuale degli investimenti pubblicitari era stata indirizzata verso la televisione e diventava un'impresa editoriale non più in grado di generare profitti.

La fase di grande crescita delle riviste illustrate, e conseguentemente l'aumento della domanda di fotografie, determinò uno sviluppo delle agenzie fotografiche. Proprio in questo contesto nasce l'esperienza di Magnum Photos.

Nella primavera del 1947, nel ristorante del Museum of Modern Art di New York - MoMA, fu stipulato un accordo per la costituzione dell'agenzia fotografica cooperativa Magnum Photos. Vi parteciparono Robert Capa, David "Chim" Seymour, William e Rita Vandivert e Maria Eisner che aveva gestito l'agenzia Alliance Photos a Parigi prima della guerra. Era la concretizzazione di una lunga riflessione avviata dal fotografo Robert Capa durante la guerra civile spagnola e che, col tempo, era stata estesa ad altri fotografi come David Seymour, Henri Cartier-Bresson e George Rodger. Quel suo sogno di fondare un'agenzia capace di tutelare l'autonomia e il diritto d'autore dei fotografi diventò finalmente realtà.

Il 22 maggio dello stesso anno la contea di New

York iscrisse nei propri registri la fondazione della Magnum Photos Inc. che aprì immediatamente due sedi operative per coprire le principali aree di riferimento: a Parigi, nell'appartamento di Maria Eisner e a New York, nello studio dei coniugi Vandivert.

Il comune denominatore dei fondatori di questa agenzia era chiaramente la fotografia, ma anche la convinzione che essa non fosse solo un mero strumento di riproduzione meccanica della realtà, bensì un'opportunità per veicolare valori e adoperarsi contro le ingiustizie e gli squilibri della società moderna. Un polacco, un ungherese, un inglese, un francese e un americano accomunati da una professione e da un'esperienza di vita comune, ovvero l'aver raccontato in prima persona, attraverso le immagini, il trauma del secondo conflitto mondiale. Come Mario Dondero dichiarò in un'intervista: "A monte, in questi grandi fotografi, vi era stata la guerra mondiale, una grande scuola di vita; ognuno di loro aveva una propria storia a seconda di dove provenivano, ma tutti erano accomunati dalle difficoltà del vivere. Sono andati a cercare il dolore ovunque nel mondo rimanendo sempre onesti e appassionati"⁸.

Come dichiarò uno dei fondatori, George Rodger, in riferimento agli obiettivi originari della Magnum: "Le nostre intenzioni erano che ognuno di noi, ritrovandosi su un terreno comune di partecipazione e integrazione morale, potesse svolgere il proprio lavoro in piena libertà d'azione, di opinione e espressione, senza sottostare alle restrizioni che spesso esistono nel mondo dell'editoria"⁹.

Diversi approcci al fotogiornalismo, ma accomunati da una prolungata esperienza di contatto con le conseguenze della guerra. Iniziava così la storia di questa agenzia, un'esperienza che s'impose a livello internazionale e definì un nuovo modo di raccontare con le immagini, attraverso una matrice umanitaria, come la definì Italo Zannier.

Ognuno di questi fotografi aveva alle spalle già un'importante esperienza maturata nel contesto editoriale internazionale. David Seymour e Henri Cartier-Bresson all'epoca erano freelance. George Rodger e William Vandivert lasciarono "Life" per impiegare poi la loro liquidazione per l'avvio di Ma-

gnum. Robert Capa aveva già dal 1937 un rapporto di collaborazione con la rivista americana.

Ognuno aveva un proprio stile; una pluralità di modalità espressive che ai suoi opposti aveva Henri Cartier-Bresson e Robert Capa. Il primo cercava di cogliere il senso della realtà in una serie di immagini coerenti ed equilibrate, quelle che chiamava "il rigoroso assetto delle forme percepite con lo sguardo", mentre il secondo aveva un altro credo incarnato dalla dichiarazione "la foto più bella, la propaganda migliore, è la verità". I due avrebbero incarnato i due schieramenti opposti all'interno di Magnum: la battaglia tra arte e giornalismo che ancora oggi continua¹⁰.

Magnum si basava sulla tutela del lavoro del fotografo e sul rispetto degli associati diritti fotografici. Attraverso la formula della cooperativa, i fotografi diventavano proprietari del loro lavoro, prendevano decisioni collettivamente, proponevano autonomamente alle testate i propri lavori e rimanevano proprietari dei negativi, garantendo così un pieno controllo sulla corretta diffusione delle proprie immagini. Un controllo che si estendeva anche alle didascalie associate alle immagini e al divieto perentorio di manipolare le immagini. Magnum mise assieme le migliori capacità ed esperienze del mondo della fotografia, ma senza sottostare alle richieste dei committenti.

Come dichiarò René Burri: "Capa e i suoi amici hanno inventato il diritto d'autore per la fotografia. Anche se non avessero fatto nient'altro che questo, hanno dato la libertà al loro mestiere e trasformato un fotografo asservito in un artista libero"¹¹.

Da queste due straordinarie storie si sviluppa questa analisi che si organizza in un viaggio all'interno di nove reportage fotografici realizzati da fotografi membri di Magnum; servizi che vennero editati dalla rivista americana ed ebbero grande diffusione e impatto sull'opinione pubblica. Un progetto necessariamente parziale e incompleto, ma indirizzato a evidenziare la vicinanza fra queste due realtà e a favorire nuovi e più dettagliati approfondimenti.

Punto di partenza per questa analisi è necessariamente la figura di Robert Capa, il fotografo di guerra per eccellenza dagli anni trenta fino alla

metà degli anni cinquanta, quel periodo che ricalca l'età dell'oro del fotoreportage.

“Life” dichiarava con orgoglio che nessuno prima di lui aveva portato la macchina fotografica fin nel cuore della battaglia. Capa portò il suo pubblico in luoghi pericolosi mai tentati prima. Aveva uno stile che lo rendeva unico: pur essendo un fotografo di guerra evitava di ritrarre la sofferenza fisica, le atrocità e la morte, o quantomeno si limitava a farlo nella maniera più discreta e necessaria possibile. Preferiva indirizzare la propria attenzione verso i volti dei civili terrorizzati dalle conseguenze della guerra. Nelle sue foto militari o civili appaiono sempre come essere umani; non vi è mai un vincitore o un vinto, ma sempre l'immagine dell'essere umano che si trovava, suo malgrado, dentro la tragedia.

Per Capa la guerra doveva essere documentata, testimoniata e mostrata, ma la sua attenzione era indirizzata sempre alla vita delle persone. D'altro canto è celebre la sua dichiarazione “Ama la gente e faglielo capire”.

Lo scoppio della guerra civile spagnola favorì la diffusione del fotogiornalismo; non è un caso che proprio in quell'anno nasce “Life” e nel decennio si sviluppano riviste come “Vu” e “Regards” in Francia, “Picture Post” in Gran Bretagna, “Berliner Illustrierte Zeitung” in Germania.

Capa iniziò a inviare fotografie dalla Spagna; immagini che rappresentavano la guerra come non era mai stata rappresentata prima. Con le sue immagini i lettori avevano l'impressione di entrare direttamente nella battaglia e sentirne immediatamente le conseguenze. Erano immagini vicine, rapide ed intense. Il fotografo non era solo testimone, ma partecipava attivamente.

Per Capa la guerra non è una catastrofe naturale, un'avventura mitica, un destino inevitabile: è un'attività umana, da visualizzare in tutta la sua umanità¹².

Il fine delle sue foto era sostenere la causa repubblicana. Pur essendo indirizzate a una funzione ideologica, sono sempre una miscela di tenerezza, umiltà, determinazione, che illumina i ritratti dei miliziani lealisti e delle Brigate internazionali. Le sue immagini spingono il pubblico a interrogarsi su quello che vede, a prenderne parte e matura-

re una propria consapevolezza. La fama internazionale per questo fotografo arrivò con la celebre foto del soldato colpito a morte. La prima pubblicazione del miliziano morente avviene su “Vu” del 23 settembre 1936; successivamente su “Regards” di ottobre, sull'edizione del 28 giugno di “Paris-soir”, su “Time” dell'8 ottobre e infine sul numero di “Life” del 12 luglio 1937. Nella rivista americana l'immagine era accompagnata dalla didascalia: “L'apparecchio fotografico di Robert Capa sorprende un soldato spagnolo nel momento in cui cade riverso, colpito da una pallottola in testa davanti a Cordova”.

Le sue foto sono essenziali, dirette nel loro significato e prive di sentimentalismi; qualità che ovviamente sposavano completamente le richieste provenienti dalle grandi riviste illustrate americane. Come John Steinbeck affermava, la potenza delle immagini di Robert Capa risiedeva nella coscienza che “la guerra, fatta in così larga misura di emozione, non si può fotografare; ma egli spostò l'angolo e la fotografò”. E questo perché “sapeva cercare”¹³.

A seguito della notorietà del suo lavoro in Spagna, Capa avrà modo di siglare un rapporto di collaborazione con “Life” nel 1937 durante la sua prima permanenza negli Stati Uniti d'America. Nel 1944, dopo aver seguito il fronte nordafricano e quello italiano, il fotografo fu mandato a Londra per la copertura dello sbarco alleato nel continente europeo.

Il 6 giugno del 1944 fu l'unico fotogiornalista a partecipare allo storico e sanguinoso sbarco del contingente americano sulla spiaggia di Omaha Beach. La maggior parte delle fotografie scattate andarono perdute per un errore nella fase di asciugatura delle pellicole, ma undici di esse si salvarono e vennero pubblicate nel numero del 19 giugno del 1944 di “Life”. Quella sequenza d'immagini rimane l'unica testimonianza visiva di quei momenti storici.

In questo volume è stato preso in considerazione l'ultimo reportage realizzato da Robert Capa nel 1954 in Indocina, dove verrà a mancare. In quell'anno venne incaricato da “Life” di sostituire un collega che era dovuto all'improvviso rientrare negli Stati Uniti d'America. All'epoca Robert Capa

si trovava in Giappone per il lancio di una rivista specializzata. Poco prima aveva incontrato il giovane fotografo Marc Roboud che così ricordò quel loro ultimo incontro: “Lo trovai nella vasca da bagno. Sembrava molto depresso e parlava di morte della fotografia. La televisione, diceva, era il mezzo d'informazione del futuro, gli chiesi che cosa stesse facendo e mi disse che stava per partire per il Giappone, quindi avrebbe ripreso in mano la macchina fotografica, ma era convinto che la fotografia fosse davvero finita”¹⁴.

La presenza della testata americana in Indocina era testimonianza dell'impegno diretto di Henry Luce che riteneva che l'America dovesse sostenere a tutti i costi la posizione francese nel conflitto non diffondendo servizi negativi sulla guerra.

Capa in merito dichiarava: “In una guerra si deve odiare qualcuno oppure amare qualcuno; è necessario avere una posizione oppure non si può capire ciò che succede.”

A seguito delle truppe francesi in un'azione di guerra Capa mise il piede su una mina e morì. Teneva due macchine fotografiche nella mani: una con un rullino a colori e una in bianco e nero. Venne a mancare colui che aiutò, in maniera determinante, a costruire la figura del fotoreporter moderno. “Life” gli dedicò un grande servizio di commiato nel numero del 7 giugno 1954 dove si ripercorreva la sua carriera attraverso le immagini pubblicate dalla rivista. Sfogliando quelle pagine emerge fortissima, ancora adesso, la forza del suo lavoro. Nella stessa giornata in cui venne comunicata la morte di Robert Capa, arrivò la notizia che un altro fotografo di Magnum, Werner Bischof, era venuto a mancare in un incidente stradale in Perù nove giorni prima.

L'attenzione qui si focalizza proprio su due reportage storici di Werner Bischof: il primo dedicato alla grande carestia del Bihar in India nel 1951 e il successivo, realizzato nel 1952, alla Corea.

Werner Bischof era un fotografo svizzero che si guadagnava da vivere con la moda e la pubblicità. Era approdato al fotogiornalismo spinto dal desiderio di documentare le ferite del dopoguerra. Nel 1946 la rivista svizzera “Du” pubblicò questo suo servizio. Lui stesso dichiarava: “Mi interessa sapere come le diverse nazioni educino la gioventù

del dopoguerra, cosa emergerà dalla distruzione, e quanta meravigliosa umanità ci sia anche nell'estrema difficoltà. Non ha alcun senso caricarmi di reportage di documentazione politica che un bravo reporter americano può realizzare molto meglio di me”¹⁵.

Questa pubblicazione lo metterà in risalto e nel 1950 entra a far parte, come membro, dell'agenzia Magnum. La fotografa Eve Arnold così descrisse il suo lavoro: “Iniziai a capire che la forza delle sue immagini era nel fatto che stando semplicemente lì, nel cuore dell'azione, apriva nuovi campi visivi. Il buon giornalismo cerca di lanciare un messaggio immediato e d'impatto e lui era consapevole che ciò che conta è l'essenza di una fotografia, non necessariamente la sua forma.”¹⁶

Bischof nel 1951 si diresse in India per realizzare un reportage sulla carestia che stava devastando la regione del Bihar. Dalla sua corrispondenza emerge chiaramente un sentimento di rabbia verso i sensazionalismi superficiali delle riviste e una convinzione idealistica che la fotografia potesse intervenire nelle disparità e nelle ingiustizie del mondo sensibilizzandolo.

Il servizio venne pubblicato da “Life” nel 1951 ed ebbe un grande riscontro da parte dell'opinione pubblica, a tal punto che il Congresso americano destinò maggiori risorse per aiutare la regione interessata. Lo scrisse lui stesso in una lettera da Calcutta: “Credo che sia nostro dovere affrontare i problemi con concentrazione e giudizio e comporre così l'immagine fotografica della nostra generazione.”¹⁷

Successivamente si spostò in Corea a nord del 38° parallelo per documentare la vita in un campo profughi. In questo viaggio, e nei successivi che seguirono, Bischof ebbe sempre gravi divergenze con le scelte editoriali che portarono alla pubblicazione delle sue fotografie. “Life” infatti era interessata a fotografie che mostrassero come la guerra contro il blocco comunista fosse sul punto di essere vinta e non aveva nessun interesse per le sofferenze della popolazione civile, aspetto che invece era al centro del lavoro del fotografo.

Come lui stesso scrisse: “Mi chiedo alle volte se sono diventato un 'reporter', parola che ho sempre odiato profondamente. Penso che la concen-

trazione che ero solito mettere nelle mie cose si sia spostata sull'aspetto umano, molto più complicato da realizzare perché impossibile da pianificare. Inoltre, mi sforzo di assumere delle vere prese di posizione, attraverso la sequenza delle mie fotografie. La cosa peggiore è che non riesco a ottenere un risultato soddisfacente da nessun editor, perché a contare è praticamente solo l'importanza dell'evento, non il modo in cui viene percepito"¹⁸. Sempre Werner Bischof: "Questa caccia al reportage è diventata quasi insopportabile - non fisicamente, ma mentalmente. Il lavoro qui non comporta più la gioia della scoperta; l'unica cosa che conta sono i valori materiali, far soldi, confezionare storie che rendano le cose interessanti. Detesto questo commercio di sensazionalismi, non voglio creare la stessa roba che si vede in migliaia di giornali di tutto il mondo. Emozioni a buon mercato, servizi stupidi che non raccontano nulla e non dovrebbero mai arrivare in pagina. Capisco che questo tipo di lavoro non fa per me, e che non sono un reporter. Sono in balia delle grandi testate. Così non va. Mi sono prostituito ma ora ne ho abbastanza. Nel mio profondo sono ancora - e sarò sempre - un artista"¹⁹.

La sua posizione, anche rispetto alla Magnum, migliorò quando ebbe modo di conoscere personalmente Henri Cartier-Bresson che condivideva con lui l'intento di riconciliare espressione artistica e giornalismo.

Bischof morì in un'incidente stradale in Perù domenica 16 maggio 1954. La notizia della sua scomparsa arrivò nove giorni dopo. Sua moglie Rosellina, in attesa di un bambino, poco prima di partire gli aveva detto: "Non è questo il modo di crescere dei figli"²⁰.

Si propone quindi un reportage realizzato dal fotografo Dennis Stock sull'attore americano James Dean; una serie di fotografie di grande intimità che svelano la personalità di uno dei grandi divi del cinema americano che, poco dopo, verrà a mancare in un incidente automobilistico, il 3 settembre del 1955.

Stock entrò nell'agenzia Magnum dopo l'ammissione di Eve Arnold. Aveva da poco vinto il concorso indetto da "Life" per giovani fotografi con un reportage dedicato agli esuli provenienti dalla

Germania dell'Est che sbarcavano a New York. Dennis Stock si specializzò nel contesto cinematografico di Hollywood; affermava infatti che i fotografi di Magnum avevano un vantaggio speciale perché non si lasciavano mai intimidire dalle star. Durante una festa organizzata dal regista Nicholas Ray gli venne presentato un giovane e timido attore che si chiamava James Dean. Fu invitato all'anteprima del film *La Valle dell'Eden* e rimase estremamente sorpreso dalla recitazione di Dean. Il fotografo gli propose un reportage; l'attore accettò e decisero di recarsi nella sua città natale Fairmont, nell'Indiana, e a New York, dove la sua carriera aveva preso avvio.

In questi scatti informali Dennis Stock restituisce un'immagine inedita della giovane star, simbolo di una nuova generazione di attori emergenti. Le fotografie di Dennis Stock consegnano per sempre James Dean al mito come l'icona di una gioventù 'alienata e innocente', alla ricerca di se stessa.

Il reportage venne pubblicato sulla rivista "Life" il 7 marzo del 1955 con il titolo *Moody New Star*, contribuendo alla crescente popolarità dell'attore. Altro reportage preso in considerazione è quello dedicato al film americano *Misfits*, tradotto in italiano con il titolo *Gli spostati*. Una pellicola del 1961 diretta da John Huston, sceneggiata da Arthur Miller e con la partecipazione di Marilyn Monroe, Clark Gable e Montgomery Clift, le tre più celebri star del momento.

Come azione promozionale all'uscita del film a Magnum venne data l'esclusiva di seguire le fasi realizzative del film. Si trattava del più grosso incarico a livello commerciale dell'agenzia. Per questo motivo nove dei più celebri fotografi, tutti membri di Magnum, Eve Arnold, Cornell Capa, Henri Cartier-Bresson, Bruce Davidson, Elliot Erwitt, Ernst Haas, Erich Hartmann, Inge Morath e Dennis Stock seguirono le riprese del film. Come previsto da contratto Magnum inviò una coppia di fotografi ogni quindici giorni.

Diventerà così il film più fotografato della storia del cinema non solo per le foto sul set, ma anche per la fine del matrimonio fra Marilyn Monroe e Arthur Miller, le frequenti crisi di nervi dell'attrice, la travagliata vita privata di Montgomery Clift e l'infarto di Clark Gable che gli costò la vita. .

"Life" pubblicherà queste fotografie nel numero del 21 novembre 1960 e del 13 gennaio 1961.

Altro lavoro preso in considerazione è quello di Philippe Halsman. La collaborazione tra il fotografo di origine lettone e la rivista Life fu lunga e proficua. Tra il 1942 e il 1972 suoi scatti apparirono all'interno del settimanale, ma soprattutto sulle copertine: ben 101 in trent'anni. Creatività, introspezione psicologica e verità furono le principali caratteristiche dei ritratti fotografici di Philippe Halsman. Veri e propri studi di carattere in cui è possibile rivelare la personalità del soggetto, in linea con lo stile editoriale della rivista "Life". Inoltre i primi piani di Halsman sono anche la testimonianza del cambio di strategia della rivista rispetto alle copertine; ora si preferivano personaggi noti, soprattutto del mondo del cinema, perché ottenevano un aumento del numero di copie vendute.

Nel 1951 entrò a far parte dell'agenzia Magnum come membro associato.

Un altro reportage presente all'interno di questo volume è quello del fotografo francese Bruno Barbey del 1971-1972 dedicato al Vietnam. In queste fotografie le conseguenze della guerra, con la famosa battaglia di An Loc, vengono messe a confronto con i problemi di tossicodipendenza che dilagavano tra i giovani soldati americani presenti al fronte.

Alcune foto tratte da questo reportage vennero pubblicate nel numero del 30 giugno del 1972 di "Life", poco prima della sua chiusura come settimanale.

Il Vietnam, come evidenziato dallo stesso fotografo, è stata la guerra dei fotografi, perché il governo statunitense permetteva ai media di accedere liberamente al fronte, senza sottoporli a censura, nella speranza di far accettare la guerra alla cittadinanza americana.

La stampa statunitense e la televisione imporranno, con le immagini a colori del conflitto in Vietnam, un nuovo modo di raccontare il conflitto e il rapporto con le truppe.

Tutte queste straordinarie fotografie, contenute in questi reportage pubblicati da "Life", permettono di cogliere le caratteristiche dello stile di Magnum, vero e proprio punto di riferimento. Questi famosi fotografi volevano testimoniare la realtà del mon-

do, le guerre, le ingiustizie. La passione, l'impegno civile e la curiosità sono il grande motore di questo gruppo eterogeneo di grandi professionisti. Come scriverà Edward Steichen nel catalogo della mostra del 1960 dedicata all'agenzia *The World as Seen by Magnum Photographers* per celebrare quello che Magnum aveva inaugurato: "L'instaurarsi di una forza importante e di ampia portata nel fotogiornalismo di documentazione [...] Questo gruppo di fotografi, unico al mondo, segue con costanza e ostinazione il corso degli eventi ovunque essi accadano in questa terra. Oggi sono tra i migliori a riferire e documentare tempestivamente l'aspetto umano di quel accade in immagini che, domani, diventeranno le testimonianze visive immutabili della storia"²¹.

Negli ultimi anni cinquanta i fotografi Magnum sono stati testimoni diretti dei principali momenti storici del XX secolo. La Magnum può sostenere a giusto titolo di aver elevato il livello del fotogiornalismo conferendogli fini morali, rispetto di sé e serietà. E nonostante siano accomunati da un interesse comune per la fotografia, sono anche divisi perché non sono mai riusciti a conciliare le esigenze contrastanti dell'estetica e del giornalismo. Perciò Magnum rappresenta il fotogiornalismo al suo apice: senza paura, intensamente coinvolto, appassionato, che esprime un intento morale"²².

Come Henri Cartier-Bresson dichiarò: "Magnum è una comunità di pensiero, caratterizzata da qualità umane condivise, da una curiosità per ciò che accade nel mondo, dal rispetto per quello che succede e dal desiderio di trascriverlo in immagini. Ecco perché il gruppo è sopravvissuto. È questo che ci tiene uniti"²³.

Questa straordinaria storia è stata resa possibile dalle qualità dei suoi membri, ma anche, soprattutto per il suo sviluppo, dalla presenza delle grandi riviste illustrate, *in primis* "Life", che garantirono le risorse economiche per la sua sopravvivenza e sviluppo. La committenza è risultata essere un elemento determinante per Magnum perché ha permesso di portare avanti la sua esperienza con la sua specifica identità.

Le riviste illustrate hanno permesso l'affermazione del fotogiornalista, ovvero colui che racconta i fatti con una sequenza di immagini il più possi-

bile vicine alla realtà, senza mistificazioni, senza costruzioni. Come affermava Mario Dondero, il fotogiornalismo è raccontare la vita con sincerità e lealtà²⁴, con amore per la gente citando anche Ryszard Kapuściński.

Il fotogiornalismo è stato un fenomeno importantissimo per la creazione di una mentalità, di coscienze e conoscenze. Perché dall'osservazione di mondi e situazioni lontane, dalla creazione di una comune estetica dell'immagine, dalla condivisione di un'esperienza comune con conseguenze culturali decisive, il mondo ha iniziato a essere globalizzato. E questo perché la macchina fotografica è stata una delle prime macchine onnipresenti nella nostra vita a cui abbiamo dato fiducia. Le abbiamo affidato la produzione oggettiva e meccanica del reale, come oggi affidiamo tante funzioni meccaniche al computer²⁵.

Da oltre centocinquanta anni la fotografia ha quindi coinvolto il nostro modo di pensare, giudicare e anche di progettare la vita, in un frenetico crescendo, che si è sviluppato mediante altri media, cinema e televisione, oltre che attraverso la sua veicolazione nella stampa illustrata, e in attesa di ciò che il futuro vorrà riservarci, alla ricerca di ipotesi di realtà paradossalmente ancor più convincenti, proprio in quanto ancor più integrabili con la nostra 'verosimile' fantasia²⁶.

L'introduzione e la diffusione della tecnologia video negli anni sessanta accelerarono la fine del fotogiornalismo; la televisione era infatti in grado di riferire gli eventi in maniera più rapida e con grande anticipo rispetto alle riviste. Il conseguente calo delle risorse pubblicitarie e l'aumento delle tariffe postali determinarono una crisi irreversibile del sistema editoriale. Nel 1972 sia "Life" che "Look" cessano le attività, segnando così la fine dell'era delle grandi riviste illustrate.

La stessa Magnum dovette ricercare nuove opportunità commerciali e anche i fotografi dagli alti ideali furono costretti a pensare in maniera più pragmatica come continuare la propria attività. Questo determinò l'aumento dei contatti con società private per sviluppare progetti corporate e conseguentemente determinò l'aumento degli attriti tra gli uffici dell'agenzia di New York, storicamente con una maggiore vocazione, e quelli di Parigi paladini

di un rigore morale ed eredi della grande cultura di Magnum. Un attrito che era la diretta prosecuzione della storica tensione fra fotografia come forma di comunicazione e fotografia come forma d'arte, tra le esigenze contrastanti dell'estetica e del fotogiornalismo. Edward Steichen in tal senso scrisse "Quando iniziai a interessarmi di fotografia [...] l'idea era di farla riconoscere come una delle belle arti. Oggi non me ne importa un tubo. La missione della fotografia è spiegare l'uomo all'uomo e ogni uomo a se stesso"²⁷.

I fotoreporter ci hanno mostrato un mondo inadatto a essere abitato dall'uomo. Hanno ampliato la nostra concezione di quello che gli essere umani si fanno a vicenda. Ci hanno costretto a immaginare come potrebbe essere un mondo migliore e quanto difficile sia crearlo.

Le fotografie, veicolate dalle grandi riviste illustrate, ci hanno tolto l'alibi dell'ignoranza. La macchina fotografica ha fatto tantissimo per globalizzare le nostre coscienze. È stata la macchina fotografica ad averci reso cosciente dei principali avvenimenti del ventesimo secolo. La fotografia è stato un elemento chiave nella creazione di quella che Mary Kaldor, teorica dei diritti umani, ha definito "la crescente consapevolezza di che cosa significa essere umani".

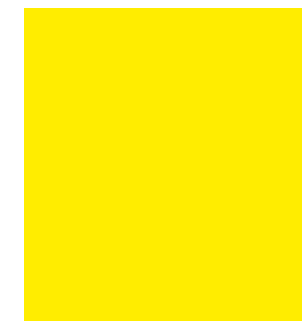
Questo è stato reso possibile anche perché uno dei punti di forza della fotografia è la sua capacità di suscitare emozioni profonde. Quello che riescono a fare le fotografie è creare un legame emotivo, immediato e viscerale con il mondo. Chiediamo alle fotografie di aiutarci a scoprire quali potrebbero essere le nostre reazioni istintive a queste diversità, a questi altri diversi da noi. Ci accostiamo alle fotografie soprattutto attraverso le emozioni. Molti ovviamente sono i pericoli in agguato soprattutto in questo momento storico, dove, utilizzando le parole dell'artista Alfredo Jarr, viviamo quel "bombardamento delle immagini [...] che ci ha completamente anestetizzato".

Ugo Mulas a proposito scrisse: "Sognata per lunghi anni dai suoi inventori come portatrice di verità e quindi come liberazione per l'uomo dalla responsabilità di rappresentazione della stessa, in breve (la fotografia) si trasforma nel suo contrario; proprio per la fiducia che chiunque ripone nella

sua oggettività, nella sua meccanica imparzialità, la fotografia si presta a fare da supporto alle operazioni più ambigue... Oggi la fotografia con i suoi derivati, televisione e cinema, è dappertutto in ogni momento. Gli occhi, questo magico punto di incontro fra noi e il mondo, non si trovano più a fare i conti con questo mondo, con la realtà, con la natura; vediamo sempre più con gli occhi degli altri. Potrebbe anche essere un vantaggio; migliaia di occhi invece di due, ma non è così semplice. Di queste migliaia di occhi, pochi, pochissimi, seguono un'operazione mentale autonoma, una propria ricerca, una propria visione. Anche inconsapevolmente, le migliaia di occhi sono collegate a pochi cervelli, a precisi interessi, a un solo potere"²⁸.

"Life" e "Magnum" è stata una grande relazione, un legame profondo di immagini, dove sono emersi possibili pericoli, ma anche la grande lezione del fotogiornalismo. Una lezione che è arrivata a noi e che, ancora oggi, è utile strumento per affrontare la realtà con consapevolezza e attenzione.

Come scrisse Susie Linfield²⁹, i fotogiornalisti sono responsabili dell'etica del mostrare, ma noi siamo responsabili dell'etica del vedere.



1. Jean A. Keim, *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1976, p. 86.
2. Susie Linfield, *La luce crudele. Fotografia e violenza politica*, Contrasto, Roma 2013, p. 30.
3. Erika Lee Doss, *Looking at Life*, Smithsonian Institution press, Washington, D.C. 2001, p. 2.
4. John Morris, *Sguardi sul Novecento: cinquant'anni di fotogiornalismo*, Le Vespe, Pescara-Milano 2000, pp. 30-31.
5. Gisèle Freund, *Fotografie e società*, Einaudi, Torino 1977, p. 25.
6. Ivi, p. 121.
7. John Morris, *Get the Picture: una storia personale del fotogiornalismo*, Contrasto, Roma 2011.
8. *La nascita di Magnum: Capa, Cartier-Bresson, Chim, Rodger*, a cura di Marco Minuz, catalogo della mostra (Cremona, Museo del Violino), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014.
9. Russell Miller, *Magnum i primi cinquant'anni della leggendaria agenzia fotografica*, Contrasto, Roma 2016, p. 127.
10. Ivi, p. 76.
11. René Burri e Marco Bischof, *Werner Bischof 1916-1954: his Life and Work*, Thames & Hudson, London 1990.
12. Linfield, *La luce crudele* cit., p. 120.
13. John Steinbeck, *Robert Capa*, in *Venezia 79: La fotografia*, Electa, Milano 1979.
14. Miller, *Magnum i primi cinquant'anni* cit., p. 142.
15. Burri, Bischof, *Werner Bischof 1916-1954* cit.
16. "Independent on Sunday", 13 ottobre 1996.
17. Burri, Bischof, *Werner Bischof 1916-1954* cit.
18. *Ibidem*.
19. *Ibidem*.
20. "35 mm Photography", inverno 1976.
21. William Manchester, *In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers*, W.W. Norton & Company, New York, 1994.
22. Miller, *Magnum i primi cinquant'anni* cit., p. 14.
23. Ivi, p. 29.
24. Mario Dondero, *Lo scatto umano*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2014, p. 28.
25. Gabriele d'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 32.
26. Italo Zannier, *Fotogiornalismo in Italia oggi. Quaderni di fotografia*, Corbo e Fiore editori, Venezia 1993, p. 5.
27. Cornell Capa, *The Concerned Photographer*, Grossman, New York 1972.
28. Ugo Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 2007, p. 145.
29. Linfield, *La luce crudele* cit., p. 75.

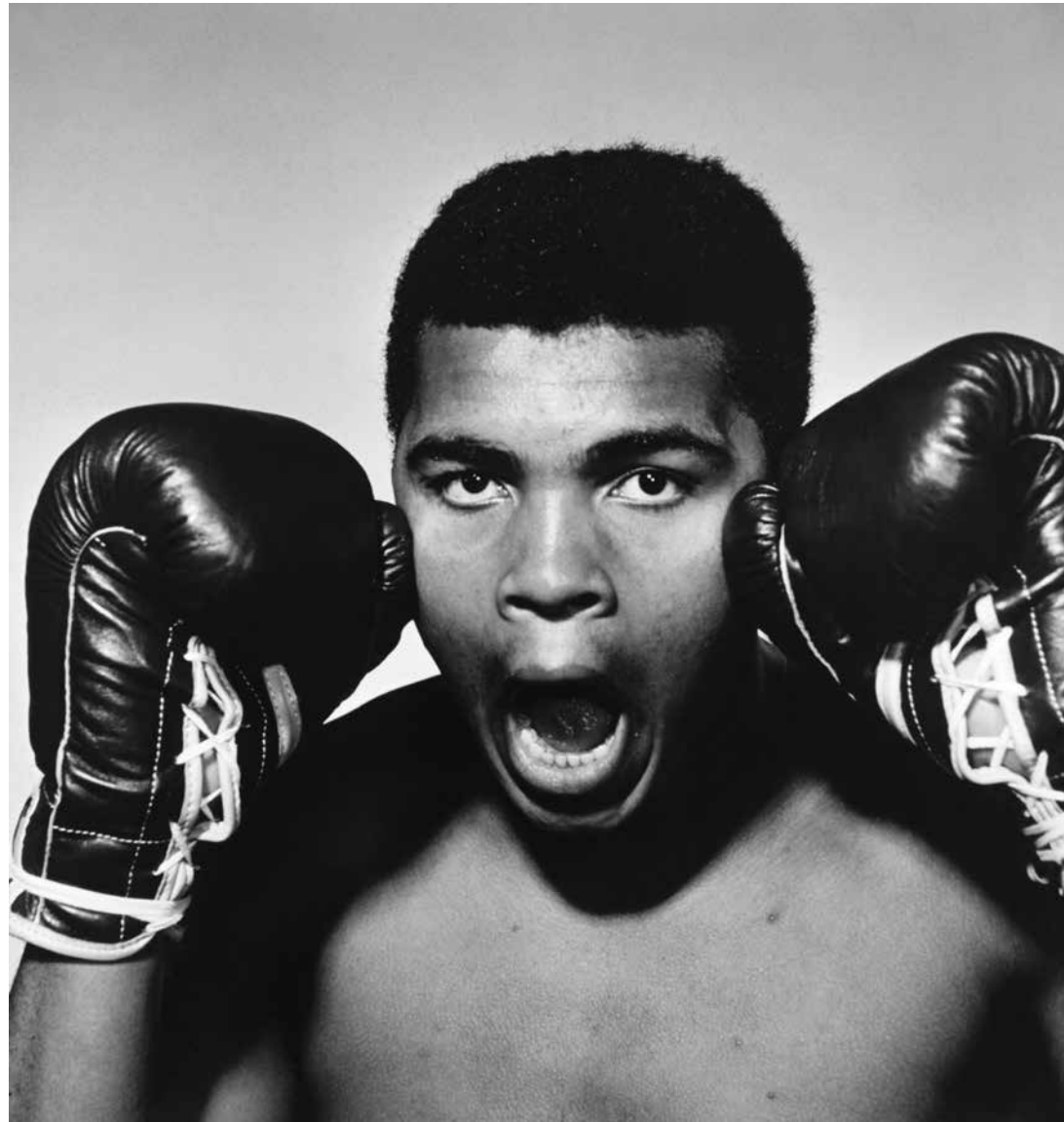
PHILIPPE HALSMAN

101 LIFE'S COVERS
1942 - 1972

ASTONISH ME!

La collaborazione tra Philippe Halsman e la rivista "Life" è stata lunga e proficua. Tra il 1942 ed il 1972 suoi scatti sono apparsi all'interno del settimanale, ma soprattutto sulle copertine: ben 101 in trent'anni. Creatività, introspezione psicologica e verità sono le principali caratteristiche dei ritratti fotografici di Philippe Halsman. Veri e propri studi di carattere in cui è possibile rivelare la personalità del soggetto, in linea con lo stile editoriale della rivista "Life". L'elenco dei protagonisti di queste cover è nutrito: da Grace Kelly a Woody Allen, da John F. Kennedy a Richard Nixon, dai duchi di Windsor a Louis Armstrong ad Albert Einstein. Alla base di questa decennale collaborazione un'idea di Wilson Hicks, dal 1938 al 1952 picture editor della rivista. La prima copertina di Halsman data 5 ottobre 1942, con l'immagine *Eye-Catcher*: la modella Joan Thorsen indossa un copricapo realizzato da Lilly Daché. La soglia delle cinquanta copertine viene raggiunta già il 3 settembre del 1951, sulla cover l'italiana Gina Lollobrigida. La rivista ripropone tutte le prime cinquanta nel numero del 15 ottobre 1951. Il 9 novembre del 1959 l'attrice Marilyn Monroe appare per la seconda volta in una copertina "Life". In questa occasione la diva è immortalata mentre sta saltando. Negli anni cinquanta Philippe Halsman aveva elaborato una sua personale strategia per realizzare dei ritratti psicologici inediti e veritieri. È la *jumpology*. A conclusione di ogni servizio, il fotografo era solito chiedere ai suoi soggetti di saltare davanti all'obiettivo. Secondo Halsman saltare è disinibitorio e costringe il soggetto a essere più autentico. Il 23 gennaio 1970 esce la centesima copertina di "Life" firmata dal "re delle cover": protagonista l'attore e umorista Johnny Carson. Ma la partnership tra Philippe Halsman e la rivista "Life" include anche reportage su balletto e opera lirica, pièce teatrali, film e arte per le rubriche di cultura e spettacolo.





«Per me il volto – gli occhi, l'espressione della bocca – è l'elemento che riflette il carattere. È la sola parte del corpo che ci permette di vedere l'intera persona!»

Philippe Halsman

«Nei trent'anni della nostra amicizia ho realizzato innumerevoli fotografie del pittore surrealista nelle più incredibili situazioni. Ogni volta necessitavo di un sorprendente o famoso protagonista per una delle mie pazzesche idee, Dalí veniva gentilmente obbligato. Ogni volta che Dalí pensava a una fotografia strana che sembrava impossibile da realizzare, cercavo una soluzione. "Mi puoi rendere come la Mona Lisa?... mi puoi rendere un uomo che per metà assomigli a Dalí e metà a Picasso?" Potevo e lo facevo.»

Philippe Halsman



QUANDO SEI NELLA LIBERTÀ

INTERVISTA A ULIANO LUCAS

DI MARCO MINUZ

Si ricorda qual è stato il suo primo contatto con la rivista "Life", il momento in cui ha tenuto tra le mani questa rivista?

Lo ricordo perfettamente perché a quell'epoca la rivista "Life" era venduta solo in poche edicole a Milano. Veniva praticamente esposta in via Brera all'edicola Arrigoni davanti al bar Jamaica; veniva venduta alle persone che frequentavano il locale. La prima volta che ho sfogliato "Life" è stato lì con il fotografo Alfa Castaldi che se l'era comprata; la stava sfogliando e io ero al suo fianco che sbirciavo; lui mi ha detto tienila, guardala e poi me la ridarai. Questo è stato il primo contatto. Avevo sedici anni.

Si ricorda qual è stata la prima sensazione nello sfogliare questa rivista? C'era qualcosa di simile nel contesto italiano?

No. Io credo che su queste cose dobbiamo essere assolutamente chiari. Non c'era nulla di simile nel contesto italiano e non c'è mai stato neanche dopo. Era una rivista che se tu l'aprivi, capivi im-

mediatamente la forza, la capacità e l'intelligenza dell'America. Era la cultura americana.

Era l'espressione della cultura americana, della grande storia di un Paese che, all'interno di un sistema ben preciso, aveva dato i suoi frutti attraverso la comunicazione, la grafica, la parola, la scrittura e la fotografia. Soprattutto attraverso degli straordinari e incredibili fotografi che riuscivano a trasmetterti perfettamente la capacità di analisi che aveva la fotografia di quegli anni negli Stati Uniti d'America. Basta pensare a cosa ha significato il lavoro di Eugene Smith con le fotografie sul villaggio spagnolo o sul medico condotto. Un lavoro che denotava una capacità di impiegare la macchina fotografica per un'analisi specifica e precisa di quello che era il luogo e la situazione del territorio.

La macchina fotografica era una finestra sul mondo, su quell'America della democrazia, sull'America di Roosevelt che arriva in Europa per liberarci. Ma anche l'America con lo squalore del maccartismo che comunque è un luogo della libertà; il maccartismo, l'anticomunismo, la ferocia di questo capitalismo. Ti dava gli stru-

menti per capire, per pensare negli anni in cui c'era una grande stagione del teatro, della musica e della letteratura.

Lei ha descritto la forza di questa rivista, caratterizzata da una nuova formula nei testi, nella grafica, ma soprattutto nell'impiego consapevole della fotografia. In che maniera veniva utilizzata la fotografia all'interno di questa rivista?

Parliamo di giornalismo. Veniva utilizzata nei termini di una rappresentazione reale del fatto. Il riuscire a entrare in una casa, con un medico condotto, restarci del tempo, ti forniva un grande affresco di una situazione; inoltre ti permetteva di comprendere che l'America aveva anche una storia rurale fatta di milioni e milioni di persone.

Riusciva a svelare un'America autentica, che superava l'immagine stereotipata di quella nazione costruita e veicolata dall'industria cinematografica americana?

Esatto. Era un giornale di democrazia e di fotografia. Se si va indietro nel tempo, nell'America degli anni trenta e quaranta, con tutte le sue immagini fotografiche raccontava tutto. Noi siamo allievi di quello. Il punto è la democrazia. Pensiamo alla *Straight Photography*, ai movimenti artistici, pensiamo cos'ha rappresentato il gruppo della Farm Security, al noir, ai fotografi di nera. Quei quotidiani, quei tabloid che tiravano milioni di copie con delle foto straordinarie al loro interno. Poi negli anni quaranta la guerra portò altri ritmi alla fotografia, però "Life" rimase fedele a una sua storia, che è la storia di mettere dentro le sue pagine grandi fotografi, e inventarsi storie come quella di Robert Capa.

Pertanto il principio della democrazia prevedeva, prima di tutto, che si raccontasse tutto, la versione ufficiale, ma anche il lato oscuro di ogni aspetto?

La fotografia come una grande azione di alfabetizzazione, con un suo proprio linguaggio, un suo alfabeto. Era un linguaggio e un alfabeto di una modernità incredibile che rifletteva realmen-

te cos'era l'America. Tu fai del grande giornalismo solo quando sei nella libertà. Non si sfugge da questa premessa.

Partendo dal presupposto che la libertà rappresentava sempre il punto di partenza per questa rivista, vi sono stati dei momenti in cui questa realtà editoriale è stata indirizzata in specifiche direzioni?

Senza dubbio. L'editore del resto era un repubblicano e voleva fare soldi attraverso la sua attività. Sua moglie era la giornalista Clare Boothe-Luce che divenne poi ambasciatrice americana in Italia. È straordinario pensare a un giornale che raccoglieva la pubblicità da San Francisco a New York e che entrava ovunque nella società americana. Entrava con l'occhio attento e intelligente dei fotografi con storie e provenienze diverse fra loro, e anche grazie ai grafici che provenivano tutti da un contesto formativo europeo.

È possibile paragonare "Life", uno dei primi costruttori di una coscienza civile americana, con l'esperienza televisiva dei primi anni dell'emittente nazionale televisiva italiana, fondamentale nel creare un senso di comunità nazionale?

No. "Life" inizia negli anni trenta in un momento molto difficile, però con molto coraggio. Chi avrebbe mai avuto il coraggio di inaugurare un'iniziativa editoriale con una copertina che mostrava una grandiosa diga, inno al progresso.

Un numero di apertura che però nelle pagine interne mostrava anche il lato sicuramente meno monumentale dell'opera, con la situazione della comunità che ruotava attorno alla costruzione di questa grande opera...

I lavoratori fanno parte di una storia americana, di quel coagulo di persone. L'aspetto da sottolineare è che "Life" incarica una straordinaria fotografa, Margaret Bourke-White, per realizzare quel reportage. Una cosa che in Italia avverrà solo cinquant'anni dopo, con una famiglia operaia pubblicata su "Tempo" nel 1972-1973.

Questo perché i fotografi sono dentro la società con tutte le sue contraddizioni; vengono realizzati dei reportage di profondità, resi possibili da lunghe permanenze nei luoghi dei reportage. E poi non si parlava di fotografi, bensì di fotografi intellettuali.

Elementi che nel contesto italiano non erano maturati?

Certo perché c'era il fascismo. Il problema risiede nel fatto che a differenza degli americani, noi non avevamo questa capacità, fotograficamente parlando, di entrare dentro le cose; c'era solo una superficialità. Ci mancavano dei fotografi in grado di fare questo, ovvero entrare dentro la verità attraverso il loro lavoro. D'altro canto mancava anche una professionalità da parte degli editori, che non avevano capito nulla della fotografia.

Quindi vi era un limite sia dal punto di vista editoriale che dal punto di vista fotografico?

Mancavano le persone. A parte alcune eccezioni come Federico Patellani, mancava la grande visione. Il problema era di essere nati a Milano oppure a New York.

Lei ha accennato alla creazione di una vera e propria grammatica visiva. Mi può spiegare meglio questo concetto?

Noi sappiamo che comunque la grande storia del fotogiornalismo nasce in Germania dopo il primo conflitto mondiale. In Germania vi era l'Agfa, in America la Kodak. È importante tenere in considerazione anche questi aspetti. La Germania inventa la Leica e l'America inventa la Speed Reflex; in entrambe le situazioni dietro ci stavano le industrie perché a un certo momento vi è necessità di vendere macchine fotografiche e tutto quello che è legato ad esse. La Germania realizza le pellicole colore e l'America fa lo stesso, mentre tutti gli altri arrancano. Anche qui c'è sempre da ragionare. Una storia del fotogiornalismo può essere anche raccontata attraverso le industrie tipografiche e fotografiche che stavano dietro a questo fenomeno. A questo si aggiunge

che, con l'avvento al potere di Hitler, diecimila intellettuali tedeschi si trasferirono in America. In tal modo gli Stati Uniti d'America si arricchivano di un'incredibile quantità di esperienze e professionalità.

Un grandissimo patrimonio che s'inserisce immediatamente nelle caratteristiche del contesto americano?

Un patrimonio incredibile che influisce profondamente sul cinema, sul teatro e sulla fotografia. Se analizziamo tutti i fotografi che, in un certo momento, lavorano nelle agenzie fotografiche, nelle riviste importanti, emerge che sono tutti figli di polacchi, russi ed ebrei. Questa è la storia reale. C'è un patrimonio che arriva dall'Europa e s'integra con i primi figli degli emigranti. E lì che nasce la fotografia. Tutto questo si collega con la storia di un editore, Henry Luce, che riesce a mettere assieme dei buoni giornalisti, nati e cresciuti nella scuola di giornalismo americano, con dei grafici che provenivano dalle grandi scuole e dalle importanti riviste di moda europee, tutti formati nel contesto delle grandi avanguardie artistiche d'Europa. Questo è il dato. Tutto questo s'innesta con il pragmatismo e con l'intelligenza dei fotografi di allora, nati dalla cultura dell'immagine. Se uno va ad analizzare la maggioranza della vecchia generazione di fotografi di "Life", nota che si tratta di gente con buoni studi e con alle spalle una formazione in scuole di fotografia.

La fotografia veniva presa molto sul serio pertanto?

Era fondamentale. Perché la fotografia permetteva di vendere il tutto, al pari del cinema che era una fabbrica di sogni e illusione. Per esempio il film *Via col vento*, è quello che spiega perfettamente cos'è stata la Farm Security.

Probabilmente per una nazione giovane come gli Stati Uniti d'America, senza forti tradizioni ed eredità culturali nazionali, la fotografia poteva divenire l'elemento cardine su cui edificare una cultura.

“Life” rappresentava la modernità, però apparteneva all'élite. Pensiamo ai quotidiani e ai tabloid americani della domenica di New York che avevano grandissima diffusione. Sfolgiandoli si nota che erano sempre pieni di delitti. Fotografie di tutti i tipi e di tutti i generi, soprattutto con molta fotografia violenta. Perché questo grande successo? Semplicemente perché tre quarti della gente che risiedeva a New York non sapeva parlare inglese bene, e la fotografia diveniva il mezzo ideale per comunicare e comprendere. L'emigrante comprava il tabloid come avveniva in Italia con la donna che comprava “Grand Hotel”. La fotografia comunicava e raccontava in quale città tu stavi abitando e cosa accadeva. Vi era la perfezione del racconto che si sviluppava nelle trentasei pose della pellicola, a differenza invece dell'Italia dove tutto si limitava a una fotografia, spesso di bassa qualità.

Altra professionalità importante, come lei ha già evidenziato, è quella del grafico. Lei ha parlato dell'apporto dei grafici che fuggono dalla Germania e da altre nazioni europee per emigrare in America. Gli aspetti grafici innovativi di “Life” quali erano?

I bianchi. Osserva “Life” attentamente; vi è la forte presenza del bianco. La costruzione del racconto fotografico transita non solo attraverso il testo essenziale, ma anche attraverso una grafica di facile e immediata lettura, con la costruzione delle immagini attraverso il bianco. Una gabbia di un'eleganza incredibile che ti portava a guardare e cercare di capire il racconto. Ma soprattutto la capacità di costruire un vero e proprio racconto attraverso la sequenza delle fotografie.

Per un ragazzo che nel 1958, a Milano, aveva l'opportunità di sfogliare per la prima volta “Life”, cosa accade?

Fu una bomba. È stata un'esplosione per quei fotografi che frequentavano il bar Jamaica, personaggi come Mario Dondero, Ugo Mulas, Alfa Castaldi, Giulia Nicolai e Carlo Bavagnoli che poi finisce a lavorare per “Life”. Era l'élite della foto-

grafia italiana di quell'epoca. Poi a Roma c'era Caio Mario Garrubba e un paio d'altri.

Nient'altro?

Nient'altro perché la cultura fotografica nel nostro Paese aveva subito una serie terribile di rallentamenti. “Life” è stato sempre raccontato come un mito, ma in Italia non si è mai ragionato su “Life”, e lo stesso vale per la Magnum. Pensa che se tu sfogli “Life” trovi in pratica otto-dieci servizi fotografici forti. Tu pensa ora ad “Epoca”, dove trovi solo due servizi forti. Tutto il resto erano delle fotografie riempitive, comprate dalle agenzie. “Life” era un giornale esclusivamente fotografico mentre i nostri no.

Pertanto la diffusione di “Life” in Italia era estremamente contenuta?

Nemmeno un migliaio di copie forse.

Nemmeno i quotidiani italiani la compravano come punto riferimento?

E per farsene cosa? I grandi giornalisti non parlavano nemmeno l'inglese all'epoca perché la lingua di riferimento era il francese. Il nostro punto di riferimento era ancora Parigi. Solo nel 1964-1965 subentra l'inglese. Prima vi era solo Parigi. In quegli anni il giornalismo passa per Parigi e il punto di riferimento, per tantissimi rotocalchi italiani, è “Paris Match”.

Per voi giovani fotografi che guardavate “Life”, era motivo di sconforto o invece un faro per indirizzare il proprio lavoro?

Impossibile fare paragoni. Io parlo a titolo personale. C'erano solo due giornali su cui il nostro sguardo si posava sempre ed erano “Du”, settimanale svizzero, e “Life”. Ma entrambi erano irraggiungibili. Nel senso che nessun giornale italiano era in grado come organizzazione, come intelligenza, come capacità di aspirare al loro livello. Il giornalismo italiano era praticamente, a parte alcune eccezioni, un giornalismo dove la fotografia era considerata un riempitivo. Non

c'era un'organizzazione all'interno e nemmeno le risorse finanziarie. Non vi era nemmeno la capacità di inventarsi una pubblicazione che potesse assomigliare, anche vagamente, a “Life”. La nostra storia passa per “Gente” e “Oggi”. Non c'è esperienza simile perché il Paese era arcaico, agricolo e povero. È il miracolo economico degli anni sessanta che inizia a cambiare il rotocalco italiano. Poteva un editore a quel punto, sempre a patto che vi fossero le risorse finanziarie, nel 1965 guardare a “Life” come riferimento? Naturalmente no. La fotografia in Italia nessuno la conosceva. Il problema fu che quando “Epoca” nacque non aveva a disposizione dei fotografi. Se uno va a sfogliare “Epoca” si accorge immediatamente che non ci sono fotografi. Enzo Biagi intelligentemente capisce una cosa, ovvero che il livello di sguardo dell'italiano sulla fotografia transita attraverso i fotoamatori e per questo prende Mario De Biasi.

Enzo Biagi intelligentemente capisce che quella era la declinazione italiana della fotografia...

Esatto. Tutti i fotografi italiani, per i motivi elencati prima, avevano un impianto amatoriale. Arriveranno con gli anni grandi fotografi come Giorgino Lotti che realizzerà dei grandi reportage, ma si tratta sempre di casi sporadici. “Life” è guardato come un mito, come avviene per il cinema americano.

Il resto dell'Europa, rispetto all'avvento di “Life”, come reagiva?

Se penso a un giornale come il “Picture Post” o a “Paris Match”, che è il primo settimanale di fotografie europeo, come cultura e storia, hanno dei fotografi meravigliosi. Con un altro stile vi è poi “Stern”. Sei in un'Europa che ha avuto le avanguardie artistiche. Il grande Paese della fotografia in Europa è l'Ungheria, da dove provengono cinque grandi fotografi, tra cui Robert Capa. Perché questo piccolo Paese? Perché c'era l'Impero austro-ungarico. Vale anche la pena di ricordare che Robert Capa esce fuori da una buona università di scienze politiche. In Italia scienze politiche arriverà a Trento solo nel 1967.

Rispetto al fenomeno “Life” che vendeva milioni di copie, il contesto dell'est Europa che gravita nell'area di influenza sovietica come reagiva? C'era qualcosa, dal punto di vista editoriale, che poteva essere paragonato all'esperienza di “Life”?

No. Per nulla. Il giornalismo fotografico diventa grande in un regime di totale democrazia, di libertà assoluta. Dall'altra parte vi era un Paese che non era metropolitano e non aveva cultura industriale. La Russia era una nazione contadina con delle élite solo a Mosca. “Life” era comprato anche dagli agricoltori. I nostri quotidiani e i nostri rotocalchi i contadini non li hanno mai comprati.

Non era solo quindi una questione di potere d'acquisto?

No, era un altro mondo. I giornali in Italia erano fatti per una borghesia. Anche su “Oggi”, che passa come il giornale costruito per un pubblico nazionale-popolare, le rubriche erano realizzate da Marco Valsecchi e Indro Montanelli, signori giornalisti. Per cui era un giornale nazionale-popolare, ma indirizzato a una media borghesia. Non era quello che tu trovavi dal parrucchiere, dove trovavi “Grand Hotel” e “Bolero”. Inoltre “Oggi” era fatto da un direttore intellettuale come Diego Rusconi, e la scrittura non era una cosa semplice. “Oggi”, dal punto di vista fotografico, rifletteva quello che era il Paese. La foto era ancora ottocentesca sotto certi aspetti, fatta col flash dalle agenzie, provvista di didascalia. Non poteva esserci la minima creatività da parte del fotografo perché della dimensione più intellettuale del fotografo non gliene fregava niente a nessuno. Volevano semplicemente la foto, con un meccanismo intrinsecamente ottocentesco che era quello dell'album di famiglia.

Il mondo editoriale americano era estremamente aperto alla fotografia?

Era totalmente aperto. La gente possedeva la macchina fotografica. Quelli che vanno in guerra hanno la macchina fotografica. È falsa la

convinzione che i soldati tedeschi avevano nello zaino la macchina fotografica. Quelli erano gli americani. Da noi non c'era nulla di tutto questo. La storia della fotografia americana noi non la conosciamo, ma conosciamo "Life" e Magnum.

Vorrei spostare la conversazione sull'esperienza di Magnum perché, come lei giustamente sottolinea, si è molto parlato di "Life" ma non si è mai spiegato "Life", si è molto parlato di Magnum ma non si è abbastanza ancora spiegato Magnum. Questa agenzia cosa rappresentava per voi?

La prima Magnum, fino agli anni sessanta, rappresentava una fotografia democratica.

Quindi questo aggettivo accomunava l'esperienza di "Life" e quella di Magnum?

Secondo me sì, era proprio la democrazia. Per come vogliamo raccontarla, questo è un Paese in cui le truppe alleate hanno portato la democrazia. Detto questo, poi politicamente ne possiamo discutere, ma si tratta della libertà. La democrazia significa che consegno il passaporto a un reporter che può girare all'interno della sua stanza, del suo isolato o del mondo, dando fiducia al suo racconto rispetto a quello che sta accadendo. Nelle sue foto vedo che non c'è truffa. Se osservi le foto di Eugene Smith sono dotate di un'umanità, di un senso di solidarietà e di partecipazione; parliamo di una grande storia che poi si innesta con il progetto espositivo di Edward Steichen *The Family of Man*. È un momento magico della fotografia. La Magnum ha una storia avventurosa. Mi affascinano molte fotografie della Magnum, di cui alcune provo invidia. Questa agenzia incarnò la capacità di quattro personaggi, con quattro storie diverse fra loro, ma accomunate da un'esperienza politica di grande spessore e partecipazione, di costruire qualcosa di mai visto prima. Robert Capa è un avventuriero straordinario, che si schiera a difesa dei valori dell'uomo nella guerra civile spagnola, David Seymour un polacco che fotografa i grandi scioperi francesi e l'esperienza del fronte popolare, Henri Cartier-Bresson, con

il suo surrealismo, orientato verso un mondo comunista-libertario e poi George Rodger, strano e curioso personaggio inglese che dedica molto del suo tempo all'esplorazione del continente africano. A un certo momento queste persone costruiscono un'agenzia fotografica per difendere il loro prodotto. La Magnum nasce per difendere i negativi e proteggerne la proprietà. Con la loro esperienza creano una realtà sfidando i colossi editoriali americani. Li accomuna il sogno di una pace infinita, anche se questo rimarrà un sogno perché poco dopo si sprofonda nella guerra fredda. Questa agenzia riesce ad andare avanti grazie prevalentemente a pochi grandi giornali americani che acquistavano i suoi servizi.

Quindi poche realtà editoriali, prevalentemente americane, rappresentano il sostegno per questa agenzia?

Certo, ma nel frattempo c'è la forza del cinema con il suo enorme indotto economico, ed è per questo che comprendi perché Robert Capa si reca a fotografare il set cinematografico di *Riso Amaro*.

Ma allora il rapporto fra Magnum e "Life" non è così stretto?

No, basta vedere quanto "Life" ha pubblicato di Magnum. La rivista americana aveva i propri fotografi. Andavano a scegliere Magnum perché avevano dei racconti straordinari. Magnum era l'eccezionalità.

Questo permette anche di capire perché il corrispettivo che "Life" diede a Henri Cartier-Bresson per il suo reportage del 1954 dedicato alla Russia era enorme: 40.000 dollari dell'epoca. Una cifra che non potrebbe più nemmeno essere immaginata nel mercato editoriale odierno.

Erano strapagati. All'interno di una società capitalista come quella americana, la fotografia aveva un valore molto alto. Erano fotografi strapagati. Tieni però presente che Henri Cartier-Bresson aveva già all'attivo una mostra al

MoMA di New York nel 1946. La grandezza della Magnum risiedeva nella lungimiranza nell'investire sui propri fotografi proprio per alimentare il mito. È questa la straordinarietà della Magnum. È il mito che sono riusciti a costruire. Basti pensare che negli stessi anni vi era un'agenzia a Parigi che si chiama Rapho, aveva al suo interno fotografi straordinari come Doisneau, ma nessuno ne parla mai.

Ma questa costruzione di un mito transita anche attraverso le tematiche che vengono scelte, oltre che per la qualità dei singoli fotografi?

Per le tematiche che loro danno. Se tu prendi *The Family of Man*, noti che vi è una scarsa presenza dei fotografi di Magnum. Vi sono fotografi da tutto il mondo, però gran parte delle fotografie sono già influenzate dallo stile di Magnum.

All'epoca quindi Magnum era già un aggettivo, un titolo?

Certo. Non è un caso che a un certo punto fotografie della Magnum compaiono solo nei giornali che possono pagarle. Se tu prendi per esempio la storia della Magnum Italia, distribuita dalla Publifoto, non vendeva una foto. Poi a un certo punto viene presa da Nando Carrese, il figlio di Vincenzo Carrese, ma vendevano solo a "Epoca", perché c'era alla direzione un giornalista come Enzo Biagi che aveva il mito di Magnum. Ma nessun altro ha pubblicato Magnum. Qualche cosa "L'Europeo", ma nessun altro. Costavano troppo le immagini di questa agenzia. La Magnum inizia la sua fortuna nel nostro Paese negli anni ottanta quando al suo interno è già avvenuta una trasformazione.

In questo contesto si può interpretare la competizione che esisteva fra i due uffici della Magnum di Parigi e quello di New York, dove la seconda faceva pesare la sua crucialità economica?

Non bisogna dimenticare che fino a un certo punto il centro del giornalismo è Parigi. Infatti nel 1968 nascono tre agenzie in Francia: Sigma,

SIPA e Gamma. Si tratta del livello più alto raggiunto dal fotogiornalismo nel mondo. La crisi dei rotocalchi poi le fa scomparire. Che significa tutto questo? Significa che a un certo momento chi riesce a reggere è solo Magnum.

Trasformandosi però in qualcos'altro?

Ma giustamente è la vita. Loro attraverso questi protagonisti riescono a vendere e veicolare le grandi mostre e pubblicazioni.

Si è parlato di Enzo Biagi. Biagi ha avuto un ruolo importante nel fotogiornalismo italiano?

Sì. Ha avuto un ruolo importante. Enzo Biagi comprende l'importanza del mito americano per questa nuova borghesia italiana del miracolo economico. Un ruolo importante è stato quello di Alberto Mondadori nella prima esperienza di "Epoca". Alberto era il figlio di Arnaldo Mondadori, l'intellettuale che poi fondò Il Saggiatore e nel 1939 "Tempo", il primo rotocalco dell'epoca fascista.

Riprendendo una frase di Mario Dondero, quindi, lo stile Magnum era anche indirizzato "con amore per la gente"...

Certamente. Rispecchiava quel mondo. Questo perché era gente che l'aveva pagata duramente. Insomma è una storia di provenienza, di sofferenza, di persecuzione politica e culturale. Un personaggio come Henri Cartier-Bresson, non era solo il grande fotografo, era un uomo con uno straordinario bagaglio culturale.

C'è un passaggio che mi ha colpito: "Life" operava in un contesto generale di perdita di valore dell'identità individuale, e permetteva un'identificazione del lettore rispetto alla tematica trattata".

Analizziamo un reportage che ha influito in maniera notevole su tutta la fotografia europea. Eugene Smith si reca per mesi in un villaggio spagnolo. Tu hai questa rappresentazione, ma il villaggio poteva essere il Sud dell'Italia, la Gre-

cia o qualsiasi altro luogo del Mediterraneo. Nel 1952, quando lui realizza questo reportage, la Sicilia era esattamente uguale, come l'Algeria o la Tunisia. Il Mediterraneo col suo mondo arcaico, incredibile, che gli americani non conoscevano assolutamente, anche se quella era la Spagna. Quello è un mondo che a un certo punto scoprono, perché è un mondo di un tale mistero, di una tale magia che l'americano fa fatica a crederci. Non può crederci. Eugene Smith ti riporta un reportage solare, arcaico, di un vecchio mondo, di una vecchia storia, dove la domanda è: possono vivere così? È un reportage di una modernità straordinaria, di grande partecipazione da parte di Smith. Lui c'è, lo senti dentro, nelle immagini. I suoi personaggi escono fuori con una grande dignità. Volti belli che ti rimandano alla Grecia, alla tragedia greca. I nostri fotografi italiani invece la racconteranno sul piano della banalità: il maiale, il bambino di fianco, il gruppo di famiglia. Lui, Eugene Smith, entra in punta di piedi, gli altri entrano da rozzi. Abbiamo tutte le fotografie del Sud degli anni cinquanta terribili. A parte quelle di Franco Pinna e di Caio Carrubba. È l'approccio che è terribile.

L'esperienza di "Life", può essere suddivisa in grandi momenti? Il "Life" dall'inizio, dal 1936 fino alla Seconda guerra mondiale, il "Life" durante la Seconda guerra mondiale e quello che viene poi successivamente?

"Life" poi cambia a un certo momento, nelle copertine e nell'introduzione del colore. È tutto lì. Soprattutto in quel primo colore, e poi dopo il grande colore. Quello è il passaggio fondamentale.

Osservando le copertine emerge un maggior coraggio nella scelta dei soggetti soprattutto nei primi anni. Poi arrivano i primi piani dei personaggi famosi.

È la vendibilità. È un altro discorso. Le attrici fanno vendere. È tutto lì. Chiara Samugheo a un certo momento ha avuto un periodo di grande fortuna per la semplice ragione che le sue copertine rappresentavano fotografie di donne ritratte

eroticamente. Questo determinava un aumento delle vendite anche di 10.000-20.000 copie.

La fotografia era il modo migliore per raccontare gli Stati Uniti d'America?

L'America non è raccontata dai pittori, è raccontata dalla fotografia, indipendentemente che sia industriale, pubblicitaria, di ritratto. È questa la loro storia, perché era un Paese nuovo. È un Paese che a un certo punto, in questo suo turbinoso sviluppo, ha un editore con più giornali e che si inventa una storia che nasce in Europa ma che l'Europa non riesce a sviluppare perché non ne ha le possibilità. L'Italia invece era un Paese di semianalfabeti e arcaico. La fotografia non c'era. Non vi erano scuole e non esisteva l'industria fotografica. Avevi un foto-amatorialismo da quattro soldi. Non ho mai, per mia formazione, voluto accostare una storia italiana della fotografia con quella americana. Noi abbiamo, durante il Risorgimento, credo in tutto, e non vorrei sbagliare, circa trecento fotografie che raccontano il nostro Risorgimento. Gli americani della Secessione hanno circa 10.000 lastre. Se tu le guardi hai tutto. Hai la morte in questi campi di battaglia, hai le immagini dei cadaveri. Potevi fotografare di tutto. Era una società industriale in cui la fotografia viene immediatamente presa in considerazione perché la fotografia racconta l'America. E a quel punto lì chi può guardarsi "Life"? L'élite. Ma l'élite può solo sognare. Allora i fotografi sognavano "Life".

Un'esperienza completamente diversa dalla nostra situazione.

È un'altra storia che per fortuna a un certo punto è arrivata in Italia e alcuni l'hanno capita. Ugo Mulas non l'ha capita, l'ha guardata, ma non amava il fotogiornalismo, peraltro lo scrive. Ma come potevi pensare di fare una cosa a un certo momento in un pasticcio come quello italiano, in un contesto in cui il fotografo italiano era totalmente subordinato al giornalista?

Questo era un altro aspetto determinante. In America c'era una parità fra giornalista e fotografo?

C'era una totale parità. Se tu prendi Gordon Parks e leggi la sua storia, questo nero diventa il primo fotografo di colore di "Life". Lo diventa perché deve fotografare i neri, e non vi era nessun'altro che poteva farlo. E così lui realizza dei meravigliosi servizi. È un fotografo nero che arriva da una discriminazione razziale ed è scelto proprio per quello. Quando a un certo momento "Life" decide di realizzare dei reportage sui neri, fa dei grandi reportage con coraggio. È "Life" è quello che segue ad un certo momento Martin Luther King. È un'altra storia. La fotografia italiana ha "Life" come mito, ma non come sguardo.

In quegli anni li comprare una copia di "Life" in Italia cosa voleva dire?

Un avvocato non poteva permettersela. Era un giornale che costava 3.000 lire. Nella mazzetta dei giornali non ci stava. Se eri un amante di "Life" poi te lo andavi a vedere, come altre riviste americane, alla biblioteca americana di Milano. Li andavi e trovavi tutto quanto. Ti sedevi e sfogliavi.

In quel luogo era facile trovare fotografi?

Detto sinceramente, no. Perché era la storia di un'élite. La fotografia italiana è stata la storia di un'élite. Il livello di istruzione di chi veniva al Jamaica, i più anziani di me, era molto alto, era gente che usciva dall'università ed aveva scelto la fotografia come una scelta di vita. Giulia Nicolai per esempio, la madre era americana; Bavagnoli era laureato; il gruppo di Roma, della Realfoto, come Ermanno Rea e Salvatore Carruba erano medici. Un medico negli anni sessanta che decide di lasciare la professione e diventare fotografo freelance era una follia se ci pensi. Avevano tutti buone letture, una formazione culturale non indifferente, il loro mito era Cartier-Bresson. Questi non guardavano "Gente", bensì il "Guardian".

Il fotografo della Publifoto che aveva fatto la terza commerciale, che aveva un contratto di metalmeccanico con dieci ore al giorno riceveva questi ordini: vai e scatta, ricordati chi hai fotografato, fai una fotografia verticale e una

orizzontale, e ricorda che deve essere venduta a tutti i giornali. Per cui tu scattavi quella foto, poi il distributore andava da tutti i giornali per venderla. Che foto era? Non era una foto. Non potevi. Sono le differenze tra la cultura metropolitana e chi è vissuto ad Asti. È la stessa cosa adesso. Ti metti in competizione con gli americani? Perché la cultura del nostro Paese è straordinaria. Allora il meccanismo è questa grande storia di fotografia italiana che tu devi a un certo momento capirla, adattarla, inserirla all'interno di una globalizzazione americana, e uscir fuori con una tua capacità. Se tu a un certo momento cerchi di fare delle fotografie come qualsiasi ragazzo americano che dietro però ha tre generazioni americane, non ci riuscirai mai. Cosa può colpire un acquirente? Una fotografia che non è standard ma che ha dentro un qualcosa che ha dentro una storia lontana. La tua cultura. Tutto lì.

Uliano Lucas

è nato nel 1942 ed è cresciuto nel quartiere di Brera a Milano, allora ambiente di artisti, fotografi e giornalisti, dove iniziò a fotografare. Ha collaborato con molte importanti riviste e giornali e può essere considerato uno dei primi fotoreporter freelance in Italia. Nel 2015 con Tatiana Agliani ha pubblicato, per Einaudi Editore, il volume *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*.

DOVEVA ESSERE LA MIA STORIA

INTERVISTA A BRUNO BARBEY

DI MARCO MINUZ

Posso chiederle di raccontarmi la vicenda legata al reportage sul Vietnam che lei realizzò e che venne pubblicato su "Life"?

Personalmente, come per molte persone della mia generazione, l'interesse per il Vietnam è di fatto cominciato nel 1968 con le rivolte studentesche. Una delle ragioni principali della protesta, uno dei temi di maggiore preoccupazione tra gli studenti e le persone che dimostravano in quegli anni, era la guerra in Vietnam. Io ho documentato non solo i movimenti di protesta in Francia a Parigi, ma mi sono recato anche in Giappone, a Tokyo, dove c'erano studenti che protestavano contro la guerra in Vietnam perché il governo giapponese supportava il conflitto. Il mio primo viaggio in Vietnam risale al 1971. Era una destinazione obbligatoria perché rappresentava una delle nostre maggiori preoccupazioni, come generazione. E poi era l'Indocina francese, e naturalmente per noi c'era grande interesse per il Vietnam. Successivamente ho documentato le dimostrazioni anche negli Stati Uniti. Successivamente mi son recato una seconda volta in

questo paese. Comunque la prima volta mi sono recato per un reportage per "Newsweek" sulla piaga della droga tra i soldati. All'epoca oltre il sessanta per cento dei soldati americani assumeva droghe, fumava marijuana o prendeva eroina. Era un enorme problema.

Ma la prima volta era lì in Vietnam su commissione di "Newsweek" oppure come freelance?

No. Ero freelance. Non ero lì con un incarico per "Life" neanche ad An Loc nel 1972, la seconda mia volta in Vietnam. Magnum New York propose successivamente a "Life" il mio lavoro per farne qualcosa. Non ero lì su incarico. Anche in Polonia, non ero lì con un incarico. Doveva essere la mia storia.

Quindi aveva solo il supporto della sua agenzia, di Magnum?

Sì, quando ero già in Vietnam mi hanno comunicato che Magnum aveva una richiesta per realizzare un servizio sul problema della droga in Vie-

tnam. Era questa la forza dei fotografi Magnum all'epoca. Eravamo indipendenti nella maggior parte delle volte. Non eravamo lì su incarico. C'era una maggiore motivazione personale. Allora "Life" era la rivista più importante al mondo, mentre in Europa c'erano "Paris Match", "Stern"...

Quindi prima realizzava il servizio e poi veniva proposto alla rivista che nel frattempo aveva dimostrato interesse sul reportage?

Sì, decidevano se pubblicare la storia. L'ho spiegato molto bene nel mio libro. C'erano molti fotografi in Vietnam in quel periodo, ma non sono andati là in quei posti. Forse era troppo pericoloso, io invece probabilmente sono stato un po' matto. Quando sono tornato da An Loc ho sviluppato i miei negativi presso la sede dell'Associated Press dove si trovavano i laboratori di sviluppo. Uscito da lì sono stato arrestato da dei poliziotti. Io avevo avuto una specie di intuizione. Ero riuscito a nascondere i negativi tra la mia t-shirt e la camicia. Ho cercato di attirare l'attenzione di altri giornalisti ma erano troppo lontani. I poliziotti mi hanno portato a questo piccolo commissariato dove mi hanno chiesto di vedere le immagini scattate quel giorno in quel posto. E lì ho realizzato il tutto. Volevano delle foto realizzate due settimane prima a Saigon. Eravamo due giornalisti francesi e c'erano dei marines sudvietnamiti ubriachi pericolosi che mi chiesero di fargli una fotografia. In quel momento la situazione non era molto sotto controllo e un soldato sudvietnamita poteva venire con la sua pistola e sequestrarti la macchina fotografica. Abbiamo cercato di allontanarci ma uno dei due ha sparato due colpi in aria intimandoci di tornare indietro. Così ho fotografato il soldato sudvietnamita che teneva il teschio di un nordvietnamita morto. Poi siamo scappati. Il giorno successivo il giornalista che mi accompagnava realizzò un'intervista esclusiva con il capo dell'esercito sudvietnamita; durante l'intervista disse che era molto preoccupato a proposito della scarso rispetto che aveva visto dimostrare dai soldati sudvietnamiti verso i nemici, specialmente i morti. Aveva menzionato quello che era accaduto durante l'intervista. L'intelligence poi era risalita a me. Quindi erano lì per confiscare solo quei

due scatti, non intendevano confiscare altro. La cosa ironica è che in seguito si è scoperto che il responsabile del laboratorio di sviluppo dell'Associated Press per tutto il periodo della guerra era stato una spia dei comunisti vietnamiti, potendo vedere tutte le foto di tutti i fotografi e poi riferire ai comunisti nordvietnamiti.

Per quanto tempo ha coperto la guerra del Vietnam?

Solo in due occasioni, un paio di mesi e circa tre settimane.

Ed è stato difficile realizzare questi servizi, documentare questa guerra che all'epoca era già indirizzata verso una capitolazione delle forze sudvietnamite?

No. La cosa interessante, comparandola per esempio con la mia esperienza nella guerra in Kuwait, è che nella guerra in Vietnam se eri un fotografo accreditato dall'U.S. Army, eri allo stesso rango di un maggiore e quindi avevi un grado molto alto; eri trattato come un ufficiale e non c'era censura. Potevi spostarti liberamente, avere accesso a tutti i mezzi di trasporto. Quando tutti questi scandali cominciarono a essere pubblicati dai giornali, allora si sviluppò un sistema di censura che in Kuwait era molto forte. Pertanto la guerra in Vietnam fu un'esperienza molto pericolosa ma senza limitazioni né censure.

Prima accennavamo al problema della droga nei soldati; può parlare di questo retroscena oscuro della guerra del Vietnam?

I nordvietnamiti e i cinesi erano loro stessi ad agevolare la diffusione della droga nell'esercito americano, come gli inglesi durante le guerre dell'Opio nell'Ottocento. Immettevano droga a prezzi molto bassi per indebolire l'esercito americano. Come puoi fumare marijuana e poi guardare attraverso il binocolo? E non parliamo dell'eroina.

E non c'era censura nemmeno sul problema della droga?

No. C'era questo Amnesty Drug Programme. Una sorta di ospedale da campo, dove se un soldato aveva un problema di droga e lo ammetteva, invece di essere sottoposto alla legge marziale, veniva indirizzato a questo programma di disintossicazione. Nel 1971 vi erano 16 di queste strutture ospedaliere.

Le sue fotografie legate a questo problema mostrano un'immagine del sistema militare americano debole e fragile. È strano come anche in questo aspetto delicato non vi fosse nessun controllo da parte delle autorità militari americane nella diffusione di tali immagini?

Era un grosso problema e non poteva essere censurato. In un certo senso era uno dei motivi per cui l'esercito americano si stava ritirando dal Vietnam. Non era solo una questione militare, ma anche legata a questo problema. In altri conflitti, conseguentemente ai danni d'immagini legati alla guerra in Vietnam, come in Afghanistan o in Iraq, se si era intenzionati a coprire la guerra si doveva farlo da insider nell'esercito, ovvero essere al seguito dell'esercito fotografando solo quello che loro volevano farti vedere della guerra. Erano loro ad avere il controllo. In Iraq se avessi voluto mostrare un soldato che andava a prostitute si sarebbero rifiutati. In Vietnam invece non era così.

In Vietnam, a quel tempo, lei era relativamente giovane, aveva circa trent'anni. Che ruolo ha giocato il fattore legato all'età nel suo impegno?

Era un tema della mia generazione. Nei 1955 noi francesi abbiamo perso la guerra del Vietnam, perdendo questo possedimento coloniale. Era una questione politica. E poi il coinvolgimento americano, i bombardamenti dei B52, gli esfolianti e il Napalm; da questi elementi scaturirono le proteste.

Durante il Vietnam il ruolo della Tv era molto importante?

Sì, iniziava a diventare importante.

Però la fotografia continuava a essere importante, non era minacciata dalla televisione?

Sì perché i giornali come "Life", rivestivano ancora una grande importanza rispetto alla televisione. Erano un punto di vista importante. C'era una copertura televisiva del conflitto che ha segnato l'inizio della fine del fotogiornalismo.

La grande stagione del fotogiornalismo stava volgendo al termine?

Sì stava ridimensionando drasticamente. Molte riviste terminarono la loro attività. La settimana successiva all'uscita del mio reportage, "Life Magazine" ha cessato di essere pubblicato. È stato l'ultimo numero edito. Almeno come settimanale. Solo due anni dopo hanno ripreso la pubblicazione della rivista, ma come mensile.

Nel 1972 in quel conflitto c'era il fotogiornalismo e la televisione. Posso chiederle se è possibile comparare i due differenti modi di documentare la guerra del Vietnam?

Le fotografie sono immagini fisse. Le persone memorizzano più facilmente le immagini fisse che le sequenze in movimento. Faccio un esempio rispetto al Vietnam; vi è un'immagine molto famosa della bambina bruciata dal Napalm che sfugge o la famosa di Eddie Adams del militare che giustizia una persona con un colpo di pistola alla testa. Le immagini provengono da filmati, da sequenze filmiche. La foto è decisamente più famosa della sequenza video, proprio per il suo impatto. Perciò a dispetto di tutto la fotografia continuava a rimanere uno strumento molto forte.

Pensa che la fotografia permettesse di riflettere di più?

Sì. Ancora oggi è uno strumento molto forte. Pensiamo alla recente immagine del bambino siriano morto sulla spiaggia in Grecia. Quell'immagine era impiegata dalle persone che dimostravano in America contro Trump.

Mi ha detto che in Vietnam c'erano moltissimi

fotografi e lo stesso “Life” aveva dei propri fotografi. Perché le sue foto vengono acquistate da una rivista che aveva sul campo del proprio personale impiegato proprio per documentare quanto accadeva?

Immagino perché molti di loro hanno scelto di non andarci. Perché sono stato l'unico ad arrivare fin là. Per arrivarci ho aspettato una settimana. Ogni volta che ho provato a salire su un elicottero venivo cacciato fuori. Anche in Kuwait c'era un'incredibile copertura, molti corrispondenti. Io ci sono andato per conto mio dall'Iraq; sono arrivato nel posto giusto con questi soldati americani e ho realizzato delle immagini uniche che sono delle vere e proprie icone.

È anche una questione di coraggio allora?

Io sono molto consapevole: è anche una questione di fortuna. “Life magazine” era il giornale più diffuso e prestigioso al mondo e la competizione era alta; quando qualcuno realizzava un buon servizio veniva inviato al photo editor che poi decideva.

Ha mai avuto dei problemi con il loro photo editor?

No. Forse con “National Geographic” ho avuto qualche problema perché volevano l'esclusiva e io dovevo esporre alcune immagini.

Qual era all'epoca il rapporto tra “Life magazine” e l'agenzia Magnum?

È una lunga storia. Storicamente, come è noto, una delle ragioni della nascita dell'agenzia era per i fotografi la capacità di essere in grado di conservare i propri diritti. A suo tempo c'era un problema; secondo la legge americana, per contratto, loro [“Life”] avevano diritto di tenere i negativi. Il fotografo continuava a detenere il copyright, ma fisicamente non aveva i negativi. Era come un impiegato di “Time” e “Life”. In un certo senso vi era una perdita di libertà. Quindi l'agenzia nasceva con questo scopo. Una delle ragioni per cui Capa ha creato l'agenzia Magnum era quello di

non essere sotto contratto con “Life”. Questo è il motivo per cui “Life” non fece più contratti con i fotografi di Magnum, eccetto Henri Cartier-Bresson che realizzò i grandi reportage in Russia e in India come freelance. Proteggere il copyright e la libertà di usare il proprio lavoro era la filosofia di Capa. Ancora oggi i reportage della Seconda guerra mondiale di George Rodger appartengono a “Life” e “Time”. Questo non significava che non poteva usarli per un libro o un'esposizione ma alcuni diritti appartenevano a “Life” e “Time”.

Qual era il plus di lavorare in un'agenzia come Magnum?

Sicuramente l'autonomia.

Questo riflette l'identità di un'agenzia che poteva permettersi il lusso anche di prendere delle posizioni?

Certamente. Nel caso del Vietnam c'erano molti fotografi Magnum impegnati. Il nostro lavoro è diventato anche strumentale contro la guerra del Vietnam. Penso ad esempio al lavoro *Vietnam Inc.* di Philip Jones Griffiths.

Vorrei chiederle come, secondo lei, la rivista “Life” ha cambiato il mondo del fotogiornalismo?

Facciamo l'esempio di Cornell Capa, dei suoi primi lavori. Era amico della famiglia Kennedy. Fece questo reportage sul presidente John F. Kennedy per conto di “Life”. Una storia fantastica su Jacqueline, su questi giovani, sulla giovane coppia; il modo in cui Capa ha raccontato i Kennedy ha avuto certamente influenza positiva sulla campagna elettorale. “Life” magazine supportava la candidatura dei Kennedy tramite un fotografo di talento che era Cornell Capa. La fotografia aveva allora ancora una straordinaria forza.

Life era una rivista illustrata. Si può costruire la coscienza civile tramite la fotografia?

Questo è un grande dibattito. Io ho realizzato un reportage sui palestinesi alla fine degli anni sessanta. E i palestinesi non erano conosciuti allora.

C'era il problema dei campi profughi. Io penso che la fotografia aiuti a costruire una consapevolezza, ma purtroppo non può cambiare la società. Pensiamo a tutte le immagini che abbiamo visto anche recentemente, a proposito dei profughi o dei migranti, o quello che accade in Turchia; queste immagini non cambiano il mondo sfortunatamente. Forse risulta un po' cinico. Ci sono molte terribili atrocità attorno a noi e molte fotografie che ci testimoniano quello che accade, ma tutto va avanti. Per esempio George Rodger ha fotografato l'Olocausto. Immaginiamo il trauma che rappresentò per lui, essere uno dei primi a scoprire e documentare quelle atrocità, tutti quei corpi morti. Fu così traumatizzato che smise di fare il reporter di guerra e si recò in Africa per fotografare la natura. Oppure Werner Bischof quando si recò in India per documentare la carestia. Da subito fu molto pessimista sull'efficacia di questi reportage, perché era cosciente che non avrebbe cambiato molto. Al contempo ci sono molti casi in cui le organizzazioni non governative come Medici senza Frontiere pubblicano immagini della loro attività nelle riviste per raccogliere fondi. Ma in generale sono abbastanza pessimista.

Al tempo del suo reportage dal Vietnam, qual era la mission dell'agenzia Magnum?

Vede non una missione bensì una filosofia. L'agenzia era contro la guerra del Vietnam, la maggioranza dei fotografi era contraria. Come la maggioranza della stampa americana del resto. Hanno fatto un buon lavoro. Forse meglio di quello della stampa francese durante la guerra d'Algeria ad esempio dove la censura era molto forte. Gli americani hanno fatto una copertura ottima perché avevano una mente più aperta nel documentare.

Bruno Barbey

è un fotografo francese, nato nel 1941 in Marocco. Nel 1968 diviene membro effettivo dell'agenzia Magnum Photos, dove ha assunto la carica di vicepresidente Europa dal 1978 al 1979 e presidente di Magnum International dal 1992 al 1995. Nonostante rifiuti l'etichetta di fotoreporter di guerra ha coperto i conflitti in Nigeria, Vietnam, Medio Oriente, Bangladesh, Cambogia, Nord Irlanda, Iraq e Kuwait.

«L'unico sogno che vale la pena di avere è di vivere finché si è vivi e di morire solo quando si è morti.

Che cosa significa esattamente?

Amare. Essere amati. Non dimenticare mai la propria insignificanza. Non abituarsi mai alla violenza indicibile e alla volgare disparità della vita che ci circonda. Cercare la gioia nei luoghi più tristi. Inseguire la bellezza là dove si nasconde.

Non semplificare mai ciò che è complicato e non complicare ciò che è semplice.

Rispettare la forza, mai il potere. Soprattutto osservare. Sforzarsi di capire. Non distogliere mai lo sguardo. E mai, mai dimenticare.»

John Berger

ROBERT CAPA

GUERRA CIVILE SPAGNOLA
1936-1939

HEART OF SPAIN

Nel gennaio del 1936, il Fronte Popolare spagnolo aveva vinto le elezioni politiche con la maggioranza assoluta, dando avvio al governo più riformatore della Seconda Repubblica. Nella notte tra il 17 e il 18 luglio, le truppe al comando del generale Francisco Franco posero in essere un golpe militare per rovesciare il governo legittimamente eletto. Ebbe così inizio la Guerra Civile che vide opporsi i nazionalisti di Franco ai lealisti repubblicani. Il conflitto presto s'inserì nel contesto geopolitico europeo e si tradusse in un'opposizione tra il fascismo e la democrazia. Già nell'agosto del 1936 Robert Capa, insieme alla compagna Gerda Taro, si reca in Spagna come corrispondente della rivista francese "Vu". A Barcellona fotografa la resistenza lealista alle forze franchiste. Raggiunge il fronte aragonese in stallo. Il 23 settembre, mentre si trova nei pressi di Cerro Muriano a tredici chilometri a nord di Cordova, Capa scatta la famosa fotografia del miliziano morente. La foto verrà pubblicata su "Life" il 12 luglio 1937, dopo essere stata pubblicata da "Vu" il 23 settembre 1936, da "Regards" in ottobre, da "Time" l'8 ottobre 1936 e da "Paris-Soir" il 28 giugno 1937. La foto in "Life" era accompagnata dalla seguente didascalia: "L'apparecchio fotografico di Robert Capa sorprende un soldato spagnolo nel momento in cui cade riverso, colpito da una pallottola in testa davanti a Cordova". Si tratta della prima immagine di Capa mai pubblicata dalla rivista. Il reporter trascorre lunghi mesi a Madrid, documentando la resistenza della città a fianco della Brigate Internazionali. Fotografa la popolazione provata tra le rovine. Nei primi mesi del 1937 Capa testimonia il drammatico esodo dalla città di Malaga: chi non muore colpito dalle mitragliatrici muore di stenti. Il 25 luglio 1937 Gerda Taro rimane uccisa fuori Madrid. Nel corso del 1938 Capa segue due scontri decisivi e sanguinosi: la battaglia di Teruel e la battaglia dell'Ebro che segnano il successo delle forze franchiste. Per la copertura di questi scontri, la rivista "Picture Post" lo consacra "miglior fotografo di guerra del mondo". Nell'anno decisivo 1939 Robert Capa è a Barcellona. Dopo aver documentato la caduta delle città sotto l'offensiva nazionalista, fotografa la fuga verso il confine francese di migliaia di donne, vecchi e bambini sotto il bombardamento delle milizie franchiste.





ROBERT CAPA
Soldati repubblicani
Spagna, Madrid. 1936



ROBERT CAPA
Tre miliziani lealisti in un
fossato con i fucili puntati
Spagna, fronte di Cordova. 1936



ROBERT CAPA
*Soldato repubblicano su un
albero sul fronte aragonese*
Spagna, Teruel. 1937

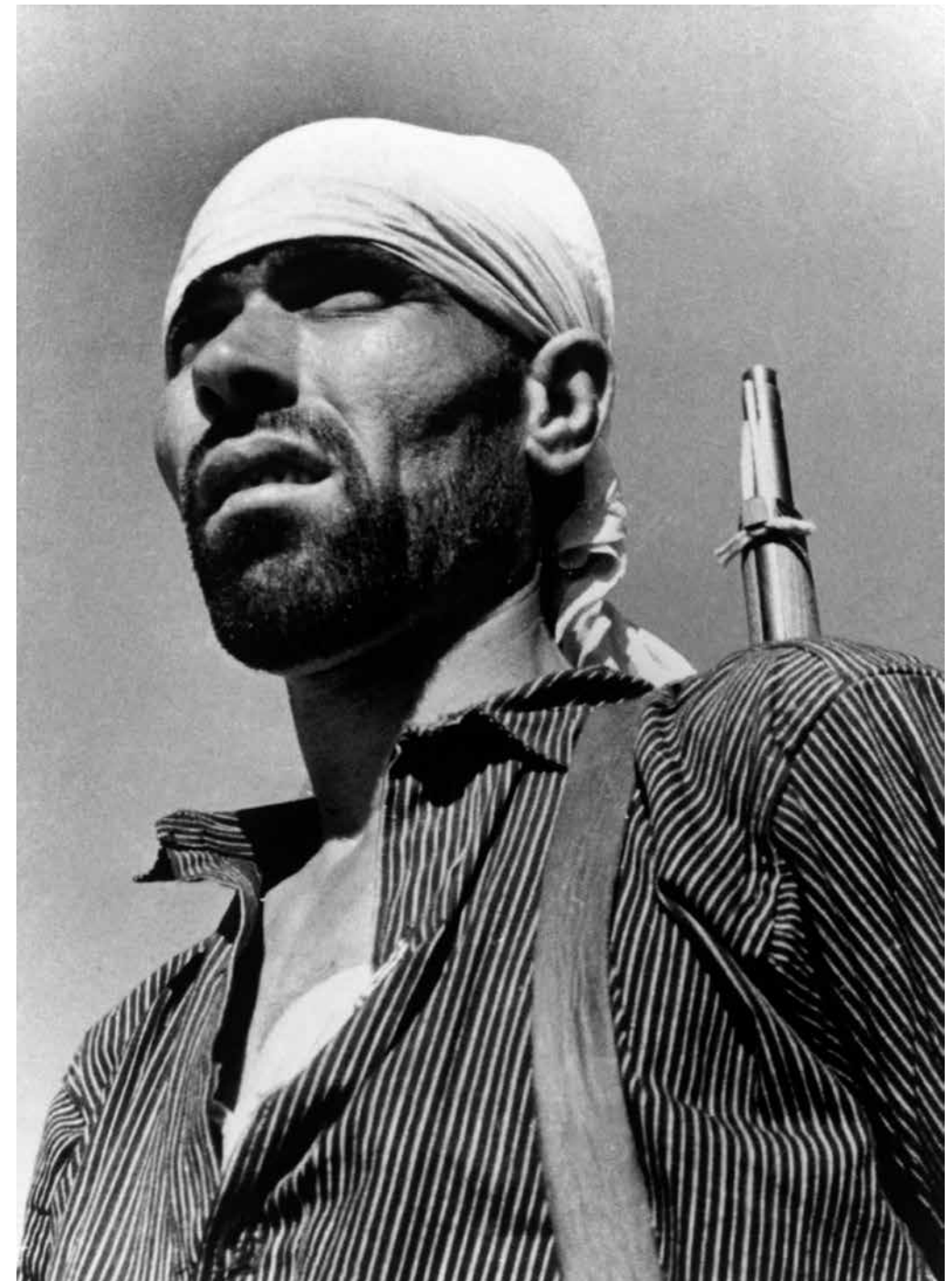


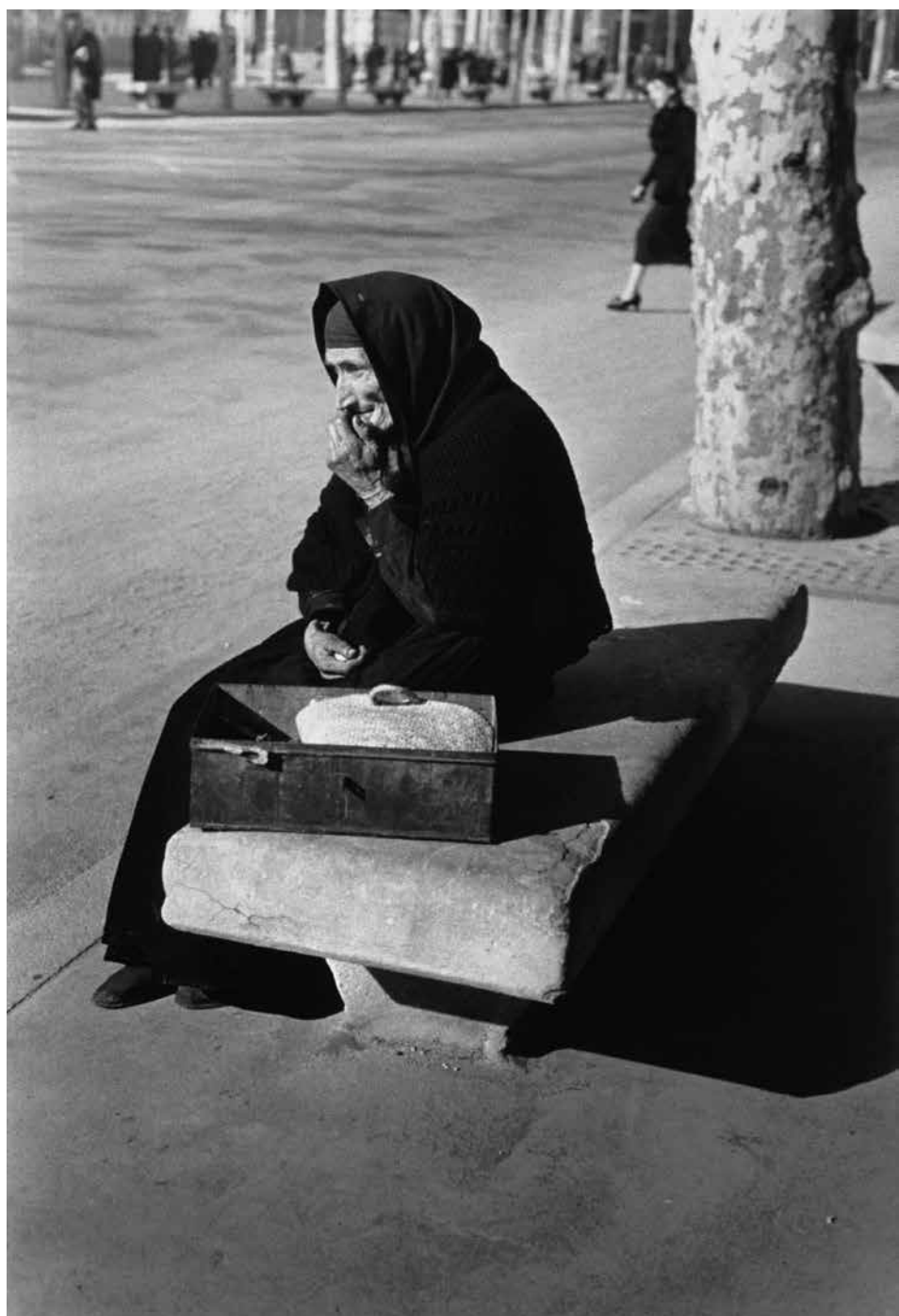
ROBERT CAPA
*Membri delle
Brigate Internazionali*
Spagna, Madrid. 1936

«Non era necessario nessun trucco per fare delle foto in Spagna. Bastava sistemare la macchina fotografica. Le foto erano lì e si doveva solo scattare. La verità era la migliore immagine, la migliore propaganda.»

Robert Capa







«Capa sapeva che cosa cercare e che cosa farne dopo averlo trovato. Sapeva, ad esempio, che non si può ritrarre la guerra, perché è soprattutto emozione. Ma lui è riuscito a fotografare quell'emozione conoscendola da vicino. Poteva mostrare l'orrore di un intero popolo attraverso il viso di un bambino.

La sua macchina fotografica coglieva l'emozione e la tratteneva... l'opera di Capa è in se stessa fotografia di un grande cuore e di un'empatia irresistibile. Nessuno potrà prendere il suo posto. Nessuno può mai prendere il posto di un grande artista, ma nelle sue fotografie abbiamo la fortuna di avere la qualità dell'uomo.»

John Steinbeck



ROBERT CAPA

D-DAY E L'AVANZATA ALLEATA
1943-1945

LA REALTÀ DI FRONTE

Tra il 1941 ed il 1945 Robert Capa è tra i fotografi accreditati della rivista "Life" per documentare l'intervento degli Stati Uniti durante la Seconda guerra mondiale. Dopo aver documentato a lungo la vita delle truppe alleate di stanza in Gran Bretagna e gli effetti dei bombardamenti tedeschi, nel maggio del 1943 giunge in Tunisia per seguire le forze militari americane impegnate nella liberazione del Nord Africa. A luglio sbarca in Sicilia al seguito del 16° Reggimento del generale Patton e documenta la risalita alleata lungo la penisola fino a Napoli che viene liberata in ottobre. Dopo aver preso parte nel gennaio del 1944 allo sbarco di Anzio, in primavera è a Londra, insieme a 500 corrispondenti internazionali che attendono la grande operazione militare alleata di sbarco nel continente europeo. Il 6 giugno 1944, alle ore 4.35 del mattino, Robert Capa prende parte alla prima ondata di sbarchi in Normandia. Ha con sé tre macchine fotografiche - due Contax e una Rolleiflex - ciascuna caricata con 36 pose. Fotografa i soldati americani che avanzano verso la riva di Omaha Beach sotto i colpi dell'artiglieria tedesca. Giunto a riva continua a riprendere l'arrivo dei soldati. Dopo oltre un'ora, stremato, torna indietro e riesce a salire su un mezzo di soccorso. Rischiando la vita ha realizzato 4 rullini da 35mm che vengono portati in Inghilterra. Per un errore tecnico nella fase di asciugatura le pellicole vengono irrimediabilmente danneggiate. Si salvano solo 11 fotogrammi: "The Magnificent Eleven". Diventeranno l'unica testimonianza diretta delle prime fasi di questa storica battaglia. Le immagini verranno pubblicate dalla rivista "Life" il 19 giugno 1944 nel pezzo *Beachheads of Normandy*. Dopo lo sbarco, Capa prosegue la sua marcia al seguito delle truppe alleate. Il 25 agosto entra a Parigi con la 2ª divisione corazzata francese e documenta la liberazione della capitale. Segue quindi l'avanzata degli Alleati verso est, in direzione Berlino. Il 18 aprile 1945 entra a Lipsia: la città di Gerda Taro. Fotografa la capitolazione della Wehrmacht e immortala le ultime vittime americane del conflitto mondiale.







«La foto è una sezione di un fatto, che mostra la realtà vera a chi non era presente molto di più di quanto possa fare l'intera scena... Capa prova un profondo senso di empatia umana per gli uomini e le donne rimasti intrappolati nella realtà.»

John Hersey





«La lingua materna di mio fratello Robert Capa non era diffusa al di là della frontiera di un piccolo Paese come l'Ungheria. Tuttavia egli riuscì a viaggiare in tutto il mondo, a comunicare le sue esperienze e i suoi sentimenti con una lingua universale, la fotografia. "Siate attratti dalla gente e fate in modo che lo si sappia". È così ha sempre fatto. Maggiore di me di cinque anni, Bob mi ispirava, mi infondeva coraggio e mi mostrava cosa significasse veramente essere fratelli. La sua vita è stata la testimonianza di una difficoltà superata, di una sfida accettata, di un gioco d'azzardo vinto, salvo alla fine. Si è lasciato alle spalle il racconto del suo viaggio straordinario e una testimonianza viva che proclama la sua fiducia nella capacità del genere umano a sopportare, e di tanto in tanto, vincere.»

Cornell Capa

«Poco per volta, mi sembra di diventare un avvoltoio.
[...] Il più caro augurio di un corrispondente di guerra
è di essere disoccupato.»

Robert Capa





ROBERT CAPA
Un antifascista spagnolo esiliato in Francia, membro della spedizione nell'ottobre 1944 che aveva attraversato a piedi i Pirenei per liberare alcuni villaggi spagnoli Francia, vicino Tolosa. 1944



ROBERT CAPA
Soldati tedeschi catturati da soldati americani Italia, vicino Nicosia. Luglio 1943

«Avevo scattato l'ultima foto dell'ultimo soldato che muore. Nell'ultimo giorno, cade sempre qualcuno degli uomini migliori, ma i sopravvissuti faranno presto a dimenticare.»

Robert Capa



ROBERT CAPA

INDOCINA
1954

QUESTA È LA GUERRA!

Nell'aprile 1954, Robert Capa si trova in Giappone per lavorare al progetto di una nuova rivista dell'editore Mainichi. Via cablogramma la rivista "Life" gli chiede di sostituire il fotografo Howard Sochurek, loro inviato in Indocina, che deve rientrare con urgenza in America. Si tratterebbe di un incarico di un solo mese, per seguire gli sviluppi del conflitto tra le forze indipendentiste di Ho Chi Minh e il governo francese. Capa, dopo alcune esitazioni, accetta. Firma un contratto da 2000 dollari con un'eventuale implemento nel caso di un'escalation militare. Quando giunge in Indocina, l'assedio di Dien Bien Phu si è già concluso dopo 56 giorni a favore dei Viet Minh decretando la fine dell'impero coloniale. Capa documenta l'evacuazione dei soldati della Legione Straniera. Nelle settimane successive, fotografa la popolazione del Laos. Il 25 maggio 1954, insieme al collega John Mecklin del "Time" e al corrispondente Jim Lucas, si unisce a una colonna di soldati francesi che procede sulla strada tra Nam Dinh e Thai Binh, nel delta del Fiume Rosso. Avanzano lentamente tra le mine e i cecchini. Capa fotografa contadini e soldati tra le colture di riso e pensa a un reportage dal titolo profetico *Bitter Rice* (riso amaro), rimando anche al di film di Giuseppe De Santis del 1949 sul cui set aveva realizzato un reportage. Alle ore 2.55 pomeridiane Bob Capa si imbatte in una mina anti-uomo. Alle 3.10 il più "grande fotografo di guerra al mondo", l'uomo dai 70.000 negativi, muore. Nella mano sinistra ha ancora la sua Contax IIa con pellicola in bianco e nero. La nuovissima Nikon S con rullino Kodachrome a colori, realizzata da Nippon Kogaku e regalatagli a Tokyo, è stata scagliata lontano. I soldati francesi che avanzano lentamente nell'erba alta della risaia vietnamita sono l'ultima fotografia da lui scattata. Aveva solo 41 anni. Fu il primo fotografo di "Life" e il secondo dell'agenzia Magnum a morire durante un reportage. Werner Bischof aveva trovato la morte in America Latina il 16 maggio del 1954 ma la notizia era arrivata solo il 25 di maggio. Come dichiarò il fratello di Capa Cornell: "troppo per un solo giorno".

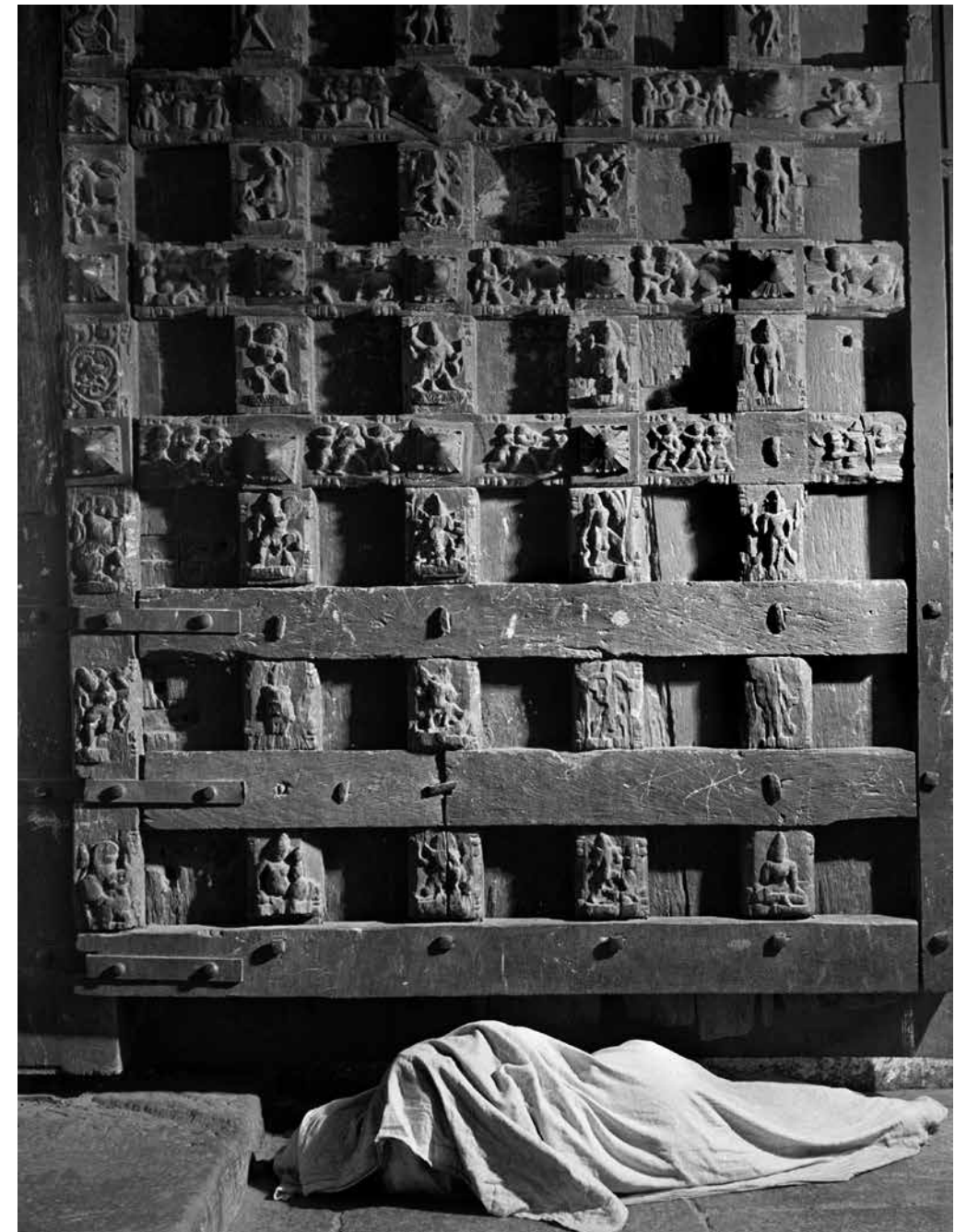


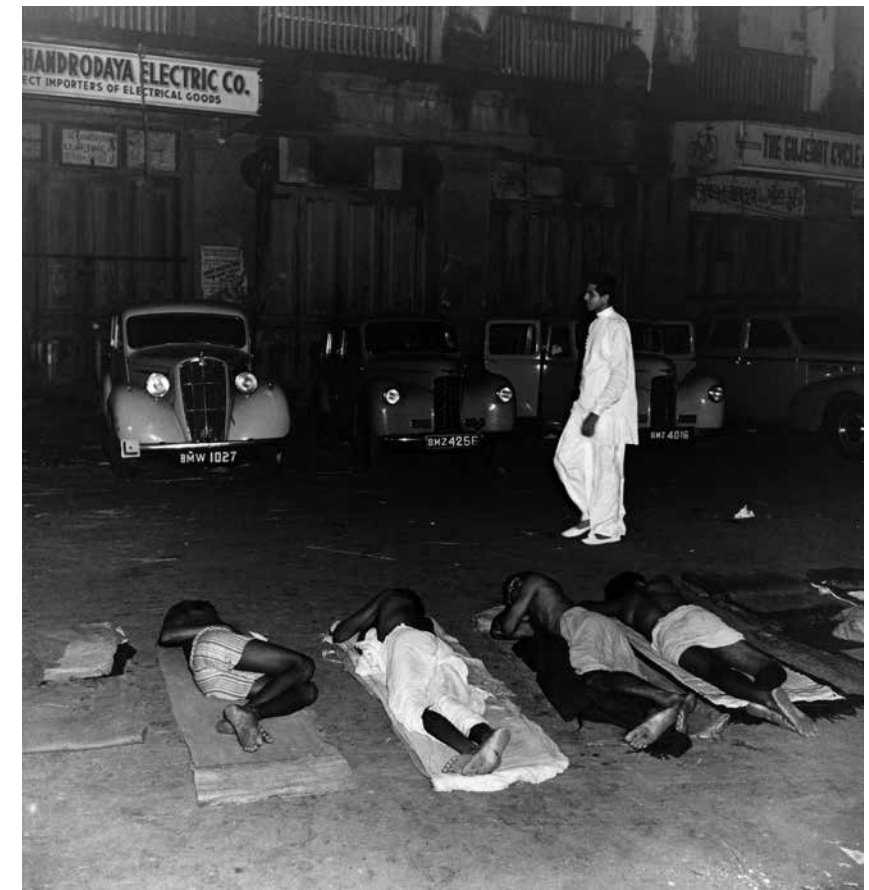
WERNER BISCHOF

INDIA/BIHAR
1951

POINT OF VIEW

Nel febbraio del 1951 il presidente Harry Truman aveva richiesto al Congresso americano un potenziamento degli aiuti umanitari per fronteggiare la grave crisi alimentare in India. Werner Bischof si reca nel paese per un reportage al fine di documentare lo stato della carestia e degli interventi internazionali. Gli Stati Uniti avevano inviato 136 milioni di tonnellate di grano e istituito un prestito di 190 milioni di dollari. Quando Bischof giunge in India la miseria delle fatiscenti abitazioni e delle strade fangose dello slum di Calcutta, il contrasto tra ricchi e poveri è più drammatico del previsto. Il governo indiano di Jawaharlal Nehru cerca di dissimulare la gravità della situazione. Bischof fotografa i depositi di Calcutta dove sono stoccati gli aiuti americani, documentando le lunghe e complicate operazioni di scarico e smistamento dei cereali. Decide quindi di seguire uno dei convogli che provvedono alla distribuzione delle derrate alimentari nei villaggi più colpiti dalla fame. Al seguito di un ispettore governativo si reca nelle regioni dove la carestia è più forte: il Bihar. Situata a nord del fiume Gange, la provincia conta oltre 1200 abitanti per miglio quadro, con una popolazione in continuo aumento. A causa di una severa e prolungata siccità, l'agricoltura è in ginocchio e gli abitanti allo stremo. Bischof scatta con la sua Rolleiflex delle fotografie estremamente drammatiche. Il servizio viene pubblicato sulla rivista "Life" il 28 maggio 1951 con il titolo *U.S. Heeds India's Plea for Food*. Le immagini di Werner Bischof non sono solo efficaci nel trasmettere la drammatica situazione, ma anche di grande valore estetico, come gli riconoscerà anche Edward Steichen, direttore del dipartimento fotografia del MoMA di New York e curatore della celebre mostra *The Family of Man* del 1955. Il reportage ha grande riscontro e viene pubblicato dai giornali in tutto il mondo e vale a Bischof la notorietà internazionale. Le immagini, di forte impatto sull'opinione pubblica, contribuirono a indurre il Congresso americano a implementare le forniture di cibo per l'India come caldeggiato dal presidente Truman.





«La cosa sorprendete in Bischof è questa: come artista è altrettanto grande nell'esprimere la felicità e la pace, come nel rappresentare l'affanno e il dolore. Tuttavia nel secondo caso la sua arte non è mai sdolcinata, decorativa, un abbellimento estetico della cruda realtà. Bischof è un poeta di intima dolcezza, dalla meditazione della danzatrice indiana Anjali Hora al sonno dei contadini cinesi all'ombra del banyan, dai bambini profughi cinesi che giocano nell'acqua della baia di Hong Kong al famoso giovane indio del Perù che cammina solitario suonando il flauto. Le immagini sono composte con estrema sensibilità. Anche quella della fame o dei bambini feriti dalla crudeltà della guerra o dalla noncuranza dei "grandi" sono impostante visibilmente con cura.»

Werner Bischof

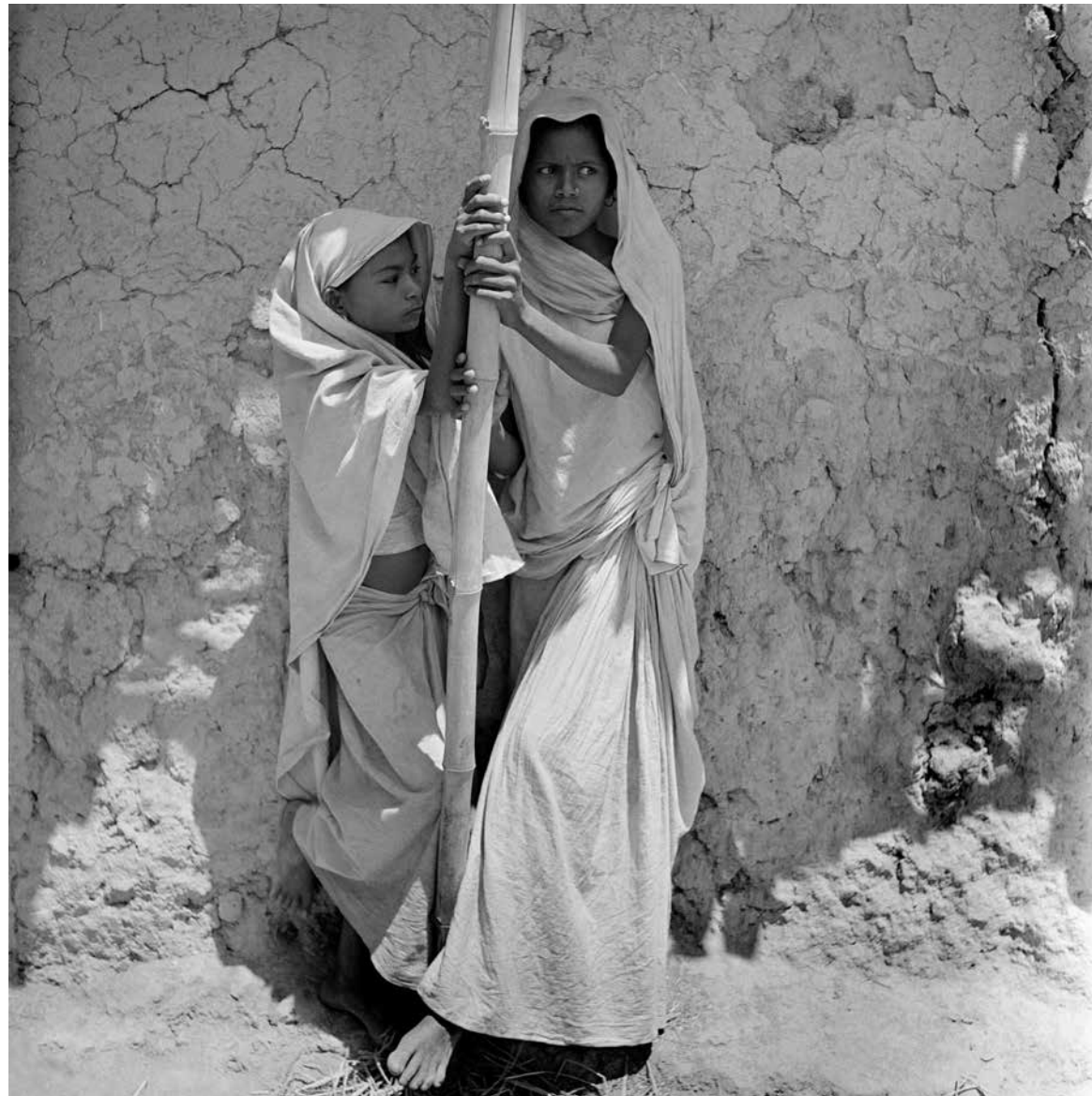




WERNER BISCHOF
Arrivo nel villaggio di Dighiar
India, Bihar. 1951



WERNER BISCHOF
Scarico del grano nel porto di Calcutta
India, Calcutta. 1951



«Werner Bischof può essere comparato alle sue immagini. È sempre stato armonico con le proporzioni. Era sensibile. Le sue fotografie avevano una tendenza verso l'assoluto, una combinazione di bellezza e verità: una pietra diveniva un mondo, un bambino tutti i bambini, un guerra tutte le guerre.»

Ernst Haas





«Mi fa quasi male vedere le immagini di Werner, perché esse mi parlano così chiaramente della sua lingua. Sono passati davvero trent'anni da quella tremenda notizia? Le sue fotografie si sono liberate e divenute ormai senza tempo. Sono immagini fatali, che ci guardano, ma tutti questi destini sembrano essere trasfigurati. Mirano al fondo del nostro essere, sono molto più trasparenti che apparenti. Uomini di Paesi tanto diversi e nessuno ci è estraneo. Tutte queste figure gli sono così prossime, come se lo avessero aspettato da sempre. Basterà guardarle un po' più intensamente, per farlo rivivere in esse. Se si potesse donare il tempo della vita lo farei volentieri.»

Ernst Haas



WERNER BISCHOF

COREA
1952

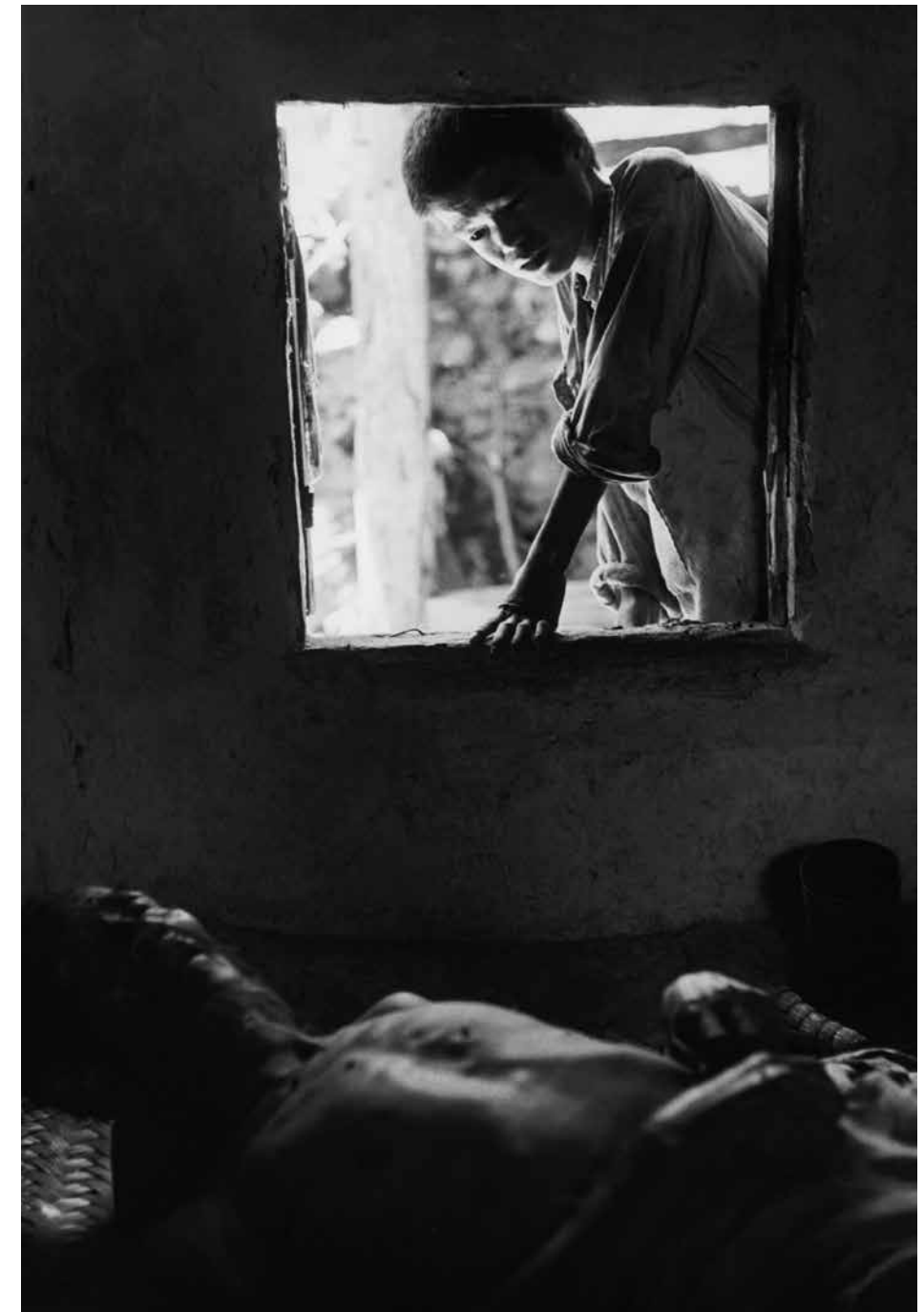
THE COMPASSIONATE LENS

Alle ore 4 del mattino del 25 giugno 1950, l'esercito nordcoreano oltrepassava il 38° parallelo, invadendo la Corea del Sud con l'obiettivo di riunificare la penisola sotto la guida di Kim Il-sung. L'intervento delle Nazioni Unite è immediato. Di fatto si scatenò un conflitto che vedeva opporsi da un lato gli Stati Uniti e dall'altro l'URSS e la Cina comunista di Mao per la conservazione delle rispettive aree di influenza in piena Guerra Fredda. Nel luglio del 1951, su richiesta della rivista "Life", Werner Bischof raggiunge l'isola di Koje-do, dove si trova un campo di rieducazione che accoglie oltre 170.000 prigionieri di guerra di ambo i sessi tra i 6 e i 60 anni. Prevalentemente soldati nordcoreani e cinesi. Nel campo si erano verificate numerose proteste e scontri violenti, in alcuni casi mortali. Non volendo realizzare un servizio sensazionalistico, Bischof si concentra sulle storie dei detenuti: molti di loro sono analfabeti e prima della guerra non avevano mai lasciato i propri villaggi. Si sposta tra i diversi edifici fotografando la quotidianità nel campo: chi lavora, chi prega, chi dorme. La parola d'ordine è tenersi occupati. Bischof documenta anche i primi controversi effetti della rieducazione americana: alcuni prigionieri si sono fatti tatuare degli slogan anti-comunisti in inglese. Altri rifiutano di essere rimpatriati in Corea del Nord come invece richiesto dalle autorità di Pyongyang. Farà ritorno in Corea anche nel 1952 per continuare a documentare la tragedia della popolazione vittima dello scontro tra potenze internazionali. Il reportage viene pubblicato il 31 marzo 1952 sulla rivista "Life" in un ampio articolo intitolato *Prisoner's Island*. Werner Bischof lamenterà però alcune censure da parte dell'editore Time Inc.



«Il reportage su Kojedo è uscito intanto su "Life" e mi ha davvero deluso... È duro fotografare in un campo di prigionia, restare umani e poi vedersi eliminare dalla censura le foto migliori. A volte mi chiedo anche se ora io non sia diventato un reporter, una parola che ho sempre odiato. Penso di aver trasferito oggi sul fattore umano quella concentrazione che prima riservavo alle forme, alla materia, e tutto si è fatto così difficile, perché l'umano non si lascia manipolare. Per questo cerco sempre più di trasmettere un messaggio il più possibile efficace attraverso l'accostamento delle immagini. La cosa peggiore è che non ho ottenuto risultati soddisfacenti con nessun editore; il fattore decisivo è prima di tutto l'importanza dell'avvenimento e non come esso è visto.»

Werner Bischof





WERNER BISCHOF
*Filo spinato usato
per stendere la biancheria*
Corea del Sud, isola di Koje-do. 1952



WERNER BISCHOF
Il prigioniero più giovane
Corea del Sud, isola di Koje-do. 1952



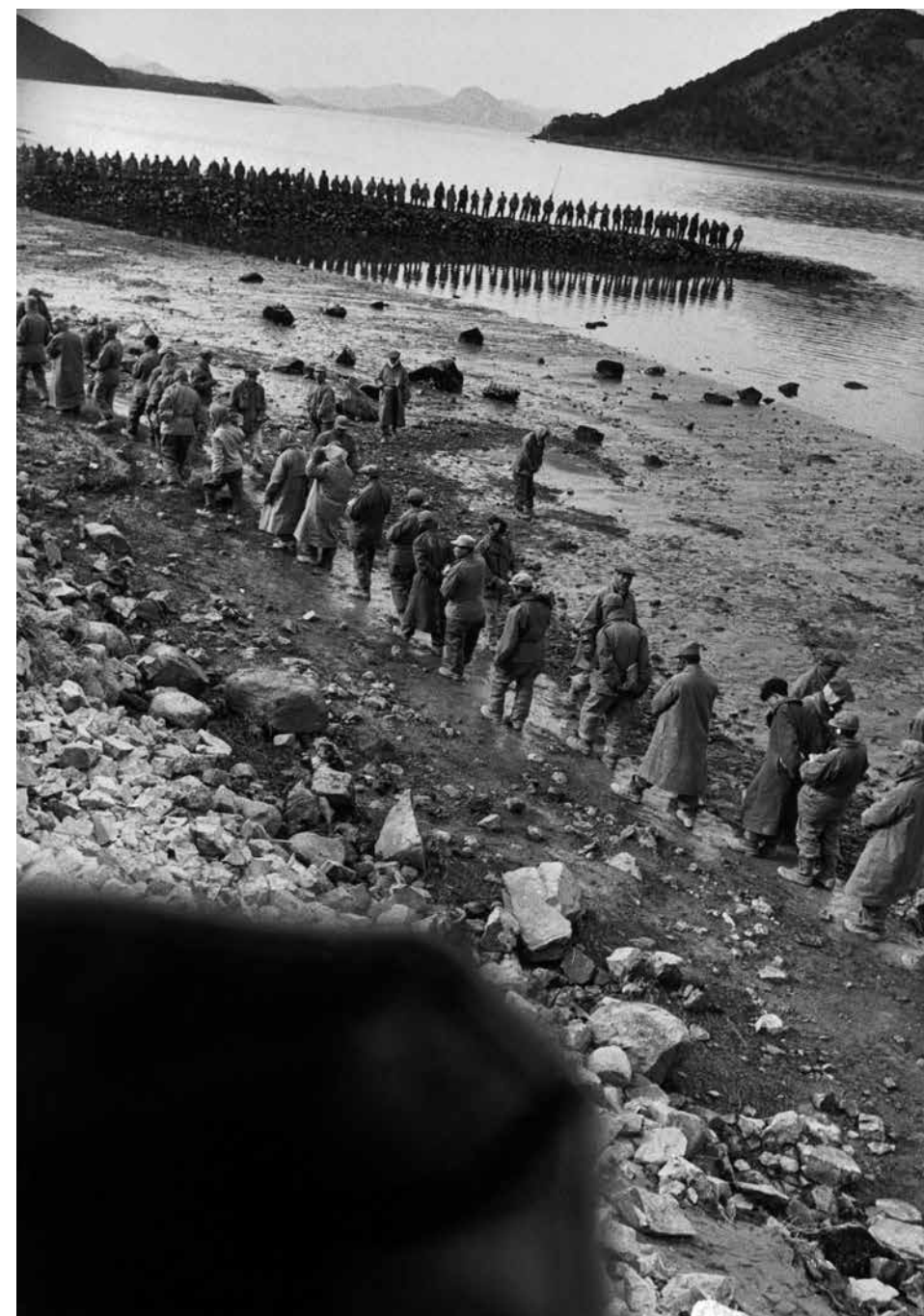
WERNER BISCHOF
Contadino
Corea del Sud, Seoul. 1951



WERNER BISCHOF
Bambini di guerra
Corea del Sud, Pusan. 1952



WERNER BISCHOF
*Danze davanti
alla statua della Libertà*
Corea del Sud, isola di Koje-do. 1952



«Credo che sia nostro dovere affrontare i problemi dal nostro punto di vista con concentrazione e giudizio e comporre così l'immagine fotografica della nostra generazione.»

Werner Bischof



DENNIS STOCK

JAMES DEAN
1955

AMERICAN DREAMS

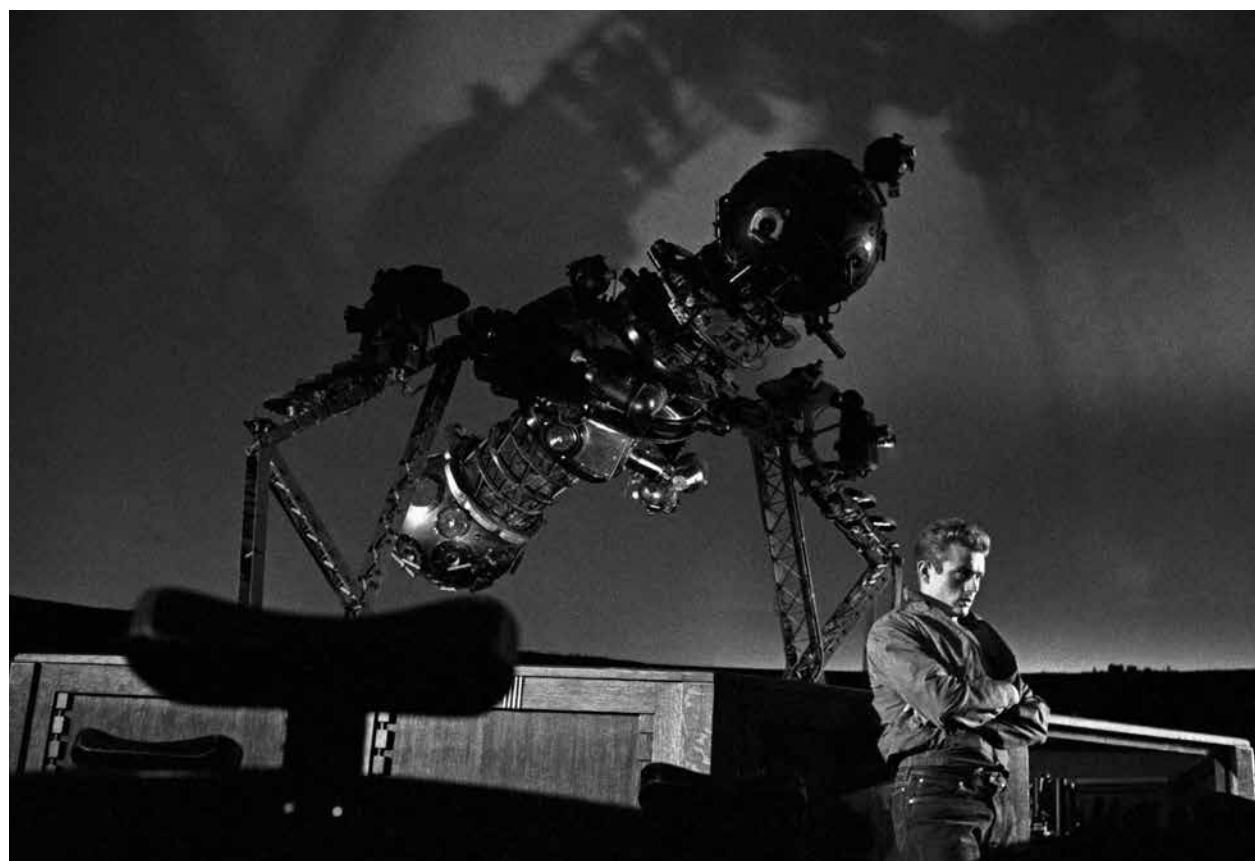
Nell'inverno del 1954, durante un party al famoso Chateau Marmont Hotel di Los Angeles, il regista Nicholas Ray presenta Dennis Stock all'attore James Dean, che sta per girare il film *Gioventù bruciata*. Stock rimane impressionato dal ventiquattrenne protagonista della pellicola *La valle dell'Eden* di Elia Kazan. Propone alla rivista "Life" di realizzare un servizio fotografico interamente a lui dedicato. Nei sei mesi successivi, alla ricerca delle origini del suo manifesto talento, Dennis Stock segue James Dean nella vita quotidiana, tra passato e presente. Lo immortala a Fairmount, nell'Indiana, nella fattoria dove è cresciuto con gli zii e i nonni; alle lezioni di recitazione all'Actor's Studio di Lee Strasberg a New York; nel suo appartamento sulla 68esima Strada a pochi passi da Central Park e con gli amici nei locali newyorkesi, durante le lunghe notti insonni. Infine lo fotografa sul set di *Gioventù bruciata* a Hollywood. In questi scatti informali Dennis Stock restituisce un'immagine inedita della giovane star, simbolo di una nuova generazione di attori emergenti. Il reportage viene pubblicato sulla rivista "Life" il 7 marzo del 1955 con il titolo *Moody New Star*, contribuendo alla crescente popolarità dell'attore. Il 30 settembre 1955, alla vigilia di una corsa automobilistica, James Dean si schianta con la sua Porsche 550 Spyder e muore. Le fotografie di Dennis Stock consegnano per sempre James Dean al mito come l'icona di una gioventù 'alienata e innocente' alla ricerca di se stessa.

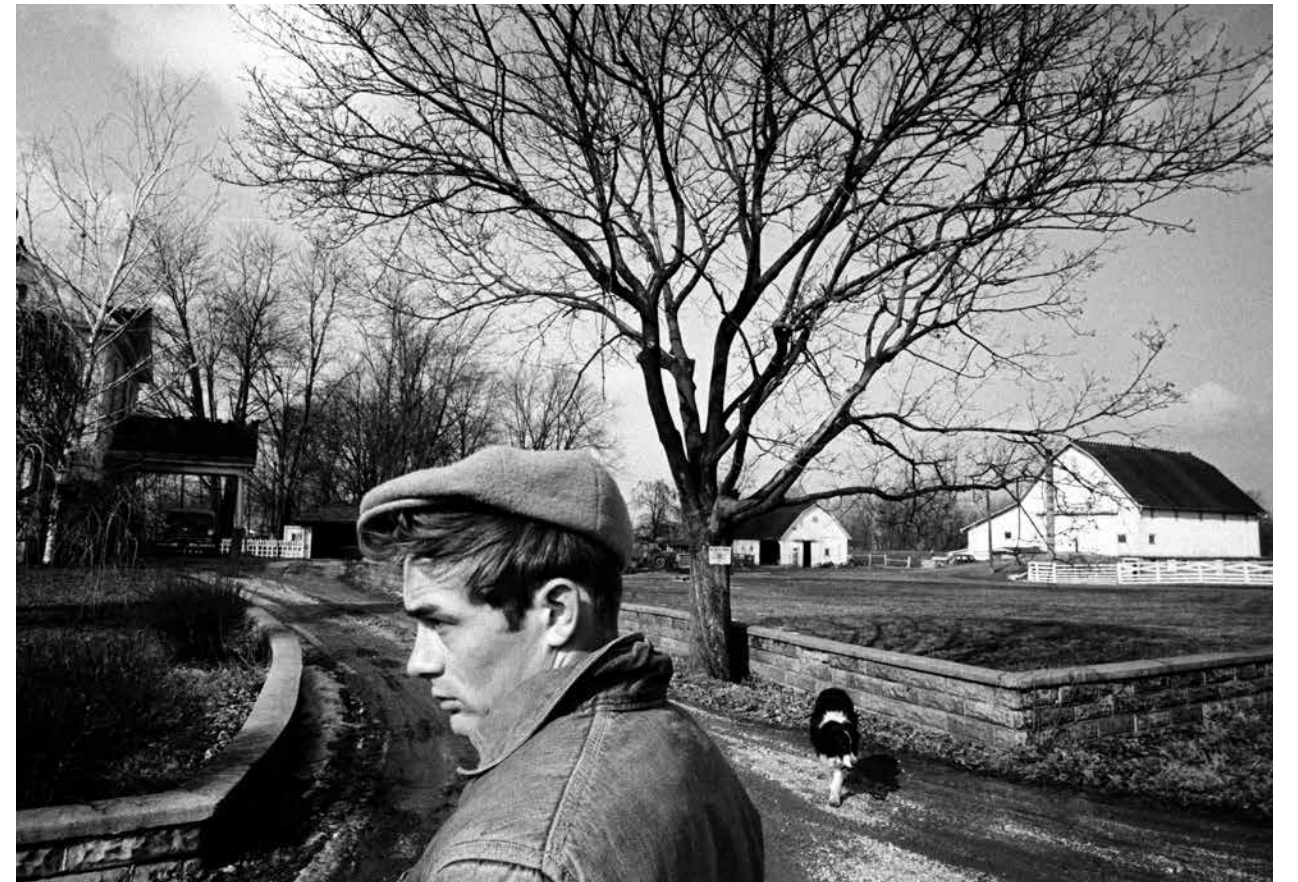




«Nel 1955 a Hollywood, avevo conosciuto James Dean. Con il suo aspetto imbronciato, era l'immagine vivente di un fenomeno che si andava diffondendo negli Stati Uniti: l'alienazione. Noi siamo ritornati insieme nella sua provincia natale, l'Indiana; abbiamo analizzato le influenze professionali che aveva subito a New York, abbiamo cercato, attraverso queste immagini, il perché del suo essere asociale. In seguito, l'alienazione che Dean personificava andava estendendosi, diventando l'espressione di tutta una generazione.»

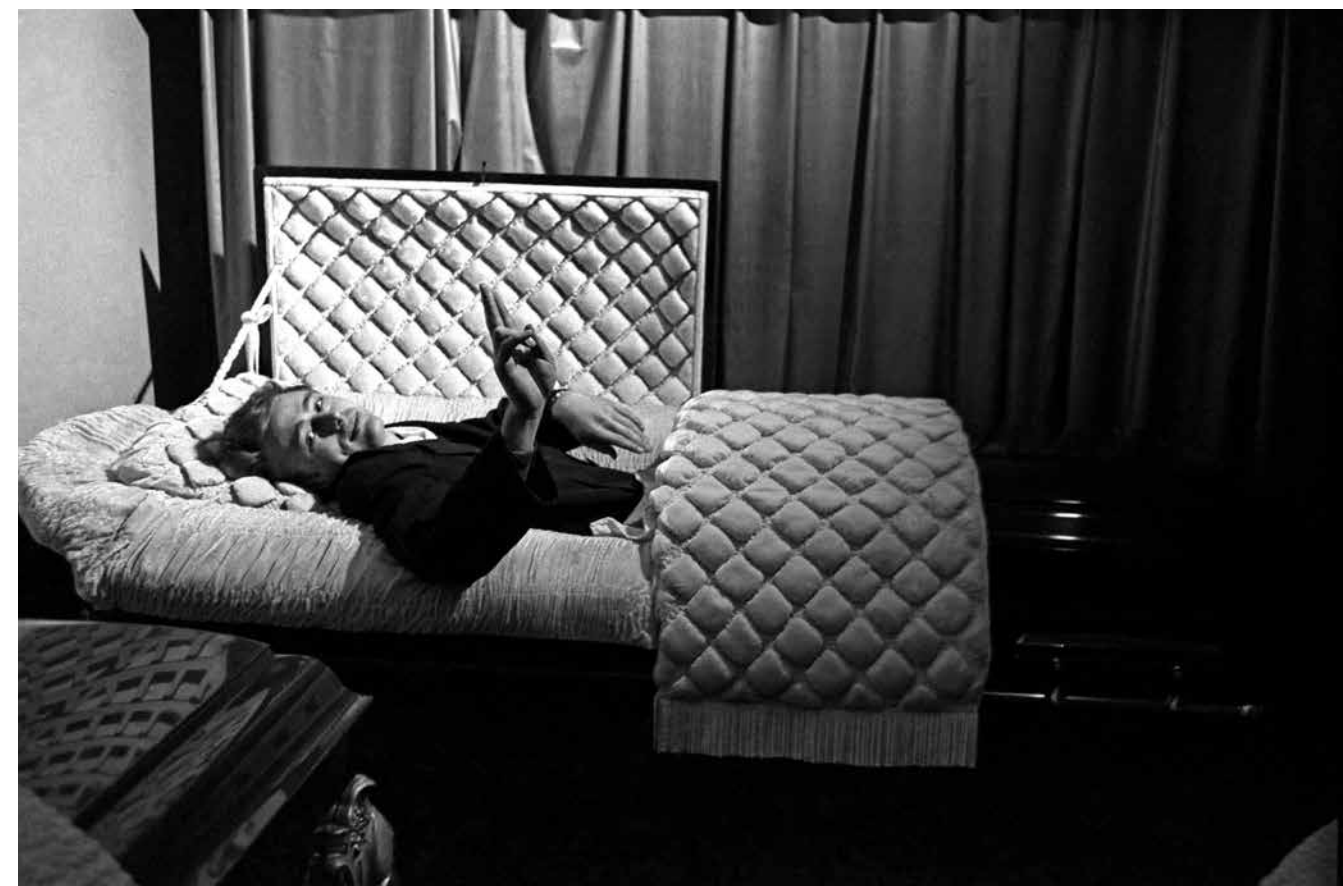
Dennis Stock

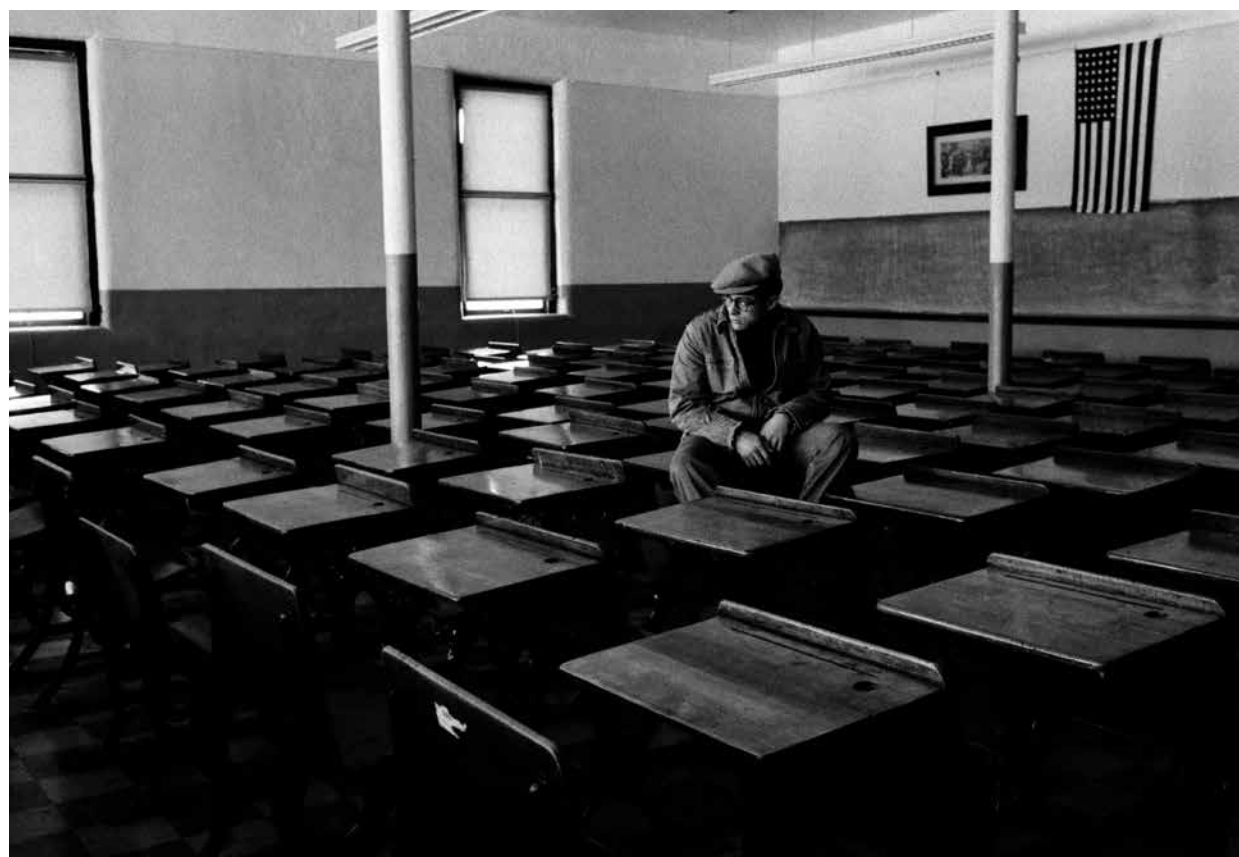




«Se potessi scegliere, preferirei che il pubblico mi fischiasse piuttosto di vederlo sbadigliare. Sono i rischi cui si va incontro quando si è un personaggio pubblico: si diventa un bersaglio. Quasi tutti abbiamo la possibilità di scegliere chi essere e io ho scelto di essere quel che sono ora, piuttosto che rimanere un ragazzo di campagna nell'Indiana... E, nonostante gli innumerevoli problemi e ostacoli che ho trovato, non l'ho mai rimpianto.»

James Dean

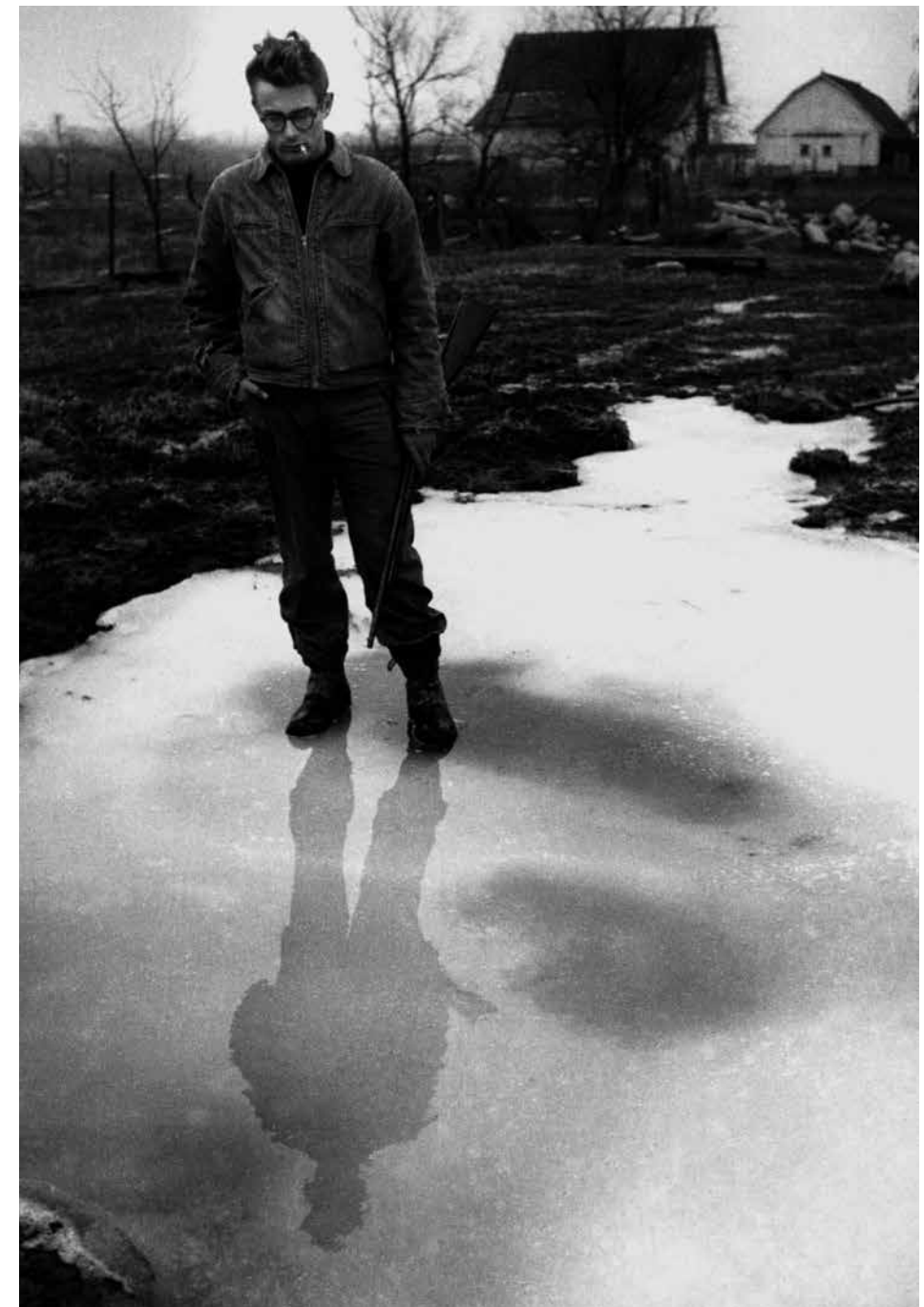






«Febbraio, nel Midwest, è un mese freddo e ventoso: non è certo l'ideale per viaggiare, tanto meno nel proprio passato. Il clima, grigio e cupo, si riflette sullo stato d'animo, ma forse era attraverso quella lente che Jimmy osservava il mondo: niente doveva essere idilliaco. Molto spesso sembrava che Jimmy barasse con se stesso.»

Dennis Stock







DENNIS STOCK
*James Dean alla lezione
di danza di Katherine Dunham*
USA, New York. 1955



DENNIS STOCK
*James Dean alle prove
di una fiction televisiva*
USA. 1955



DENNIS STOCK
*James Dean nell'ufficio
della sua agente Jane Deacy*
USA, New York. 1955

«Questo mondo non dà alcuna possibilità di grandezza.
Siamo come ronzini legati al palo dei condizionamenti.
Un pesce nell'acqua non sceglie di essere ciò che è:
se potesse nuotare nella sabbia, allora sì che sarebbe
un genio. Siamo tutti pesci in fondo al mare.»

James Dean







«Una delle mie priorità è la libertà di lavoro, non mi lascerei mai incastrare da regole fisse. Non è solo un problema di quello che uno deve fare o non deve fare, ma piuttosto di come economizzare per quei rari momenti poetici che sono in tutti noi.»

Dennis Stock

**EVE ARNOLD, CORNELL CAPA,
HENRI CARTIER-BRESSON,
BRUCE DAVIDSON, ELLIOTT ERWITT,
ERNST HAAS, ERICH HARTMANN,
PHILIPPE HALSMAN,
INGE MORATH, DENNIS STOCK**

THE MISFITS
1960

MARILYN, MAGNUM AND THE MISFITS

Tra 18 luglio e il 4 novembre del 1960 ebbero luogo nel deserto del Nevada le riprese de *The Misfits - Gli spostati* (1961), film diretto da John Huston con Clarke Gable, Marilyn Monroe e Montgomery Clift. La pellicola era tratta da un racconto del drammaturgo e scrittore Arthur Miller, autore anche della sceneggiatura. Su iniziativa del produttore Frank Taylor, l'agenzia Magnum ebbe l'esclusiva di documentare l'intera produzione a fini promozionali. I fotografi presenti sul set furono Eve Arnold (1912-2012), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Cornell Capa (1918-2008), Bruce Davidson (1933), Elliott Erwitt (1928), Ernst Haas (1921-1986), Erich Hartmann (1922-1999), Dennis Stock (1928-2010) e Inge Morath (1923-2002). Per contratto i fotografi lavorarono a coppie, alternandosi sul set ogni quindici giorni, con dei soggetti precisi. Le riprese del film furono lunghe ed estenuanti, segnate dai continui ritardi sul set di Marilyn e dai numerosi problemi dei membri del cast. Alcuni scatti dal backstage vennero pubblicati sulla rivista "Life" il 21 novembre 1960 nell'articolo intitolato *End of a Famous Marriage*, in cui si ufficializzava la crisi coniugale tra la star hollywoodiana e il premio Pulitzer Miller. Dopo il divorzio da Marilyn, Arthur Miller sposerà la fotoreporter Inge Morath conosciuta proprio sul set del film. Un intenso ritratto di Clarke Gable, firmato da Cornell Capa, appare sulla copertina di "Life" del 13 gennaio 1961. All'interno dello stesso numero, nel pezzo *A Famous Pair and a Finale*, è ricordata l'improvvisa scomparsa del divo americano, stroncato da un infarto solo pochi giorni dopo aver finito di girare *Gli spostati*. Il film rappresenta l'ultimo film interamente girato di Marilyn Monroe, precedente all'incompleto *Something's Got to Give*, girato nel 1962. In quell'anno l'attrice venne all'improvviso a mancare.



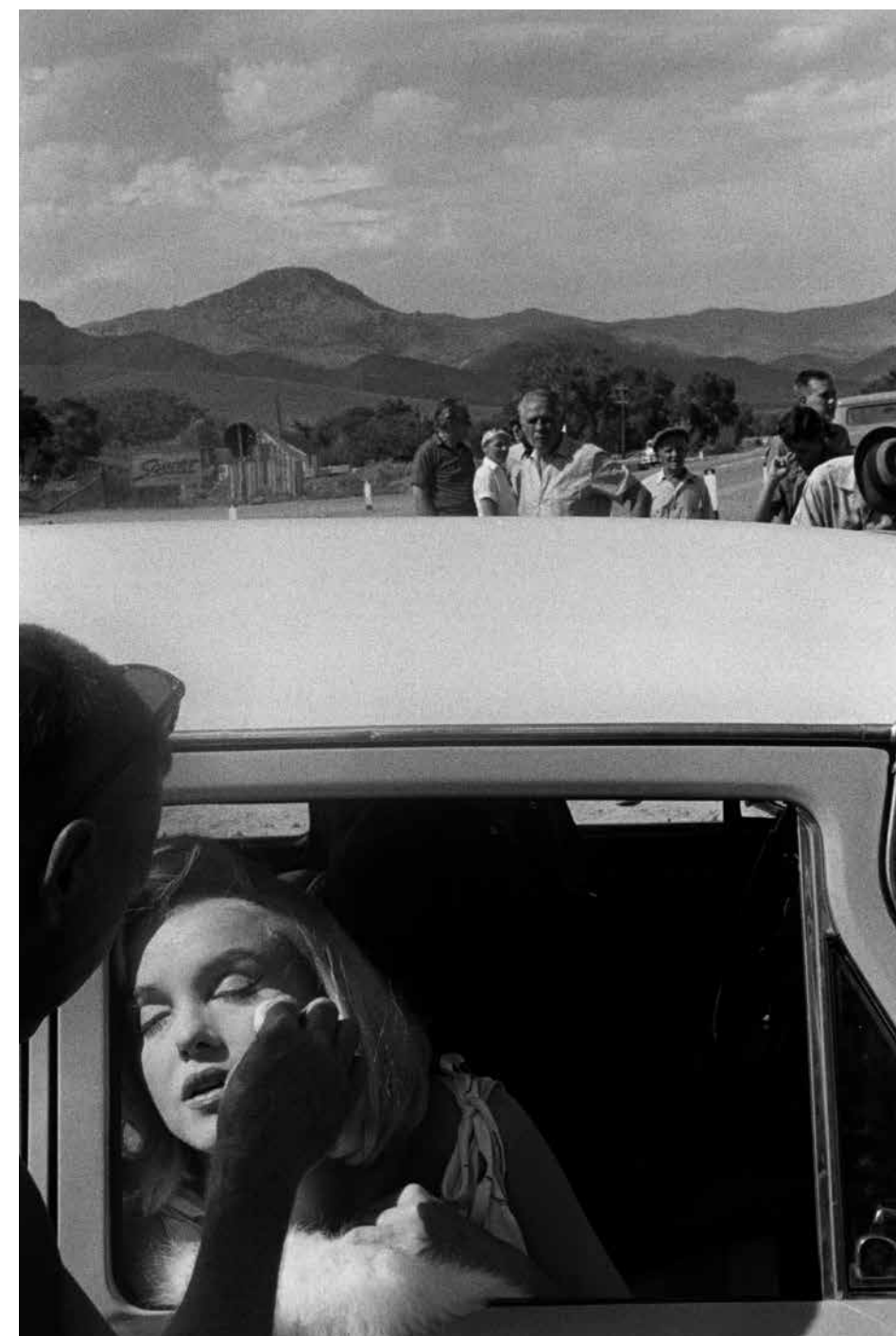
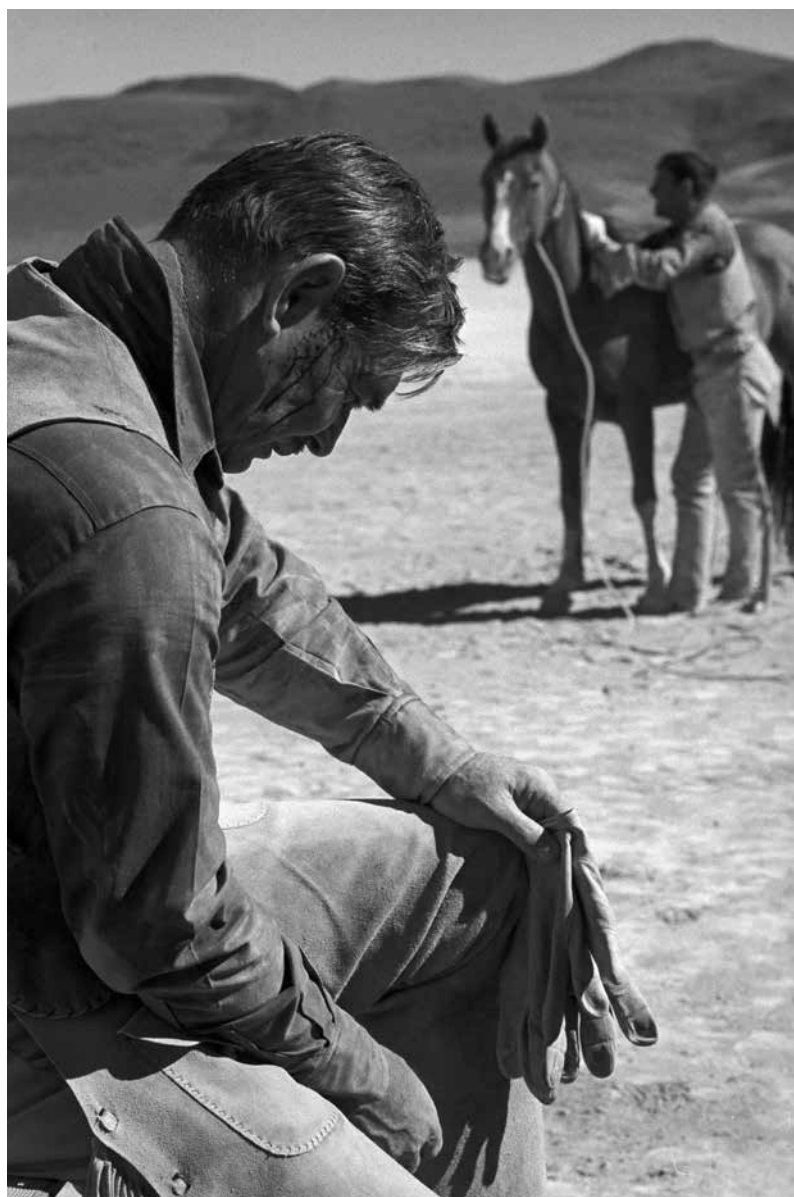




Gay: «Tesoro niente può vivere
senza che qualcosa muoia.»

Clarke Gable,
nel ruolo di Gaylord "Gay" Langland
nel film *The Misfits*





«Tutti volevano immagini di Marilyn e Miller assieme. Lei non voleva posare con Arthur e si rifiutò di stargli accanto. Così scattai questa fotografia d'istinto, senza pensare alla loro relazione.»

Inge Morath





«La vidi fisicamente – Marilyn – per la prima volta e rimasi colpito come un'apparizione in una fiaba. Naturalmente era bella – tutti erano in grado di notare questo – e rappresentava un certo mito che noi, in Francia, chiamiamo “la femme éternelle”. Dall'altra parte, c'è qualcosa di vivido in lei, un'intelligenza. È la sua personalità, qualcosa di molto tenue, molto vivido, che scompare velocemente, e appare di nuovo.»

Henri Cartier-Bresson







HENRI CARTIER-BRESSON
La fotografa Inge Morath con Clark Gable
USA, Nevada. 1960



ERICH HARTMANN
Evelyn Moriarty, la controfigura di Marilyn,
e l'obiettivo di Erich Hartmann
USA, Nevada. 1960

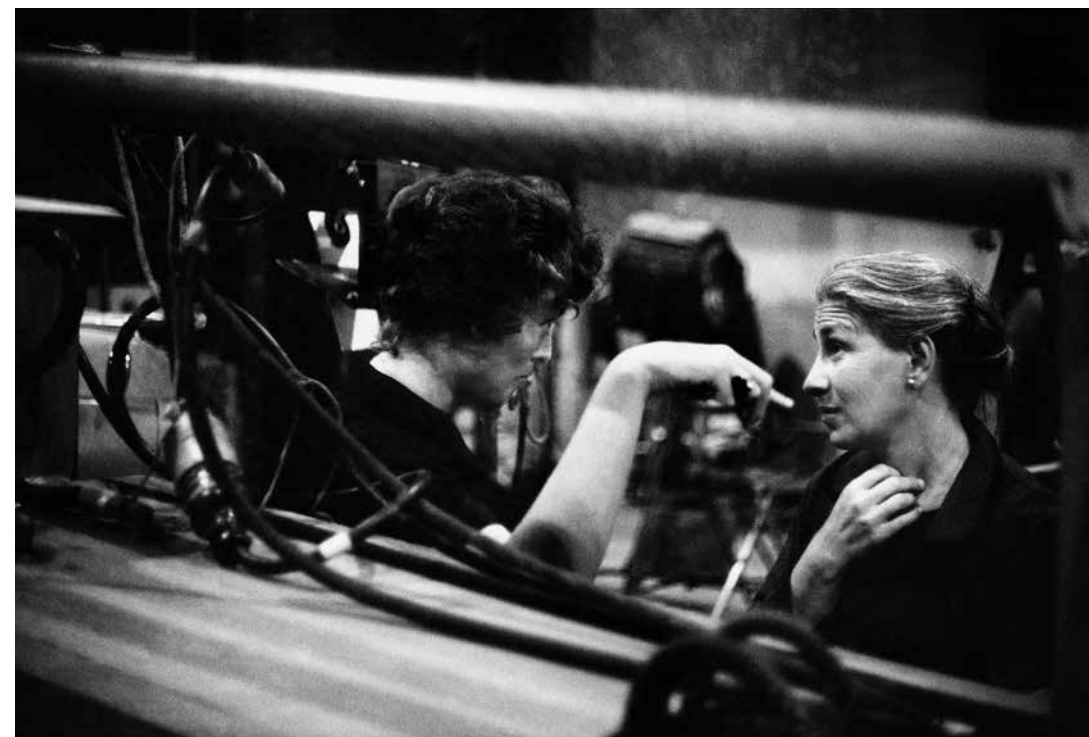


«Fare un ritratto per me è la cosa più difficile.
Difficilissima. È un punto interrogativo poggiato
su qualcuno.»

Henri Cartier-Bresson



ELLIOTT ERWITT
John Huston e Arthur Miller
fotografati da Bruce Davidson
USA, Nevada. 1960



ERICH HARTMANN
La segretaria di edizione Angela Allen
(a sinistra) con la fotografa Eve Arnold
USA, Nevada. 1960



BRUCE DAVIDSON
Il fotografo Dennis Stock (in basso a destra)
fa una pausa durante le riprese
USA, Nevada. 1960

«Amava i fotografi e la macchina impazziva con la sua personalità. Non credo fosse particolarmente bella, ma non era importante quello che lasciava trasparire. Era difficile fargli una brutta foto.»

Elliott Erwitt



BRUNO BARBEY

VIETNAM
1971-1972

PASSAGES

Nei primi anni settanta, la guerra del Vietnam è ormai giunta a una svolta. Decisiva la ridefinizione del ruolo degli Stati Uniti, ormai prossimi ad abbandonare il conflitto. L'abbandono definitivo avviene nel 1973 al termine di un'esperienza che aveva portato a schierare, nel suo picco nel 1969, 550.000 militari. Bruno Barbey si reca per la prima volta nel Paese nell'aprile del 1971 per realizzare un reportage sul fenomeno della tossicodipendenza tra i soldati americani. Dall'inizio del conflitto i giornali avevano più volte denunciato l'abuso, nei marines, di sostanze psicostimolanti per rimanere vigili, sentirsi invulnerabili durante gli scontri e soprattutto per evitare di pensare alla morte. Nel 1970 l'impiego di droghe nelle truppe statunitensi aveva raggiunto livelli estremamente preoccupanti. In particolare l'uso di eroina tra i giovani militari era diventato una vera e propria piaga. Il fenomeno era alimentato dagli stessi nordvietnamiti che immetteva nel mercato eroina purissima a costi estremamente contenuti proprio per favorire il suo impiego da parte dei soldati americani. Per far fronte ai casi di dipendenza più gravi era stato necessario costituire una struttura specializzata dove i soldati venivano ricoverati per un primo percorso di disintossicazione. Barbey fotografa una di queste realtà presso la base statunitense di Phu Cat dove viene applicato l' "Amnesty Drug Programme". Nella primavera del 1972, dopo aver documentato le proteste contro la guerra negli Stati Uniti d'America e in Giappone, Bruno Barbey torna nuovamente in Vietnam. È il primo fotografo straniero a raggiungere la città di An Loc durante l'estenuante assedio di 66 giorni da parte delle truppe nordvietnamite. Documenta le massicce incursioni aeree americane in sostegno delle truppe sudvietnamite. Alcuni scatti del reportage esclusivo di Barbey dal Vietnam vengono pubblicati sul numero del 30 giugno 1972 di "Life" nell'articolo *Anloc Revisited*. Sarà l'ultimo numero edito dalla Time Inc. prima che la rivista concluda la sua esperienza editoriale.







BRUNO BARBEY
*Bombardamenti americani
dopo la battaglia di An Loc*
Vietnam del Sud, An Loc. 1972



BRUNO BARBEY
*Un soldato tossicodipendente
riceve un primo aiuto in un centro Amnesty*
Vietnam del Sud, Phu Cat. 1971

«Ho cominciato a fotografare all'età di 18 anni con il desiderio di avere contatti umani, di viaggiare, di conoscere altre culture, di esprimere la mia sensibilità. Come molti fotografi mi sento più a mio agio con le fotografie che non con le parole.»

Bruno Barbey









«La fotografia è il solo linguaggio che può essere
compreso da qualsiasi persona nel mondo.»

Bruno Barbey



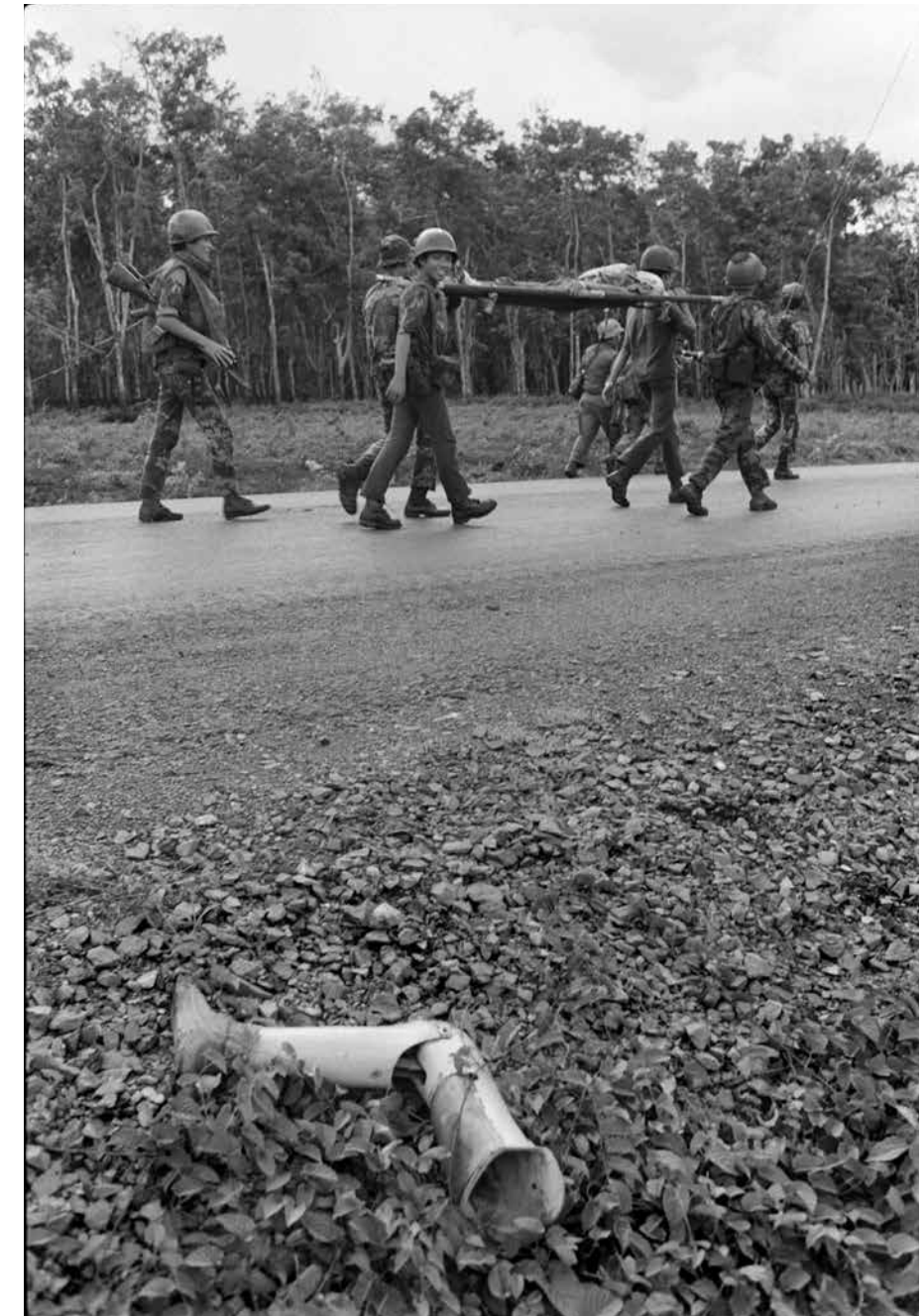
BRUNO BARBEY
Soldati sudvietnamiti feriti vengono trasportati agli elicotteri per essere evacuati
Vietnam del Sud, An Loc. 1972



BRUNO BARBEY
Il problema della tossicodipendenza tra i soldati americani in Vietnam
Vietnam del Sud, Phu Cat. 1971

«Penso sempre all'avvenire. Amo lavorare realizzando fotografie che resteranno; desidero lasciare una traccia che resista nel tempo. La sopravvivenza delle pellicole e delle immagini non è un dettaglio. È l'essenza stessa della fotografia.»

Bruno Barbey



BIOGRAFIE

PHILIPPE HALSMAN, ROBERT CAPA,
WERNER BISCHOF, DENNIS STOCK,
BRUNO BARBEY

PHILIPPE HALSMAN

1906

Nasce Filips 'Philia' Halsman a Riga, in Lettonia, il 2 maggio, da Morduch 'Max' Halsman, dentista, e Ita Grintuch, insegnante. Ha una sorella minore Liouba.

1921

Dopo aver trovato una vecchia macchina fotografica del padre, comincia a fotografare parenti e amici. È affascinato dal 'miracolo' dello sviluppo in camera oscura.

1924

Concluso il liceo a Riga, dove ha studiato lingue straniere e latino, si iscrive all'università in Germania, a Dresda, e frequenta corsi di ingegneria elettrica.

1928

Durante un'escursione sulle montagne del Tirolo, il padre Max muore in circostanze equivoche. Halsman viene accusato di omicidio e condannato a 10 anni di prigione. La sorella minore Liouba sollecita l'opinione pubblica europea, riconducendo la condanna al grave clima di antisemitismo in Austria. Intervengono in favore di Halsman anche Albert Einstein, Thomas Mann e Sigmund Freud.

1931

Halsman viene rilasciato con l'obbligo di lasciare l'Austria. Trova asilo in Francia e si trasferisce a Parigi, grazie all'aiuto del primo ministro francese Painlevé.

1932

Aprè il suo primo studio fotografico a Montparnasse. Inizia a collaborare con le riviste "Vogue", "Vu", "Voilà". Realizzerà ritratti di artisti tra cui André Gide, Paule Valéry, André Malraux, Marc Chagall e Le Corbusier.

1936

Concepisce e realizza una macchina fotografica 9x12 cm a doppia lente. L'apparecchio viene realizzato dal pronipote dell'ebanista di Daguerre. Si reca a Damasco, Gerusalemme e Tel Aviv per documentare la rivolta palestinese contro l'autorità britannica. Espone per la prima volta alla galleria Pléiade di Parigi.

1937

Sposa Yvonne Moser, fotografa specializzata in ritratti di bambini e sua assistente.

1939

Nasce la figlia primogenita Irene.

1940

Alla vigilia dell'invasione tedesca lascia Parigi per Marsiglia in attesa di emigrare negli Stati Uniti. La moglie Yvonne, con la figlia Irene, la sorella e la madre Ita sono già riparate in America. Grazie all'aiuto di Albert Einstein, Halsman ottiene la VISA e parte per New York.

1941

Firma un contratto con l'agenzia Black Star fondata nel 1935 da Kurt Safranski, Ernest Mayer e Kurt Kornfeld, fotografi tedeschi di origini ebraiche rifugiati in America. L'agenzia è molto vicina alla rivista "Life". Alcuni suoi scatti che immortalano la modella Connie Ford sono scelti per la campagna pubblicitaria *Victory Red* di Elizabeth Arden. In occasione della mostra alla galleria Julien Levy, incontra Salvador Dalí. Realizza per "Life" un servizio fotografico sui costumi ideati dal pittore spagnolo per lo spettacolo dei Balletti Russi, *Labyrinth*. Nasce la secondogenita Jane.

1942

Prima copertina per la rivista "Life" (5 ottobre 1942) con l'immagine *Eye-Catcher*: la modella Joan Thorsen indossa un copricapo della modellista Lilly Daché. Viene pubblicato il volume *La Vie secrète de Salvador Dalí* che include tre fotografie di Halsman.

1943

Sulla rivista "Life" viene pubblicato un ampio servizio fotografico con protagonista Rita Hayworth dal titolo *Cover Girl, Rita Learns New Role*.

1944

Su incarico della rivista "Life" è a Hollywood per alcuni servizi. Fotografa tra gli altri Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Frank Sinatra, Ingrid Bergman, Bette Davis, Judy Garland, Shirley Temple. Realizza sette

copertine per la rivista "Life". Reportage su *Sentimental Colloquy*, del Balletto Internazionale di New York, con scenografie e costumi di Salvador Dalí. Viene pubblicato su "Life" il ritratto fotografico di *Salvador Dalí Portrait avec loupe*.

1945

Partecipa alla fondazione dell'American Society of Magazine Photographers (ASMP) di cui è eletto primo presidente.

1946

Realizza un ampio reportage dedicato alla ballerina Martha Graham e alla sua compagnia.

1947

Perfeziona la macchina fotografica da lui progettata e battezzata "Halsman/Fairchild", che utilizzerà per tutta la sua carriera. Realizza il ritratto di Albert Einstein a Princeton. Immortala per la rubrica di "Life" *Speaking of picture* le ballerina del New York City Ballet sulla spiaggia di Bridgehampton. Ritratto di Ricki Soma, ballerina ed attrice moglie di John Huston. Servizio fotografico della *Medea* di John Gielgud a Broadway per la rivista "Life". Sarà il primo di numerosi servizi.

1948

Ottiene la cittadinanza americana. Fotografa Georgia O'Keeffe nella sua casa di Abiquiu, New Messico. Esegue il famoso ritratto *Dalí Atomicus* poi pubblicato nel numero del 9 agosto di "Life" nella rubrica *Speaking of picture*. La realizzazione della fotografia ha richiesto ventisei prove e cinque ore di lavoro.

1949

Viene pubblicato *The frenchman* fotolibro sull'attore Fernandel, un best-seller secondo il "New York Times". Realizza *Popcorn Nude* e *Midsummer's Nightmare* con Salvador Dalí. Fotografa per la rivista "Life" Jean Cocteau per promuovere il film *L'aquila a due teste*. Durante un servizio fotografico per "Life" su otto giovani modelle che vogliono diventare attrici, conosce l'esordiente Marilyn Monroe.

1950

La rivista "Photography Workshop" pubblica un ampio articolo dal titolo "The Life, Times and Photographies of Philippe Halsman". La NBC gli commissiona dei ritratti di comici popolari come Milton Berle, Ed Wynn, Sid Caesar, Groucho Marx, Bob Hope, Red Skelton, Lucille Ball. Realizza i primi ritratti in stile *jumpology*. Con Dalí realizza il progetto *Light Sculpture*.

1951

Soggiorna in Europa e realizza i ritratti di numerose personalità tra cui Winston Churchill, Henri Matisse, Giorgio de Chirico, Jean-Paul Sartre, Brigitte Bardot e Anna Magnani. Immortala Marc Chagall e Pablo Picasso insieme a Saint-Paule-de-Vence. David 'Chim' Seymour lo invita a far parte dell'agenzia Magnum. Cinquantesima copertina (15 ottobre) per la rivista "Life" con Gina Lollobrigida.

1952

Ritratto della famiglia Ford a Detroit per il cinquantenario della compagnia e del senatore John F. Kennedy per la copertina del libro *Ritratti del coraggio*. Copertina e servizio fotografico con Marilyn Monroe per la rivista "Life".

1953

Il ritratto di Winston Churchill viene scelto per la copertina di "Life" del 2 novembre. Immortala un'ancora sconosciuta Grace Kelly per la rivista "Popular Photography". Pubblica il racconto fantastico *Piccoli, A Fairy Tale*. Un estratto appare anche nella rivista "Life".

1954

Viene pubblicato *Dalí's Mustache*, che raccoglie 30 fotografie del pittore surrealista. Realizza un servizio fotografico a Marilyn Monroe nel suo studio di New York, tra cui il celebre scatto in stile *jumpology* che sarà pubblicato su "Life" solo nel 1959.

1955

Fotografa Sophia Loren per le vie di Roma. Audrey Hepburn sulla copertina di "Life" (18 luglio): è la cinquantesima copertina per la rivista.

1956

Diventa membro associato dell'agenzia Magnum. Per la rivista "Life" realizza un servizio fotografico in sei Paesi con le più belle donne del mondo.

1958

È eletto uno dei dieci fotografi più quotati del mondo dalla rivista "Popular Photography" insieme a Irving Penn, Richard Avedon, Ansel Adam, Henri Cartier-Bresson, Ernst Haas, Gjon Mili. Avvia una collaborazione con il "Saturday Evening Post".

1959

Pubblica il fotolibro *Philippe Halsman's Jump Book* che raccoglie 200 scatti di personaggi illustri in stile *jumpology*. Realizza un servizio fotografico a Grace Kelly nel Principato di Monaco. Copertina di "Life" con Marilyn Monroe in stile *jumpology*. La rivista "Life" gli dedica una cover story nel numero del 9 settembre.

1960

Viaggio in Russia come inviato della rivista "Life" per un reportage sull'intelligenza sovietica: fotografa artisti, scrittori, ballerini e politici.

1961

Fotografa il presidente Kennedy nel suo ufficio alla Casa Bianca per la rivista "Look".

1962

È sul set de *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock per realizzare le immagini promozionali per la rivista "Life". Documenta la lunga intervista di François Truffaut al maestro del brivido. Entra a far parte della Famous Photographer School al fianco di colleghi quali Irving Penn e Richard Avedon.

1963

Presso la Smithsonian Photography Gallery di Washington si tiene la prima grande esposizione personale lui dedicata.

1966

Realizza il ritratto dello scrittore russo Vladimir Nabokov e dello scrittore francese André Malreaux.

1968

Per la rivista "Life" realizza i ritratti del produttore David Merrick, del boxer Joe Louis, dello yogi Maharishi Mahesh e dell'artista Andy Warhol nella Factory.

1969

Realizza il ritratto ufficiale del presidente Nixon. Per la rivista "Life" realizza il ritratto di Woody Allen e Mae West.

1970

Il 23 gennaio esce la sua centesima copertina per la rivista "Life" (23 gennaio). Protagonista l'attore e umorista Johnny Carson.

1972

Viene pubblicato il volume *Halsman: Sight and Insight*.

1975

È sul set del film di Hitchcock, *Complotto di famiglia*. Uno dei suoi scatti sarà utilizzato per la locandina promozionale. Riceve il Life Achievement in Photography Award de l'American Society of Media Photographers (ASMP) per la sua opera.

1978

Partecipa all'esposizione *Art about Art* al Whitney Museum of American Art di New York. Si apre l'esposizione *Dalí & Halsman* al Museum di Beachwood, in Ohio, che ripercorre la decennale collaborazione con il pittore surrealista.

1979

Con l'aiuto di Cornell Capa, prepara un'esposizione presso l'International Center of Photography di New York. Muore il 25 giugno a New York.

1987

Gli eredi ricomprano la sua collezione personale, da lui ceduta a George Rinhart nel 1976. È istituito fa il Philippe Halsman Archive.

ROBERT CAPA

1913

Nasce Endre Ernő Friedmann a Budapest il 22 ottobre da Dezso e Júlia, sarti di origini ebraiche. Ha due fratelli: Lazlo, il maggiore e Kornél, il minore.

1919

Frequenta la scuola luterana di Pest e poi il Liceo Madách.

1928

Si avvicina alla fotografia, frequentando i corsi tenuti nel suo studio da József Pécsi, insieme all'amica Éva Besnyő.

1931

Viene arrestato dalla polizia segreta a causa della sua militanza contro il regime autoritario di Victor Horty. Rilasciato ha l'obbligo di lasciare il Paese. Si trasferisce a Berlino dove frequentare la Deutsche Hochschule für Politik dove studia per diventare giornalista. A causa degli esiti della grave crisi economica del 1929 la famiglia non è più in grado di aiutarlo economicamente.

1932

Inizia a collaborare come apprendista presso l'agenzia fotografica Dephot di Simon Guttmann. È presto promosso assistente di camera oscura e inizia a realizzare i suoi primi servizi fotografici. Riconosciuto il suo talento, la direzione dell'agenzia lo incarica di fotografare un discorso di Lev Trotsky allo Stadium di Copenaghen. Grazie alla sua Leica 35mm, è l'unico reporter presente che riesce a realizzare un servizio, poi pubblicato da "Der Welt-Spiegel" e dal "Berliner Tageblatt".

1933

Con l'ascesa al potere di Hitler, fugge da Berlino. Soggiorna a Vienna e poi rientra a Budapest, raggiunge Parigi con l'amico Imre 'Cziki' Weisz. Inizia a collaborare con la rivista illustrata "Vu".

1934

Conosce David 'Chim' Smyzin, Henri Cartier-Bresson e Maria Eisner, che ha da poco fondato l'a-

genzia Alliance Photo. Incontra Gerta Pohorylle (poi Gerda Taro), una profuga tedesca con cui inizia una relazione sentimentale e professionale. Insieme inventano il personaggio fittizio di Robert Capa, fotogiornalista americano affermato, al fine di rendere le fotografie più appetibili sul mercato.

1935

Lavora in Spagna come fotogiornalista per alcuni servizi sul cultura locale: incontri di box a San Sebastián, processioni della Settimana Santa a Siviglia, corride. Acquista una Leica III, la prima macchina fotografica con obiettivi intercambiabili. Si reca a Parigi per documentare le elezioni francesi. Fotografa gli scontri che seguono la vittoria del Fronte Popolare guidato da Léon Blum.

1936

Allo scoppio della Guerra Civile, insieme a Gerda Taro si reca in Spagna come corrispondente per le riviste "Vu" e "Regards". Documenta gli scontri tra repubblicani e franchisti in Catalogna ed in Aragona. Scatta la famosa fotografia del miliziano morente, che appare anche sulla rivista "Life". Collabora con il filmmaker russo Roman Karmen al film *España 1936*, prodotto da Luis Buñuel. Documenta la difesa lealista di Madrid.

1937

Incontra Ernest Hemingway, John Dos Passos e Joris Ivens. La compagna Gerda Taro viene ferita a morte mentre fotografa un'offensiva a Brunete, a ovest di Madrid. Raggiunge la madre e il fratello Kornél a New York, dove si sono trasferiti. Negozia un contratto con la rivista "Life" e con l'agenzia Pix Publishing, fondata da alcuni emigrati tedeschi: Alfred Eisenstaedt, George Karger, Hans Knopf e Leon Daniel.

1938

Come assistente del regista Joris Ivens, per realizzare il documentario *I 400 milioni*, sulla guerra cino - giapponese, si reca in Cina. Scatta le sue prime immagini a colori.

Alcune fotografie vengono pubblicate dalla rivista "Life". Uno dei suoi "piccoli diavoli rossi", i soldati vietcong, apparirà sulla copertina del 16 maggio. Ritorna in Spagna per coprire la battaglia dell'Ebro. Viene pubblicato il volume *Death in the Making*, progettato insieme ad André Kertész e dedicato a Gerda Taro.

1939

È nuovamente in Spagna dove documenta la caduta di Barcellona e la vittoria dell'esercito franchista. Realizza un servizio fotografico sui soldati repubblicani esiliati e rinchiusi in campi di internamento in Francia. Realizza delle fotografie sul Tour de France. Allo scoppio della Seconda guerra mondiale si trasferisce negli Stati Uniti e avvia la sua collaborazione con la rivista "Life".

1940

Segue le elezioni presidenziali in Messico per la rivista "Life". Partecipa alla cerimonia di cremazione di Lev Trotsky, assassinato a Coyoacán in agosto.

1941

A bordo di un cargo che trasporta areoplani, attraversa l'Atlantico per un primo soggiorno in Inghilterra. A Londra documenta gli esiti del blitz aereo tedesco sulla città, insieme a Diane Forbes-Robertson per il libro *The Battle of Waterloo Road*. Ritorna negli Stati Uniti e si reca nella Sun Valley, in Idaho, in visita dall'amico Ernest Hemingway. Realizza un servizio fotografico che viene pubblicato sulla rivista "Life" in cui si parla del romanzo *Per chi suona la campana*.

1942

Realizza diversi servizi fotografici dedicati all'impegno dell'esercito alleato in Gran Bretagna.

1943

Al seguito del 2° Battaglione del generale Patton come fotografo accreditato, copre la campagna militare alleata per l'americano "Collier's Weekly" e per l'inglese "The Illustrated". Dopo le opera-

zioni in Tunisia, fotografa lo sbarco in Sicilia e la risalita alleata lungo la penisola italiana. Documenta la liberazione di Napoli.

1944

Partecipa allo sbarco degli Alleati ad Anzio, a sud di Roma. Rientra in Inghilterra. In occasione del D-Day, approda con la prima ondata di fanteria a Omaha Beach in Normandia. È il primo fotografo a documentare l'evento, ma, a causa di un incidente tecnico, di 106 foto in quattro rullini, se ne salvano solo 11 ("Le magnifiche undici"). Il reportage viene pubblicato il 19 giugno dalla rivista "Life". Fotografa la liberazione di Parigi insieme all'amico e collega Ernest Hemingway. Testimonia la Battaglia delle Ardenne. Viene pubblicato il volume *Invasion!*, realizzato insieme a Charles Wertenbaker.

1945

Si paracaduta con le truppe americane in Germania per documentare la liberazione di Lipsia, Norimberga e Berlino da parte degli Alleati. Conosce all'Hotel Ritz di Parigi l'attrice Ingrid Bergman con cui inizia una relazione.

1946

Ritorna negli Stati Uniti e ottiene la cittadinanza americana. Si trasferisce per un periodo ad Hollywood dove intende lavorare come produttore e regista. Realizza alcuni servizi dai set tra cui *Notorious* di Alfred Hitchcock. Scrive le proprie memorie di guerra con l'obiettivo di trarne una sceneggiatura. Insoddisfatto dall'ambiente hollywoodiano ritorna sulla costa Est.

1947

Il presidente Eisenhower gli assegna la Medal of Freedom per il suo impegno di documentazione durante la Seconda guerra mondiale. Si reca in Turchia con Paul Martelli per realizzare il documentario *March of Time* per il gruppo Time Inc. Viene pubblicato *Slightly Out of Focus*, diario autobiografico del suo impegno come fotoreporter. Insieme a Henri Cartier-Bresson, David 'Chim' Seymour, George Ro-

dger e William Vandivert, fonda l'agenzia Magnum, una cooperativa di fotografi. Lungo soggiorno in Unione Sovietica con lo scrittore John Steinbeck per un reportage.

1948

Viene pubblicato il reportage dalla Russia sul "New York Herald Tribune" e nel "The Ladies Home Journal" di John Morris. È il primo reportage di una serie, parte del progetto *People Are People*. Si reca a Tel Aviv per documentare la nascita dello Stato di Israele. Lavora alla serie fotografica *Youth and the World* che viene venduta a "Holiday". La serie viene proposta dall'agenzia Magnum anche in Europa come *Generation X*. A Parigi crea la casa di produzione World Video e inizia a produrre e realizzare dei cortometraggi dedicati ai più famosi sarti parigini dal titolo *Paris. Cavalcade of Fashion*. Il primo documentario è dedicato a Christian Dior e sarà distribuito dalla CBS. È sul set di *Arch of Triumph* di Lewis Milestone come fotografo di scena.

1949

Lavora come fotografo di scena sul set del film *Riso Amaro* di Giuseppe De Santis.

1950

Nuovo viaggio in Israele dove fotografa la vita dei coloni che viene pubblicata sulla rivista "Life". Gira il documentario *The Journey*, commissionato dalla United Jewish Appeal. Realizza una serie di servizi fotografici a colori per la rivista "Holiday" sul tema degli sport invernali nelle Alpi.

1952

È sul set dei film *Le Carrosse d'or* di Jean Renoir e *Moulin Rouge* di John Huston. In qualità di presidente dell'agenzia Magnum dedica molto tempo alla promozione della stessa e al reclutamento di giovani associati.

1953

Lavora sul dei film *Il tesoro dell'Africa* di John Huston e *La contessa scalza* di Joseph L. Mankiewicz.

1954

Viaggio in Giappone per lavorare al progetto della nuova rivista fotografica della Mainichi Press. La rivista "Life" lo incarica di sostituire un loro inviato e coprire la guerra in Indocina. Raggiunge Hanoi. Il 25 maggio, mentre è al seguito di un convoglio francese in direzione Thai Binh, rimane ucciso dallo scoppio di una mina. Viene seppellito nel cimitero quacchero di Amawalk, a New York.

1955

L'Overseas Press Club of America istituisce in sua memoria la Robert Capa Gold Medal, destinata al miglior reportage fotografico realizzato all'estero.

1966

Viene istituito dal fratello Cornell Capa l'International Fund for Concerned Photography.

1974

Il fratello Cornell Capa crea l'International Center of Photography con l'intento di conservare e valorizzare la sua eredità - si conservano gli oltre 70.000 negativi - e promuovere la cultura della fotografia.

2013

In occasione del centenario dalla nascita, viene inaugurato a Budapest il Robert Capa Contemporary Photography Center.

WERNER BISCHOF

1916

Nasce il 26 aprile a Zurigo, in Svizzera. Il padre Adalbert Bischof è impiegato in una fabbrica di prodotti farmaceutici. La madre Marie Schmied nutre interesse per la filosofia e la religione. Trascorre l'infanzia nel borgo di Kilchberg.

1922

Frequenta le scuole elementari e superiori a Waldshut am Rhein, in Germania, dove il padre si è trasferito per lavoro. Insieme alla sorella maggiore Marianne e al padre realizzano esperimenti di fotografia in un laboratorio casalingo.

1931

Su suggerimento della famiglia, frequenta l'Istituto Magistrale di Schiers, nei Grigioni. Segue lezioni per diventare insegnante di disegno e ginnastica. Muore la madre.

1932

Volendo diventare pittore, si trasferisce a Zurigo, ed entra alla Scuola di Arti e Mestieri. Segue le lezioni di grafica e disegni di Alfred Willimann. Frequenta il corso speciale di fotografia di Hans Finsler, esponente della Nuova Oggettività e promotore della storica esposizione *Film und Foto* del 1929. Sotto l'influsso di Finsler intraprende una ricerca fotografica incentrata sulle piante e sulle conchiglie.

1936

Si diploma con il massimo dei voti. Dopo aver svolto il servizio militare apre a Zurigo il suo primo studio di fotografia e grafica. Lavora come pubblicitario e fotografo freelance.

1938

È assunto dalla casa editrice Graphis (Amstutz & Herdeg) per la realizzazione di manifesti e fotografie di moda.

1939

Collabora all'allestimento della Fiera Nazionale Svizzera di Zurigo, prendendo parte alla progettazione dei padiglioni della grafica e della moda. Deciso a diventare pittore, si trasferisce in Francia. Allo scoppio della Seconda guer-

ra mondiale è costretto a rientrare in Svizzera per svolgere servizio militare attivo per oltre ottocento giorni.

1942

Diventa collaboratore interno della rivista culturale svizzera "Du", fondata nel 1941 da Arnold Kübler. Viene pubblicato anche un suo saggio sullo studio fotografico della luce. Apre uno studio nel quartiere di Leimbach, a Zurigo. Diventa membro del gruppo artistico "Allianz", sostenitore del Costruttivismo di Max Bill e del Surrealismo.

1944

Realizza un servizio fotografico sull'attività di una scuola per sordomuti.

1945

Realizza un reportage sui profughi di guerra nel Ticino che viene poi pubblicato sulla rivista "Du". Intraprende un viaggio in Europa insieme all'amico e collega Emil Schulthess per avviare un ampio reportage sui paesi distrutti dalla guerra su incarico di "Schweizer Spende", organizzazione svizzera di soccorso post-bellico.

1946

Attraversa Belgio e Lussemburgo, prosegue fino in Olanda. Fa tappa a Colonia, Berlino, Lipsia, Dresda. Fotografa in Austria, Italia e Grecia, documentando le ferite della guerra e la ricostruzione. Gli scatti vengono pubblicati sulla rivista "Du". Inizia a ottenere discreto riconoscimento come fotografo umanista. A Milano conosce Rösli (Rosellina) Mandel, figlia dell'esule ungherese Moses Mandel, molto attivo nel movimento operaio svizzero. Lascia la redazione della rivista "Du", di cui rimane collaboratore esterno. Primi contatti con la rivista "Life".

1947

Continua il suo viaggio attraverso l'Europa Orientale. Attraversa Ungheria, Cecoslovacchia, Moldavia e Romania.

1948

Viene incaricato dalla rivista "Life"

di documentare i Giochi Olimpici Invernali di Sankt Moritz. Prosegue il viaggio in Europa del Nord attraverso Polonia, Svezia e Danimarca. Le foto verranno poi pubblicate sulla rivista "Du" e nella rivista finlandese "Atlantis".

1949

Sposa Rosellina Mandel. Soggiorno in Inghilterra. Collabora con le riviste britanniche "Picture Post", "L'Illustrated" e "The Observer". Diventa membro dell'agenzia fotografica Magnum.

1950

Soggiorno in Italia. Realizza un reportage fotografico su *Le piazze d'Italia* per il rotocalco "Epoca". Documenta per la stessa rivista il lavoro dei contadini sardi del Campidano e dei minatori dell'Iglesiente. Viaggio a Parigi e in Islanda. Nasce il figlio primogenito Marco.

1951

Si reca in India e realizza un reportage sulla grave crisi alimentare nella regione del Bihar. Il servizio viene pubblicato sulla rivista "Life" il 25 maggio. È il reportage che gli vale fama a livello internazionale. Prende parte al progetto dell'agenzia Magnum *Generazione X*, documentando la vita di due giovani indiani di Bombay. Si reca a Calcutta e nel Sikkim.

1952

Soggiorno in Giappone con la moglie Rosellina. Compie tre incursioni in Corea. Realizza un reportage nel villaggio di San Jang Ri, alla frontiera tra Sud e Nord Corea. Si reca nella base statunitense di Okinawa e a Hong Kong. Realizza su richiesta di Magnum un servizio sull'influenza americana nella cultura giapponese. Fotografa l'imperatore ad Hiroshima. Copre la guerra in Indocina come inviato per "ParisMatch" e "Life". Non avendo ottenuto il visto per entrare in Cina, fa ritorno in Svizzera. Manifesta alcuni segni di insofferenza nei confronti del sistema editoriale e delle sue regole.

1953

La rivista "Du" pubblica, in un numero speciale, le sue foto dal soggiorno in Estremo Oriente. A Zurigo si tiene un'esposizione delle sue fotografie sullo stesso tema. È a Londra per un servizio fotografico sull'incoronazione della Regina Elisabetta II. Nuovo soggiorno in Finlandia. Realizza per l'agenzia Magnum un servizio fotografico sulle donne finlandesi. Si trasferisce negli Stati Uniti, dove realizza, su commissione, fotografie degli impianti della società petrolifera Standard Oil. Realizza diversi servizi per il periodico "Fortune" con l'intento di finanziare un grande viaggio in America Latina.

1954

Viene pubblicato dall'editore Delpire il libro *Japon*. Si reca in Messico accompagnato dalla moglie Rosellina che poi ritorna in Europa. Reportage a Santiago del Cile e a Panama, pubblicati sulla rivista "Life". Fa tappa in Perù, a Lima. Visita Cuzco e le città inca di Machu Picchu. Rientrato a Lima, si unisce al geologo Ali De Szeppeddy per una spedizione in Amazzonia. Il 16 maggio l'auto su cui sta viaggiano sulle Ande precipita in un burrone e perde la vita. Nove giorni dopo la sua morte, nasce il secondogenito Daniel.

1955

Il volume *Japan* conquista il primo Prix Nadar, istituito quell'anno per la migliore pubblicazione di soggetto fotografico in Francia.

1956

Si tiene la prima retrospettiva nazionale al Kunstgewerbemuseum di Zurigo, che fa tappa in Europa e negli Stati Uniti.

1960

Si tiene una grande mostra retrospettiva a lui dedicata al Musée des Arts décoratifs di Parigi.

DENNIS STOCK

1928

Nasce il 24 luglio a New York, da Fannie e Fred Stock. La madre è di origine inglese, mentre il padre, di origini svizzere, è un pittore.

1943

Muore il padre. Stock con la madre affronta forti ristrettezze economiche.

1944

Al compimento dei 16 anni, si arruola nella Marina americana, così da guadagnarsi da vivere e lasciare la casa materna.

1947

Lascia la Marina e si avvale della legge "G.I. Bill" per i veterani della Seconda guerra mondiale e frequenta la New School for Social Research dove segue i corsi di fotografia di Berenice Abbott. Trovando il contesto scolastico incompatibile con il suo temperamento, decide di abbandonare il corso preferendo una formazione sul campo. Per un breve periodo è apprendista del fotografo Eugene Smith. Diventa quindi l'apprendista di Gjon Mili, fotogiornalista e collaboratore delle riviste "Life" e "Vogue". Mili, amico di Robert Capa, realizza foto e ritratti di ballerini, musicisti, attori, modelle e sportivi.

1951

Vince il primo premio del Young Photographers Contest promosso dalla rivista "Life" con un reportage dedicato ai profughi della Germania dell'Est in arrivo al porto di New York. Andreas Feininger realizza il suo famoso ritratto *The photojournalist* poi apparso nella rivista "Life". Per volontà di Robert Capa, diventa membro associato dell'agenzia Magnum. È incaricato di realizzare un servizio sulla vita degli operai della General Motors in Alaska.

1952

Si reca in Etiopia e ad Addis Abeba documenta la vita dell'imperatore Haile Selassie. Raggiunge Robert Capa a Parigi. Rientrato negli Stati Uniti viene incaricato dall'agenzia

Magnum di seguire le produzioni cinematografiche a Hollywood.

1954

Diventa membro effettivo dell'agenzia Magnum. È sul set de *L'ammutinamento del Caine*, film con Humphrey Bogart, e di *Sabrina* con Audrey Hepburn. A un party allo Chateau Marmont di Los Angeles, l'amico regista Nicholas Ray lo presenta a James Dean, con cui sta per girare *Gioventù bruciata*.

1955

Realizza alcuni servizi fotografici dai set di *Bulli e pupe* con Marlon Brando e Frank Sinatra, di *Oklahoma!* di Fred Zinnemann e di *Il seme della violenza*, con Glenn Ford e Sidney Poitier.

Alla vigilia della presentazione della pellicola *La valle dell'Eden* di Elia Kazan, conosce personalmente James Dean. Stock realizza un ampio servizio fotografico su Dean che apparirà sulla rivista "Life". Le sue immagini diventeranno delle vere e proprie icone dopo la prematura scomparsa del divo hollywoodiano.

1956

È sul set di *Fermata d'autobus*, film di Joshua Logan con Marilyn Monroe. Lungo soggiorno in Giappone. Si reca quindi in Thailandia attratto dalla cultura buddhista.

1957

Realizza un servizio fotografico dedicato a Igor Stravinsky durante una sessione di incisioni con la Columbia Orchestra negli studio della Columbia Records di New York. Inizia a realizzare ritratti dei più importanti musicisti jazz del momento, da Louis Armstrong a Billie Holiday, da Sidney Bechet a Duke Ellington.

1960

Esce il libro *Jazz Street* firmato insieme al critico musicale Nat Hentoff, con scatti realizzati da Harlem a New Orleans.

1962

Vince il primo premio all'International Photography Competition in Polonia. Si trasferisce a Pound Rid-

ge, a nord di New York. Sempre più insopportabile al materialismo frenetico della società americana, trova nuova ispirazione nella realtà rurale. Inizia a realizzare foto a colori con soggetto di natura, paesaggio e ambiente dal carattere poetico e mistico.

1964

Il magazine "Holiday" gli commissiona un servizio fotografico per documentare festival, adunate, fiere e parate in America.

1965

Ritorna in California e inizia a lavorare a un ampio reportage sul movimento hippie.

1968

Lascia per un periodo l'agenzia Magnum per creare una sua compagnia di produzione cinematografica indipendente, la Visual Objectives, con la quale realizzerà diversi documentari. Si dedica a un ricco reportage sulla California, fotografando i suoi luoghi simbolo e altri meno noti: da San Francisco a Sacramento, dal Sunset Boulevard a Venice Beach poi pubblicate nel libro *California Trip*.

1969

Ritorna all'agenzia Magnum, dove ricopre la carica di presidente della divisione film e nuovi media. Insieme al giornalista di "Look" William Hedgepeth, visita numerose comunità hippies tra cui Drop City in Colorado, Lama Foundation e Lorien in New Mexico.

1970

Viene pubblicato il foto-saggio *The alternative* sulla cultura hippie americana.

1971

Inizia un ampio reportage per documentare la vita "on the road" in America, immortalando biker, camperisti e autostoppisti.

1974

Viene pubblicato il volume *Brother Sun*, che raccoglie foto di natura e paesaggio ispirategli dalla figura di san Francesco d'Assisi e dal suo

Cantico delle Creature durante un soggiorno in Italia. Nuovo viaggio in Giappone.

1978

Esce il volume *James Dean Revisited*.

1988

Viene pubblicato il fotolibro *Provence Memories* che raccoglie gli scatti realizzati in Francia meridionale dove ha vissuto per alcuni anni.

1989

Realizza un ampio reportage in New England.

1991

Vince l'Advertising Photographers of America.

1995

Esce il libro *Made in USA* che raccoglie i suoi più significativi reportage in bianco e nero realizzati in America.

1996

Inizia un reportage dedicato alle architetture nelle metropoli contemporanee quali New York, Lione, Parigi, Tokyo, Bilbao e Londra.

2006

Sposa la scrittrice Susan Richards.

2010

Muore a Sarasota in Florida l'11 gennaio.

2011

Viene distribuito postumo il documentario *Beyond Iconic: Photographer Dennis Stock*, di Hanna Sawka Hamaguchi.

2015

Esce il film *Life* del fotografo e regista Anton Corbijn, dedicato alla sua amicizia con James Dean e al famoso reportage del 1955.

BRUNO BARBEY

1941

Nasce il 13 febbraio a Rabat, Marocco. Terzogenito in una famiglia di cinque figli, cresce tra Marrakech e Tangeri.

1957

Grazie a una borsa di studio, all'età di 16 anni consegue il brevetto di pilota d'aereo.

1958

Frequenta il liceo Henri IV a Parigi, uno dei migliori di Francia.

1960

È ammesso all'Ecole des arts et métiers di Vevey in Svizzera. Si interessa in particolar modo alla fotografia e alla grafica.

1962

Durante gli studi accademici, si dedica alla fotografia. Inizia a lavorare per l'editore Robert Delpire a un reportage fotografico sull'Italia e gli italiani con l'intento di catturare lo spirito, un progetto ispirato da *The Americans* di Robert Frank e *Les Allemands* di René Burri. Comincia a lavorare come fotogiornalista per le Éditions Rencontre di Losanna per una serie di foto-reportage dall'Europa e dall'Africa. Risente dell'influenza di Henri Cartier-Bresson.

1964

Primi contatti con l'agenzia Magnum. Reportage fotografici dal Kenya e dalla Camargue per le Éditions Rencontre.

1965

Avvia la collaborazione con la rivista "Vogue". Soggiorno in Medio Oriente per un reportage dal Kuwait.

1966

Pubblica nella rivista "Camera" il portfolio fotografico dedicato agli italiani. Diventa membro associato dell'agenzia Magnum. Soggiorna per quattro mesi in Brasile per un reportage sul paese, fotografando nelle metropoli e nella foresta amazzonica.

1967

Si tiene la sua prima personale, alla

Bibliothèque nationale di Parigi, con la serie *Photo d'Italie*. Diventa membro ordinario dell'agenzia Magnum. Si reca in Biafra allo scoppio della guerra civile in Nigeria. Viaggia in Polonia al seguito del generale de Gaulle. In occasione della guerra dei Sei giorni si reca in Egitto al fianco del giornalista Emmanuel d'Astier de la Vigerie per intervistare il presidente Nasser. Si trova così a documentare il bombardamento di Suez da parte degli israeliani, reportage che verrà pubblicato su "Paris Match". È a Mosca per fotografare le celebrazioni del cinquantesimo anniversario della Rivoluzione russa.

1968

Documenta la rivolta studentesca del Mai 68 a Parigi. Si unisce al gruppo Medvedkine costituito dal regista e fotografo Chris Marker, che realizza film militanti documentando gli scioperi in atto nelle fabbriche. Si reca a Tokyo dove scatta un servizio sul movimento studentesco giapponese. È in Cambogia per documentare gli sviluppi della guerra indocinese.

1969

Si reca negli Stati Uniti per un reportage in Texas sulle carceri americane. Viaggio in Iran.

1970

Realizza insieme allo scrittore Jean Genet un reportage per la rivista "Zoom" in cui documenta la vita nei campi profughi palestinesi in Giordania. Fotografa i funerali del presidente egiziano Nasser e del presidente francese Charles de Gaulle. Conosce la sua futura moglie Caroline Thiénot.

1971

Soggiorna a Ceylon e in Asia sud-orientale dove fotografa la vita dei rifugiati della guerra in Bangladesh. Documenta la dichiarazione d'indipendenza degli Emirati Arabi. Assiste all'anniversario per i 2500 anni dalla nascita di Persepolis, in Iran. Viaggia in Oman dove è in corso un colpo di stato non violento. Inizia a coprire la guerra in Vietnam.

1972

Documenta la battaglia di An Loc in Vietnam per la rivista "Life". Testimonia l'impegno della Croce Rossa Internazionale in Indocina. È quindi in Giappone per un reportage che documenta le manifestazioni contro la costruzione dell'aeroporto Narita e contro la guerra in Vietnam. Avvia un ampio reportage sul suo Paese natale, il Marocco.

1973

È in Argentina per un reportage sul ritorno al potere di Juan Perón. Si reca quindi in Cile per documentare il golpe militare. Immortala il presidente Allende poco prima della sua tragica fine. Parte per la Cina dove documenta la visita ufficiale del presidente francese Pompidou e realizza un servizio fotografico sulla Rivoluzione Culturale. Raggiunge quindi Phnom Penh, in Cambogia, ormai assediata dai Khmer Rossi. Documenta la guerra del Kippur in Siria e in Israele.

1974

Raggiunge clandestinamente i combattenti curdi in Iraq e incontra il generale Barzani. Viaggio per reportage in Nigeria.

1975

Realizza un servizio fotografico in Marocco sulla Marcia Verde, manifestazione per l'indipendenza del Sahara Occidentale dall'influenza spagnola. Soggiorno in India.

1976

Si reca in Iran per lavorare al progetto di un libro fotografico con René Maheu, direttore generale dell'Unesco. Nasce la prima figlia Aurélie.

1977

Reportage in Nigeria e Polonia. Soggiorna in Birmania e Sri Lanka.

1978

È nominato vicedirettore dell'agenzia Magnum in Europa. Lavora in Nigeria e nuovamente in Sri Lanka.

1979

Documenta il ritorno in Iran dall'e-

silio dell'Ayatolla Khomeyni, al culmine della Rivoluzione iraniana. Compie un nuovo soggiorno in Indonesia.

1980

Trascorre tre mesi a Bombay per realizzare dei servizi fotografici per le riviste "Time" e "Life". Fotografa in Cina e in Portogallo.

1981

Lungo soggiorno in Polonia per documentare gli sviluppi del movimento sindacale Solidarność. Riceve l'Overseas Press Club Award.

1982

Realizza un servizio fotografico dedicato alla Legione Straniera in Corsica. Prosegue il lavoro di documentazione in Polonia per il volume *Poland*. Insieme al collega René Burri lavora alla realizzazione del libro fotografico *Terre de guerre*. Nasce il figlio secondogenito Igor.

1983

Si reca nuovamente in Polonia per seguire il viaggio apostolico di papa Giovanni Paolo II. Prosegue il lavoro di documentazione fotografica in Marocco e nella città di Fès.

1984

Reportage in Toscana e nell'isola portoghese di Madera. Soggiorna in Gabon per un nuovo progetto fotografico.

1985

Si reca in India, nel Rajasthan, per realizzare un reportage fotografico su commissione del Ministero della Cultura. Gli viene conferito l'Ordre National du Mérite della Repubblica francese.

1987

Viaggio a Macao per un documentario nell'anno in cui si firma l'accordo sino-portoghese per il ritorno della città alla Cina dopo oltre quattrocento anni di dominio portoghese. Soggiorno in Marocco per un reportage dedicato all'eredità andalusa nel Paese.

1988

Viene eletto presidente di Magnum International.

1989

A Berlino documenta la caduta del Muro. Reportage in Extremadura, Spagna.

1990

È impegnato nella copertura della guerra del Golfo.

1992

In Guyana francese realizza un servizio fotografico dedicato ai rifugiati vietnamiti. Soggiorno a Praga e in Romania. Nuovo viaggio in Cambogia.

1993

Realizza dei servizi fotografici in Vietnam, Thailandia e Indonesia. Compie un nuovo, lungo soggiorno in Marocco.

1995

Viaggio a Mindanao, nelle Filippine, per un reportage.

1996

Si reca nuovamente in Marocco in previsione dell'esposizione degli scatti dedicati alla città di Fès in programma all'Istituto del Mondo Arabo di Parigi. Reportage sul genocidio a opera dei Khmer Rossi in Cambogia.

1999

Espone il suo reportage sul Marocco da titolo *Bruno Barbey: Le Temps du Maroc en France* al Petit-Palais di Parigi.

2001

Reportage fotografico in Corsica. Con Jean-Luc Moreau da alle stampe il fotolibro *Le Paris de Sartre et Beauvoir, photographie du Paris d'aujourd'hui*.

2008

A quarant'anni dal Sessantotto, viene pubblicato il volume 68.

2010

Si reca a Shangai per un reportage sulla città, nuova capitale d'Oriente.

2013

Realizza un nuovo, ampio reportage sul Myanmar e la religione buddista.

2014

Si reca a Hong Kong per documentare la cosiddetta Rivoluzione degli ombrelli.

2015

Alla Maison Européenne de la Photographie si tiene una vasta personale retrospettiva lui dedicata dal titolo *Passages*, che ripercorre mezzo secolo di attività.

2016

È eletto membro dell'Académie des beaux-arts di Parigi.

Vedere la vita; vedere il mondo; essere testimoni oculari di grandi eventi; osservare il volto dei poveri e i gesti dei superbi; vedere cose strane: macchine, eserciti, moltitudini, ombre nella giungla e sulla Luna; vedere l'opera dell'uomo: dipinti, torri e scoperte; vedere cose distanti migliaia di chilometri, cose nascoste dietro muri o dentro stanze, cose pericolose da avvicinare; le donne che gli uomini amano e molti bambini; vedere e gioire nel vedere; vedere ed essere sorpresi; vedere ed "apprendere".

Manifesto di "Life" che apparve nel numero del 23 novembre del 1936.

Ogni reportage presente in catalogo è introdotto da un titolo che fa espressamente riferimento ad una mostra dedicata al rispettivo autore.

ASTONISH ME!

Philippe Halsman
20 ottobre 2015 - gennaio 2016
Jeu de Paume
Parigi, Francia

HEART OF SPAIN

Robert Capa
2 febbraio - 28 marzo 1999
Museo Nacional Reina Sofia
Madrid, Spagna

LA REALTÀ DI FRONTE

Robert Capa
20 ottobre 2013 - 19 gennaio 2014
Villa Manin di Passariano
Codroipo, UD, Italia

POINT OF VIEW

Werner Bischof
27 gennaio - 1 maggio 2016
Musée de l'Élysée
Losanna, Svizzera

THE COMPASSIONATE LENS

The Photographs of Werner Bischof
Ottobre 2011
Bruce Museum
Greenwich, Connecticut, USA

QUESTA È LA GUERRA!

Robert Capa al lavoro.
28 marzo - 21 giugno 2009
Centro Internazionale di Fotografia
Milano, Italia

AMERICAN DREAMS

Dennis Stock
31 maggio - 18 luglio 2008
Galerie Stephen Hoffman
Monaco, Germania

MARILYN, MAGNUM AND THE MISFITS

23 novembre - 11 gennaio 2014
Etherton Gallery
Tucson, Arizona, USA

PASSAGES

Bruno Barbey
Settembre 2016
Pingyao International Photography Festival
Pingyao, Cina

Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Micol Fontana

Impaginazione

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Ondina Granato

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2017 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

Per le foto:

© EVE ARNOLD / Magnum Photos
© WERNER BISCHOF / Magnum Photos
© BRUNO BARBEY / Magnum Photos
© CORNELL CAPA / International Center of
Photography / Magnum Photos
© ROBERT CAPA / International Center of
Photography / Magnum Photos
© HENRI CARTIER-BRESSON / Magnum Photos
© BRUCE DAVIDSON / Magnum Photos
© ELLIOTT ERWITT / Magnum Photos
© PHILIPPE HALSMAN / Magnum Photos
© ERICH HARTMANN / Magnum Photos
© INGE MORATH / Magnum Photos
© DENNIS STOCK / Magnum Photos

Per i testi:

© i singoli autori

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editorialew S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da xxxx
Finito di stampare
nel mese di febbraio 2017