

Camera Chiara

Rivista dell'Associazione Fotografica Camera Chiara
The magazine of the Associazione Fotografica Camera Chiara



Nicola Curzio © 2008

Camera
Chiara

numero 1 | gennaio 2023

Indice

p 3 **Perchè questa rivista**

p 6 **"Coppia"** di *Giuseppe Ciciolla* a cura di *Francesco De Napoli*

p 12 **"Urgenza"** di *Francesco De Napoli*

p 17 **"Muri"** di *Nicola Curzio* a cura di *Francesco De Napoli*

p 24 **"Vie di fuga"** di *Nicola Curzio* a cura di *Serena Sasanelli*

p 27 **André Kertész: "Riflessioni sul periodo americano"**
di *Francesco De Napoli*

p 29 **"Перспектя"** di *Daniele Mastrolitti* intervista e testo a cura di
Francesco De Napoli

p 38 **Dietro una piccola foto: Spagna 2000** fotografia e testo
di *Mariella Simone*

p 40 **Ventiquattro volte al secondo: Lo sguardo del tempo: Visitors di
Geodfry Reggio, 2013** di *Francesco De Napoli*

p 45 **Chi siamo**

Photo Editor: Francesco De Napoli

Realizzazione grafica: Francesco De Napoli

Un periodico dell'Associazione Fotografica Camera Chiara

Testi e immagini ©2023 salvo diversamente indicato

Contents

p 3 **Why this magazine**

p 6 **"Couple"** by *Giuseppe Ciciolla* words by *Francesco De Napoli*

p 12 **"Urgency"** words by *Francesco De Napoli*

p 17 **"Walls"** by *Nicola Curzio* words by *Francesco De Napoli*

p 24 **"Vanishing Point"** by *Nicola Curzio* words by *Serena Sasanelli*

p 27 **André Kertész: "Reflections on the American period"**
by *Francesco De Napoli*

p 29 **"Перспектя"** by *Daniele Mastrolitti* interview and words by
Francesco De Napoli

p 38 **Behind a small photo: Spain 2000** image and words
by *Mariella Simone*

p 40 **Twenty-four times a second: Time and the gaze: Visitors by
Geodfry Reggio, 2013** words by *Francesco De Napoli*

p 45 **About Us**

Photo Editor: Francesco De Napoli

Graphic design: Francesco De Napoli

A magazine of the Associazione Fotografica Camera Chiara

Texts and images ©2023 unless otherwise stated

Contatti / Contacts

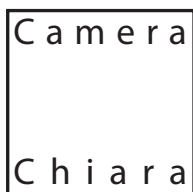
e_mail: info@scuolacamerachiara.com

mobile: +39 347 3516086

website: www.scuolacamerachiara.com

 **@camerachiamagazine**

 **@scuolacamerachiara**



Perché questa rivista / Why this magazine

Questa rivista di fotografia, i cui abbozzi si trovano nell'ormai lontano 2010, nel suo piccolo si propone di mostrare - non in ordine cronologico - il percorso fatto nei quasi 14 anni come associazione fotografica e come scuola di fotografia a partire dall'autunno del 2009, inizio delle nostre attività.

In questi anni centinaia di studentesse e studenti si sono avvicinati, il digitale ha consolidato la sua posizione e la fotografia ha trovato sempre in maggior misura, nel bene o nel male, la sua principale vetrina sui social media e l'analogico, non solo in campo fotografico, vive una sua seconda giovinezza. La fotografia è cambiata e, mai come ora, sta cambiando, indipendentemente dal fatto che questo possa essere un dato positivo, visto che a volte la crescita può anche essere involutiva.

Qui troverete una selezione di alcuni lavori dei corsi annuali e di progettualità e linguaggio. La selezione non è fatta in base al loro valore assoluto ma, soprattutto, per gli spunti che di rimando ne nascono e dall'averne vissuto i percorsi che hanno portato alla loro realizzazione. Questi lavori prendono forma dallo scontro tra la voglia e la difficoltà di avvicinarsi alla fotografia come mezzo espressivo di chi ha provato nel suo piccolo e per la prima volta, attraverso le proprie immagini - cosa per nulla semplice - a mettersi in diretta connessione con il proprio mondo interiore.

Il nome dell'associazione richiama il titolo "*La camera chiara*" di Roland Barthes, non a caso probabilmente il libro più letto sulla fotografia. Ma la fotografia si può ancora definire come fa Barthes con la parola in sanscrito "*Tathātā*"? La fotografia è dunque quella cosa lì? Proprio quella cosa?¹

1 "Per designare la realtà, il buddhismo dice *sunya*, il vuoto; ma meglio ancora dice: *tathata*, il fatto di essere tale, di essere così, di essere quello; in sanscrito *tat* vuol dire *quello*, e fa pensare al gesto del bambino che indica qualcosa con il dito e dice: *Ta, Da, Ça!* Una fotografia si trova sempre all'estremità di quel gesto; essa dice: *questo, è proprio questo, è esattamente così!*". Da "*La Camera Chiara. Note sulla fotografia*", Gli Struzzi, Einaudi, ©1980. Titolo originale "*La chambre claire. Note sur la photographie*".

This photography magazine, whose drafts date back to the distant 2010, in its own way aims to show - not in chronological order - the path taken in almost 14 years as a photography association and as a photography school since the fall of 2009, when our activities started.

In these years, hundreds of students have come and gone, the digital has consolidated its position and photography has increasingly found, for better or for worse, its main showcase on social media, and analog, not only in photography, has been experiencing a second youth. Photography has changed and, never like now, is changing, regardless of whether this is a positive fact, as growth can also be regressive.

Here you will find a selection of some of the works from the "annual courses" and from "projectuality and language" courses. The selection is not based on their absolute value but, above all, on the ideas that arise from them and from having lived the paths that led to their realization. These works take shape from the clash between the desire and the difficulty of approaching photography as an expressive means for those who have tried in their own small way and for the first time, through their own images - something not simple - to put themselves in direct connection with their inner world.

The name of the association recalls the title "*La Camera Chiara*" (is the name of the Italian edition of "*Camera Lucida*") by Roland Barthes, not by chance probably the most read book on photography. But can photography still be defined as Barthes does with the word in Sanskrit "*Tathātā*"? Is photography therefore that thing there? Exactly that thing?¹

1 "To designate reality, Buddhism says *sunya*, emptiness; but even better it says: *tathata*, the fact of being such, of being so, of being that; in Sanskrit, *tat* means *that*, and makes one think of the gesture of the child who points to something with the finger and says: *Ta, Da, Ça!* A photograph is always at the end of that gesture; it says: *this, it is exactly this, it is exactly like that!*". From "*Camera Lucida: Reflections on Photography*", original title: "*La chambre claire. Note sur la photographie*". "*La Camera Chiara. Note sulla fotografia*"; Gli Struzzi, Einaudi, ©1980

La fotografia così definita sarebbe quindi un'impronta del reale. Ma proprio in questo periodo tutte queste affermazioni sembrano sgretolarsi con la rapida affermazione dell'AI (*Artificial Intelligence*) come generatore di immagini. Ne consegue un'impronta senza il suo corrispettivo reale, anche se si potrebbe dire che, pur perdendo il carattere di impronta, sicuramente resta una manifestazione più che del reale, della realtà.²

La fotografia ha mille corde e qui tentiamo di armonizzarne il suono in un impreciso e ancora incerto accordo, passa più dalle viscere di chi fotografa che non attraverso la sua tecnica. Viviamo un periodo storico in cui purtroppo c'è ancora chi confonde la fotografia con la tecnica, un periodo di prevalente, per citare i Baustelle, *"estetica anestetica"*.³

2 Naturalmente le problematiche sulla corrispondenza tra fotografia e realtà risalgono agli albori della fotografia stessa. L'avvento del digitale prima e l'attuale generazione di immagini attraverso l'intelligenza artificiale, sembrano portare, soprattutto con quest'ultima, il discorso al suo livello più estremo [n.d.r.].

3 Dal brano *"I provinciali"* dall'album *"La malavita"*, Baustelle - 2005 (Warner)

The photography thus defined in this way would therefore be an imprint of reality. But just at this time, all these statements seem to crumble with the rapid rise of AI (*Artificial Intelligence*) as an image generator. This leads to an imprint without its real counterpart, although one could say that, although losing the character of an imprint, it certainly remains a manifestation more of reality than of the real.²

Photography has a thousand strings and here we try to harmonize the sound in an imprecise and still uncertain chord, it goes more through the viscera of the photographer than through its technique. We are living in a historical period in which unfortunately there are still those who confuse photography with technique, a period of predominant, to quote the Baustelle, *"anesthetic aesthetics"*.³

2 Of course, the issues of correspondence between photography and reality date back to the origins of photography itself. The advent of digital first, and the current generation of images through artificial intelligence, seem to bring the discussion to its most extreme level, especially with the latter [e.n.].

3 Song *"I provinciali"* from the album *"La malavita"*, Baustelle - 2005 (Warner)

Francesco, Nicola, Serena ed Elisabetta / 2009



Voglio ringraziare chi dell'associazione ne ha fatto parte sin dall'inizio: **Nicola Curzio, Serena Sasanelli, Elisabetta Campobasso e Mariella Simone.**

A Nicola

I want to thank those who have been part of the association since the beginning: **Nicola Curzio, Serena Sasanelli, Elisabetta Campobasso and Mariella Simone.**

To Nicola

Francesco De Napoli

Francesco De Napoli

Francesco, Nicola, Serena ed Elisabetta / 2019



Giuseppe Ciciolla

Coppia / Couple

testo di Francesco De Napoli



Giuseppe Ciciolla © 2014

Giuseppe Ciciolla in questo lavoro del 2014, attraverso una combinazione tra messa in scena e autoritratto, prova a raccontare la sua periodica necessità di solitudine nel rapporto di coppia. Cosa succede quando c'è una reale e intima necessità di isolarsi ma si vive con

In this 2014 work by **Giuseppe Ciciolla**, through a combination of staging and self-portrait, he tries to tell his periodic need for solitude in the couple relationship. What happens when there is a real and intimate need to isolate oneself but one lives with another person?



Giuseppe Ciciolla © 2014

In these images, the temporal suspension of the couple's life is perceptible, where the actions of the individuals make the common spaces fragmented into individual spaces by invisible barriers, waiting for these to dissolve and normality to return.

In his photographs, the same spaces always recur: the same living room, the same kitchen, the same bedroom. The result is a claustrophobic feeling not so much of space as of mind.

If in his photos we find anger (him) and infinite endurance (her), there is no narration of a crisis, of a tension that accumulates and that will

Giuseppe Ciciolla © 2014

un'altra persona?

In queste immagini è percepibile la sospensione temporale della vita di coppia, dove l'agire dei singoli fa sì che gli spazi comuni vengano frammentati in spazi individuali da barriere invisibili, nell'attesa che queste si dissolvano e si possa tornare alla normalità.

Nelle sue fotografie, infatti, ricorrono sempre gli stessi spazi: lo stesso salotto, la stessa cucina, la stessa camera da letto. Ne risulta una sensazione di claustrofobia non tanto di spazio quanto di mente.

Se nelle sue foto ritroviamo rabbia (lui) e sopportazione infinita (lei),





Giuseppe Ciciolla © 2014

non c'è la narrazione di una crisi, di una tensione che si accumula e che porterà inevitabilmente alla rottura del rapporto. Non c'è prevaricazione e imposizione maschilista, come potrebbe sembrare da una lettura superficiale delle immagini, anzi, il sottotesto è proprio la forza, comprensione e infinita pazienza della donna, trainata da una enorme consapevolezza - che emerge e che farà ancora una volta da collante tra i due.

Non è, almeno nelle intenzioni, la solita narrazione dell'esser soli anche quando si è in coppia, il trascinare un rapporto logorato dall'abitudine che porta inevitabilmente all'indifferenza dell'altro. E, forse, a questo racconto manca proprio questo, lo spazio della riconciliazione, non come

inevitably lead to the breakdown of the relationship. There is no prevarication and male imposition, as one might infer from a superficial reading of the images, on the contrary, the subtext is precisely the strength, understanding and infinite patience of the woman, driven by an enormous awareness - which emerges and that will once again act as a glue between the two.

It is not, at least in intentions, the usual narration of being alone even when you are a couple, dragging a relationship worn down by habit that inevitably leads to the indifference of the other. And perhaps this story lacks just that, the space for reconciliation, not as a happy ending, but the complete and circular narration of a



Giuseppe Ciciolla © 2014

relationship in which both need each other always and in any case.

As was said at the beginning, from the point of view of the formal structure, two approaches are used: that of the staging on one side and that of the self-portrait on the other.

Regarding the staging, this certainly has a long history behind it (just think of the *tableau vivant*), although in its path it has renewed the approach and acquired new awareness starting in the 70s of the 20th century. The greatest contemporary exponent for his approach is certainly Gregory

happy ending, ma la narrazione completa e circolare di un rapporto in cui entrambi hanno bisogno uno dell'altra sempre e comunque.

Come si diceva in apertura, dal punto di vista dell'impianto formale vengono usati due approcci: quello della messa in scena da un lato e quello dell'autoritratto dall'altro.

Per quanto riguarda la messa in scena sicuramente questa ha una lunga storia alle spalle (basti pensare al *tableau vivant*), anche se nel suo percorso ne ha rinnovato l'approccio e acquisito nuova consapevolezza a partire dagli



Giuseppe Ciciolla © 2014



Giuseppe Ciciolla © 2014

anni '70 del '900. Il maggior artefice tra i contemporanei per la sua impostazione è sicuramente Gregory Crewdson, senza naturalmente dimenticare gli innumerevoli altri autori che si possono citare: Cindy Sherman con i suoi *"Untitled Film Stills"*, alcuni lavori di Erwin Olaf, Jeff Wall e altri ancora.

Messa in scena e fotogramma cinematografico hanno una correlazione strettissima come lo è il continuo travaso di linguaggio tra cinema e fotografia e viceversa, lo si nota in maniera evidente sia dall'impostazione e metodologia di lavoro di Crewdson che dal titolo dato dalla Sherman al suo già citato *"Untitled Film Stills"*.

Anche per quanto riguarda l'autoritratto gli

Crewdson, without of course forgetting the countless other authors that can be mentioned: Cindy Sherman with her *"Untitled Film Stills"*, some works by Erwin Olaf, Jeff Wall and others.

Staging and cinematographic frame have a very close correlation as is the continuous transfer of language between cinema and photography and vice versa, this can be clearly seen in both from the setting and methodology of work of Crewdson and from the title given by Sherman to her already quoted *"Untitled Film Stills"*.

Also regarding the self-portrait, the authors who have expressed themselves in this way are countless, and also in this case, there is certainly no lack of historical

autori che si sono espressi con questa modalità sono innumerevoli, e anche in questo caso i precedenti storici certo non mancano (basti anche solo ricordare il primo autoritratto conosciuto, quello di Hyppolite Bayard, *"Self-Portrait as a Drowned Man"* - autoritratto da annegato del 1840).

Ma se la messa in scena sicuramente non implica l'uso dell'autoritratto, sicuramente l'autoritratto è quasi sempre una piccola messa in scena.

Più desueto, nel caso particolare del lavoro di Giuseppe Ciciolla, è il fatto che sia un autoritratto a due, ma non di due. Non è un lavoro di coppia, è strettamente la sua visione e percezione dei momenti vissuti in quei periodi di introflessione. L'esigenza nasce dall'autore.

Se l'autoritratto è principalmente una questione identitaria, si può parlare in questo caso di identità di coppia? La risposta è palesemente no, dal mio punto di vista.

Giuseppe Ciciolla nasce a Bari nel 1980 ed attualmente è *software engineer* a Berlino dove vive dal 2018. Si avvicina alla fotografia quasi per gioco nel 2008 e dopo aver visto, su consiglio di un caro amico, alcuni lavori di Francesco De Napoli, decide nel 2010 di approfondire l'aspetto della ricerca.

Tra i vari corsi di fotografia frequentati presso la Scuola di Fotografia Camera Chiara: *"Progettualità e Linguaggio"* e *"Sviluppo e Stampa in Bianco Nero"*. Abbandonata la fotografia a colori, oggi pensa e scatta esclusivamente in bianco e nero, sia in digitale che in analogico. Il 50mm è la focale da lui maggiormente apprezzata ed usata.



Giuseppe Ciciolla was born in Bari in 1980 and is currently a software engineer in Berlin, where he has been living since 2018. He approached photography almost as a game in 2008 and after seeing, on the advice of a dear friend, some works of Francesco De Napoli, decided in 2010 to deepen the research aspect.

He attended various photography courses at the "Scuola di Fotografia Camera Chiara", including *"Projectuality and language"* and *"Development and Printing in Black and White"*. He abandoned color photography and today only thinks and shoots in black and white, both digital and analog. The 50mm is the focal length he most appreciates and uses.

 @giuseppeciciolla

precedents (just remember the first known self-portrait, that of Hyppolite Bayard, *"Self-Portrait as a Drowned Man"*).

But if staging certainly does not imply the use of self-portrait, certainly self-portrait is almost always a small staging.

More unusual, in the particular case of the work of Giuseppe Ciciolla, is the fact that it is a two-person self-portrait, but not of two. It is not a work of a couple, it is strictly his vision and perception of the moments lived in those periods of introversion. The need arises from the author.

If the self-portrait is primarily a matter of identity, can we speak of the identity of the couple in this case? The answer is clearly no, from my point of view.

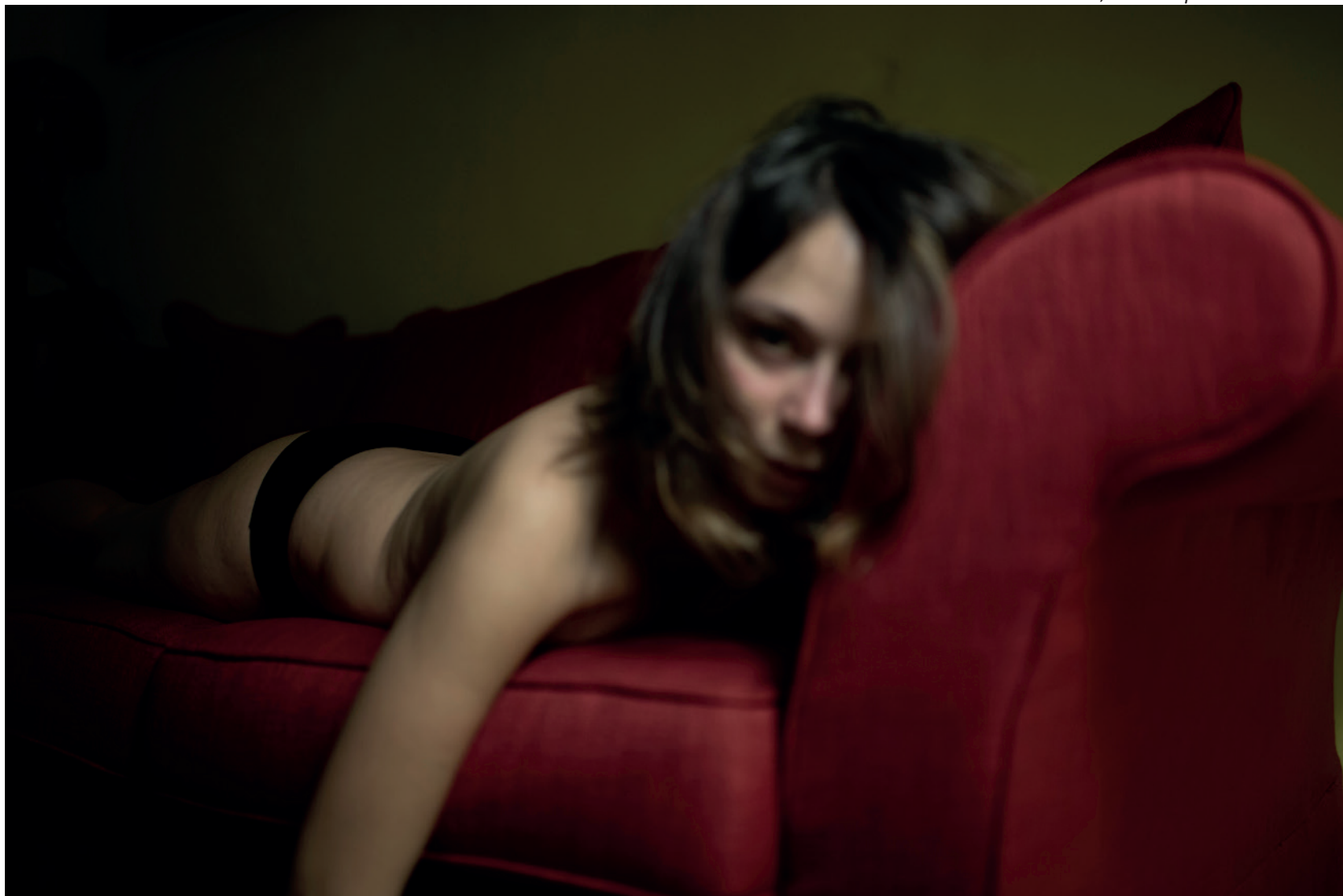
U r g e n z a / U r g e n c y

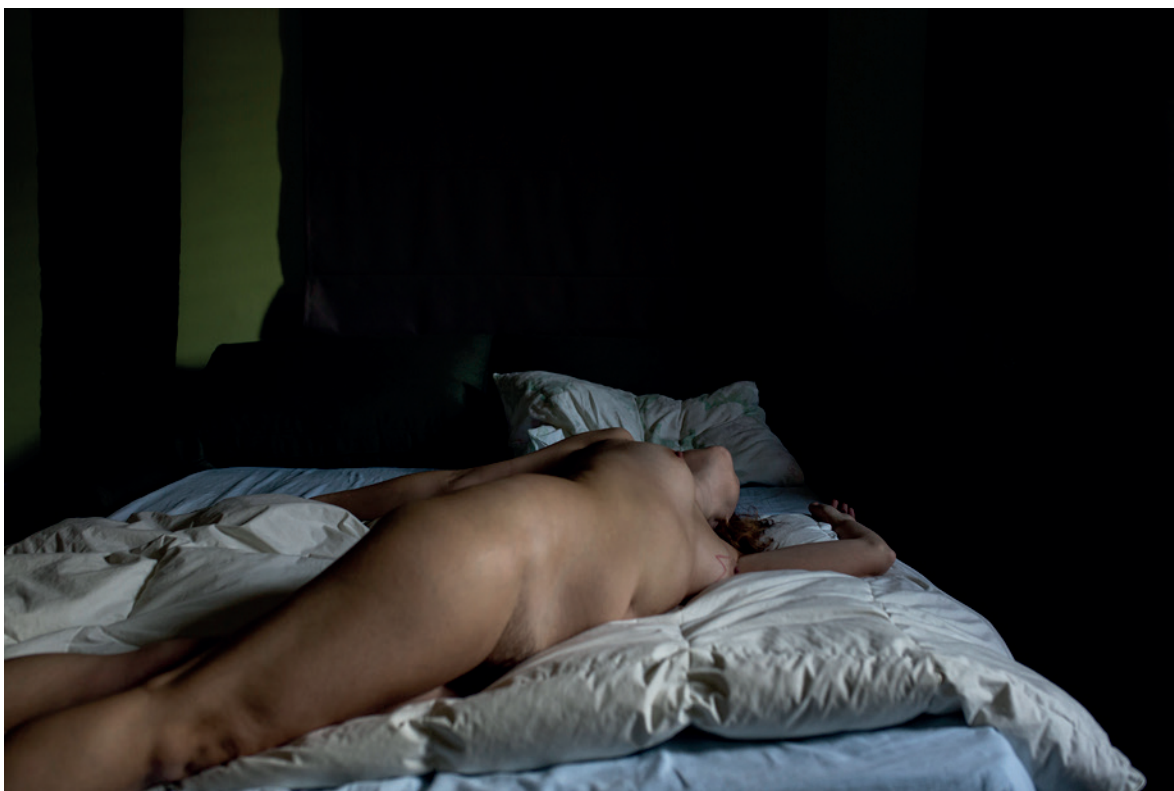
testo di Francesco De Napoli

Quando si parla di progettualità in fotografia questa dovrebbe essere sottesa dall'urgenza e dalla necessità del momento, una necessità espressiva che si muove intorno a chi siamo, cosa proviamo o a quello che ci coinvolge personalmente del mondo. Il concetto di mondo in fotografia, come in tutte le arti, può passare dal nostro micromondo interiore - che diventa uno specchio personale e individuale dell'universale - e, attraversando

When talking about projectuality in photography, this should be permeate by the urgency and necessity of the moment, an expressive need that revolves around who we are, what we feel or what personally affects us from the world. The concept of world in photography, like in all arts, can go from our inner microcosm - which becomes a personal and individual mirror of the universal - and, through all shades, reach the outer world in all its entirety

Self-Portrait, Anna Squicciarini ©2018





Self-Portrait, Anna Squicciarini ©2018

tutte le sfumature, arrivare al mondo esterno in tutta la sua ampiezza e interezza dal punto di vista umano, antropologico, geologico e geografico come più comunemente lo intendiamo.

Nella maggior parte dei casi si vive un'urgenza personale, una riflessione sul perché siamo "così come siamo" in questo momento della nostra vita, su quello che ci accade o ci sta accadendo o addirittura su quello che vorremmo accadesse o abbiamo paura possa accadere.

Volgendo il nostro sguardo verso "l'altro" si potrebbe avere una esigenza di racconto per determinate

from a human, anthropological, geological and geographical point of view as commonly intended.

In most cases, there is a personal urgency, a reflection on why we are "as we are" at this moment in our lives, on what is happening or happened to us, or even on what we want to happen or are afraid may happen.

Turning our gaze towards "the other" we could have a need to tell stories about certain social categories, small groups of people, communities ("*Tulsa*" by Larry Clark), or an entire population ("*The Americans*" by Robert Frank, "*People of the 20th*

Self-Portrait, Anna Squicciarini ©2018



categorie sociali, piccoli gruppi di persone, comunità (“Tulsa” di Larry Clark”), o per un intero popolo (“The Americans” di Robert Frank, “Uomini del Ventesimo Secolo” di August Sander).

Diversamente potrebbe esserci la necessità di raccontare l’ambiente “esterno” che ci circonda attraverso il paesaggio urbano o, nella sua accezione naturalistica, un luogo specifico, una regione, una nazione o l’intero pianeta.

Però c’è un problema, soprattutto quando ci si avvicina per la prima volta nell’esprimersi con la fotografia su di un tema specifico che ci riguarda da vicino: la perdita di interesse nel tempo per quell’argomento.

Century” by August Sander).

Alternatively, there could be the need to tell about the “outside” environment that through the urban landscape or, in its naturalistic meaning, a specific place, a region, a nation or the entire planet.

However, there is a problem, especially when approaching photography for the first time on a specific topic that concerns us closely: the loss of interest in that topic over time.

There are moments in our lives when we grow quickly and quickly we change passions and interests. We solve, understand or remove that subject, although it felt necessary at the time we imagined it, and we lose

Self-Portrait Ilaria Martinelli © 2020





Self- Portrait Ilaria Matinelli © 2020

Ci sono momenti della nostra vita in cui cresciamo in fretta e cambiamo in fretta passioni ed interessi. Quella tematica, seppur necessaria nel momento in cui l'abbiamo immaginata, semplicemente l'abbiamo risolta, metabolizzata o rimossa perdendo di conseguenza le motivazioni per portarla avanti.

Gli esempi in questo senso sono innumerevoli e naturalmente per i più diversi motivi. Non parlo dell'abbandonare un progetto perché ci si accorge che è troppo complesso dal punto di vista della fattibilità o perché impatta in parti così profonde di noi

motivation to continue to develop it. For the most diverse reasons, there are numerous examples of this.

I am not talking about abandoning a project because we realize that it is too complex from the point of view of feasibility or because it impacts on such deep parts of ourselves that in the end we prefer to distance ourselves from what would be too deep pain to manage - in reality this is also one of the reasons why many projects do not start at all -, I mean, as I said at the beginning, the loss of urgency and necessity over time.

This type of "non-result" is

Self- Portrait Ilaria Matinelli © 2020



stessi per cui alla fine preferiamo allontanarci da quello che sarebbe un dolore troppo profondo da gestire - in realtà quest'ultimo è anche uno dei motivi per cui molti progetti non iniziano a priori -, intendo, come dicevo all'inizio, la perdita dell'urgenza e necessità nel tempo.

Questo tipo di "non risultato" è tutto tranne che una sconfitta nel percorso di chi fotografa. Come il processo per tentativi ed errori, si va alla ricerca di motivazioni profonde, realmente urgenti e durature, almeno per il periodo in cui il progetto si realizza e concretizza. Sono passaggi necessari nel percorso di chi realmente prova a scontrarsi con l'esprimersi attraverso la fotografia.

Porto come esempio due casi tra i tanti, in cui questo si è verificato:

Anna Squicciarini ha frequentato il "Corso annuale di fotografia" nel 2011/2012, nel 2018 decide di affrontare un progetto sull'autoritratto. Alla mia domanda di cosa pensasse ora di quel lavoro, la risposta è stata: "non lo sento più mio, sono lontanissima da quelle foto". Questo tipo di risposta mette un punto definitivo sulla possibilità di continuare o riprendere quel percorso per come era nato. Diverso il sentimento, diverso il momento, diversi gli interessi e le necessità.



 @japanorama

Ilaria Matinelli si è avvicinata al corso di progettualità e linguaggio nel 2019 subito dopo il corso base di fotografia. Il suo intento, attraverso l'autoritratto, era riuscire a raccontare quelle che erano state nel tempo tutte le sue passioni, desideri o sogni. Nonostante le immagini realizzate, avrebbe presto perso l'interesse nel portarlo avanti.



 @ilariamatinelli

anything but a defeat in the photographer's journey. As the process of trial and error, you are looking for deep, truly urgent and lasting motivations, at least for the period in which the project is realized and carried out. These are necessary steps in the journey of those who truly try to express themselves through photography.

I take as an example two cases among many, in which this has occurred:

Anna Squicciarini attended the "annual course" in 2011/2012, in 2018 she decided to tackle a project on self-portrait. To my question of what she think now of that work, her answer was: "I don't feel it anymore, I'm very far from those photos". This type of answer puts a definite point on the possibility of continuing or resuming that journey as it was born. Different feeling, different moment, different interests and needs.

Ilaria Matinelli approached the course of "Projectuality and language" in 2019 immediately after her first photography course. Her intention was to be able to tell what her passions, desires or dreams had been over time. Despite the images made, she soon lost interest in carrying her project forward.

Nicola Curzio

Muri / Walls

di Francesco De Napoli



London, Nicola Curzio © 2008

Riguardando le immagini di **Nicola Curzio**, immagini che sono comprese tra il 2008 e il 2010, periodo in cui ci siamo conosciuti e condiviso l'amore per la fotografia e per il cinema, sono i muri, le porte e le finestre i soggetti che ricorrono più di altri.

Looking back at **Nicola Curzio's** photographs, made between 2008 and 2010, a period in which we met and shared our love for photography and cinema, the walls, doors and windows are subjects that recur more than others.



London, Nicola Curzio © 2008

Per chi fotografa o semplicemente guarda, un muro o una finestra chiusa sono la preclusione allo spaziare dello sguardo, dell'andare oltre. Niente è peggio di un muro che occulta la vista. Se il muro è sicuramente una separazione, le finestre e le porte sono la possibilità di attraversarlo, di poter prima o poi vedere cosa c'è dall'altra parte. Sicuramente, e lo dimostrerà il suo percorso successivo¹, una parte di sé sa che i muri sono fatti per essere abbattuti, magari ricostruiti ma ancora abbattuti in un ciclo (anche storico) perenne.

¹ Nicola Curzio nel 2017 si iscrive al *Master in "Film Studies"* dell'UCL (*University College of London*) e la dissertazione di laurea è un importante saggio sui muri nel mondo (*World Walls – a film programme reflecting on the contemporary phenomenon of border wall*).

For those who photograph or simply look, a wall or a closed window is the preclusion to a wider gaze, to going beyond. Nothing is worse than a wall that hides the view. If the wall is certainly a separation, the windows and doors are the possibility of crossing it, of being able to see what is on the other side sooner or later. Surely, and this will be demonstrated by his subsequent journey¹, a part of Nicola Curzio knows that walls are made to be demolished, maybe rebuilt but still demolished in a perpetual (and also historical) cycle.

¹ Nicola Curzio in 2017 enrolls in the Master's program in "Film Studies" at UCL (*University College London*) and his thesis is an important essay on walls in the world (*World Walls - a film program reflecting on the contemporary phenomenon of border walls*).



Periferie, Nicola Curzio © 2009

Il suo sguardo è sempre frontale, in diretto contatto con il soggetto da fotografare. Solo raramente la sua fotocamera alza o abbassa il suo punto di vista e quando, raramente, lo alza verso il cielo, trova un filo spinato, anche questo è una barriera, un muro, anche questo a precludergli l'altrove.

L'unica volta che guarda da una finestra verso l'esterno è tutto sfocato e indistinto, perché lui è nelle finestre che vuole guardare, non dalle finestre. Anche nelle immagini in cui racconta la sua idea di casa, tutto è lontano, distante, come se si aspettasse di osservare quella famiglia che si appresta a cenare da un punto di vista esterno. Tenta di essere in qualche modo spettatore di sé

His gaze is always frontal, in direct contact with the photographed subject. Only rarely does his camera raise or lower its point of view and when, rarely, it raises it towards the sky, it finds barbed wire, this too is a barrier, a wall, also precluding the elsewhere.

The only time he looks out of a window towards the outside all is blurred and indistinct, because it is in the windows he wants to look at, not from the windows. Even in the images in which he tells his idea of home, everything is far away, distant, as if he expected to observe that family that is about to have dinner from an external point of view. He tries to be in some way a spectator of himself, as well as of others, only in this way he seems able to give himself



London, Nicola Curzio © 2008

stesso, oltre che degli altri, solo così sembra potersi dare la possibilità di riconoscersi nel mondo. Tenta, dal freddo esterno, di assaporare il calore che potrà riaccoglierlo.

È quello che si può immaginare dietro una finestra, che interessa a Nicola. Qui mi torna in mente "La finestra sul cortile" di A. Hitchcock ("Rear window", 1954), ma nel suo caso è una finestra mobile, attiva, il cortile cambia forma di continuo, si sposta, cambiano le finestre e lui è capace di variare la sua cornice in funzione di una cornice altra. Per chi ama il cinema, il fascino della cornice - e lui cercava cornici - è dato dal poter immaginare che quella

the possibility of recognizing himself in the world. He tries, from the cold outside, to taste the warmth that will welcome him back.

It is what can be imagined behind a window, that interests Nicola. Here I am reminded of "Rear Window" by A. Hitchcock (1954), but in his case it is a mobile window, active, the courtyard constantly changes shape, moves, the windows change and he is able to vary his frame according to another frame. For those who love cinema, the charm of the frame - and he sought frames - is given by being able to imagine that that frame can suddenly light up and bring

Periferie, Nicola Curzio © 2009





Roma, Nicola Curzio © 2009

cornice possa improvvisamente illuminarsi e accendersi ad una narrazione. Come dal buio di una sala l'improvviso illuminarsi dello schermo.

Non a caso Nicola era affascinato dagli "Equivalents" di Alfred Stieglitz, che sono una vera sfida alle problematiche della cornice come si può leggere in un saggio di Rosalinde Krauss.²

Tutto questo per trovare cosa? Probabilmente il cielo come ci fa notare l'unica immagine in cui il muro è "spinoso" ma in qualche modo trasparente. Credo che questo stesse cercando. Perché in fondo quello che mi

² Rosalinde Krauss pag. 127, Stieglitz: equivalenti in "Teoria e storia della fotografia" ("Le Photographique", 1990) Bruno Mondadori, 1996

about a narration. Like the sudden lighting up of a screen in the darkness of a theater.

It is no coincidence that Nicola was fascinated by the "Equivalents" of Alfred Stieglitz, which are a real challenge to the problems of the frame as can be read in an essay by Rosalinde Krauss.²

What was all this for? Probably the sky, as the only image where the wall is "barbed" but in some way transparent, suggests. I think that's what he was looking for. Because in the end, what I remember of Nicola is the feeling of a person who was initially seriously optimistic,

² Rosalinde Krauss pag. 127, Stieglitz: equivalenti in "Teoria e storia della fotografia" ("Le Photographique", 1990) Bruno Mondadori, 1996

then deeply optimistic, and finally, happily optimistic.

And as I said before, history is full of walls; some people build them and others tear them down. Nicola showed us the walls, now it's up to us to make our choice.

Francesco De Napoli
Casa, Nicola Curzio © 2009



Casa, Nicola Curzio © 2009

resta di Nicola è la sensazione di una persona all'inizio seriamente ottimista, poi profondamente ottimista, e alla fine sicuramente felicemente ottimista.

E come dicevo prima la storia è piena di muri, c'è chi li costruisce e c'è chi li abbatte. Nicola ci ha mostrato i muri, ora a noi la scelta.

Francesco De Napoli





Periferie, Nicola Curzio © 2009

Per una biografia completa di Nicola Curzio si veda
"Chi siamo" a pagina 44.



For a complete biography of Nicola Curzio, see
"About Us" on page 44.

Nicola Curzio

Vie di fuga / Vanishing point

testo di Serena Sasanelli



Periferie, Nicola Curzio © 2009

Nel 1949 Emil Cioran, in *"Sommaro di Decomposizione"*, scriveva: *"L'ossessione dell'altrove è l'impossibilità dell'istante; e questa impossibilità è la nostalgia stessa."*¹

In 1949, Emil Cioran wrote in *"A Short History of Decay"*: *"The obsession with elsewhere is the impossibility of the moment; and this impossibility is nostalgia itself."*¹

1 E.M. Cioran, *"Sommaro di decomposizione"*. (*"Précis de*

1 E.M. Cioran, *"A Short History of Decay"* (*"Précis de décomposition"*).



Periferie, Nicola Curzio © 2009

Guardando le foto di **Nicola Curzio** non posso fare a meno di avvertire un costante ricorrere di uno sguardo rivolto all'altrove. I paesaggi urbani si alternano in tonalità spente o in bianchi e neri, in un'ampiezza desolata della vista che però ci guida in avanti, verso un luogo che non ci è dato scoprire.

Che siano binari di un treno o strade, tutto sembra venire da luoghi solitari nei quali non bisognerebbe fermarsi e da qui condurci verso uno spazio altro, lontano, irraggiungibile.

Nicola guarda la distanza tra il punto di vista e il punto di fuga con un duplice sentimento che se da

décomposition). Biblioteca Adelphi, 1996.

Looking at **Nicola Curzio's** photos, I cannot help but feel a constant recurrence of a gaze directed elsewhere. Urban landscapes alternate in dull tones or black and whites, in a desolate width of view that guides us forward, towards a place that is not for us to discover.

Whether they are railway tracks or roads, everything seems to come from lonely places where one should not stop and from there they lead us to another space, far away, unattainable.

Nicola looks at the distance between the viewpoint and the vanishing point with a dual feeling that, on the one hand, is nourished by the hope for change and the desire to go beyond what one sees, on the other it is



un lato si nutre della speranza di cambiamento e del desiderio di spingersi al di là di ciò che si vede, dall'altro è intrappolato nel vuoto che ingombra quella distanza.

Nicola insegue queste linee che rincorrono l'infinito, fissa il suo sguardo su quei punti di fuga in lontananza e sa che sono la meta da raggiungere. E proprio lì, in quel punto in cui l'occhio cerca rifugio, proietta la sua speranza nella triste consapevolezza che più si avvicinerà all'orizzonte, più questo si allontanerà, svanendo in un *vanishing point* inafferrabile.

Serena Sasanelli

trapped in the void that fills that distance.

Nicola follows these lines that chase the infinity, fixes his gaze on those vanishing points in the distance and knows that they are the ultimate goal to be reached. And right there, in that point where the eye seeks refuge, he projects his hope with the sad awareness that the closer he will get to the horizon, the more this will move away, disappearing into an unattainable vanishing point.

Valenzano, Nicola Curzio © 2009

Serena Sasanelli

André Kertész

Riflessioni sul periodo americano / Reflections on the American period

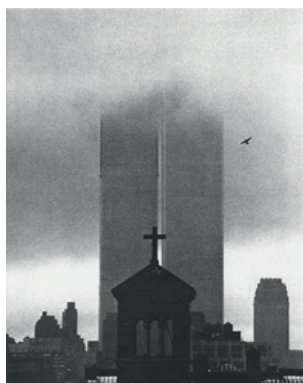
di Francesco De Napoli

Queste considerazioni sul periodo americano di André Kertész sono state scritte per uno dei primi incontri che abbiamo tenuto in associazione a partire dall'ottobre 2009. La vita e l'opera di Kertész sono ben divise in tre periodi: il periodo ungherese sino al 1925, il periodo parigino fino al 1936 e il periodo americano dal 1936 sino al 1985, anno della sua morte.

In Kertész (Budapest 1894 – New York 1985) spesso ricorrono punti di vista alti e questi, anche se usati inconsciamente, indicano distacco. Man mano che la sua carriera procedeva era come - soprattutto nel periodo americano con gli edifici, allora più alti della terra - cercasse il massimo distacco. Probabilmente per le amarezze che aveva dovuto sopportare, probabilmente per il suo carattere.

Guardare dall'alto determina anche una sospensione di giudizio (la più volte citata propensione di Kertész a non far cronaca) e le sue foto sono spesso un grido impotente lanciato da un uomo solo verso la solitudine dell'uomo.

Con la sua personalissima "finestra sul cortile" (*"La finestra sul cortile"*, A. Hitchcock - *"Rear window"*, 1954), ma in questo caso "ingessato" dall'età e dalla malattia, realizzò *"From my Window"*, 1981, serie di fotografie scattate dalla sua finestra spesso con l'uso del teleobiettivo, ottica che rafforza ulteriormente uno sguardo distaccato. Al contrario e a conferma Capa dirà che *"se una foto non è una buona foto è perché non eri abbastanza vicino"*. Ma se sei troppo vicino puoi morire. Per Capa sarà così fisicamente, per Kertész psicologicamente.



World Trade Center, NY, 1972 © André Kertész

These considerations on André Kertész's American period were written for one of the first meetings we held in association starting in October 2009. Kertész's life and work are well divided into three periods: the Hungarian period until 1925, the Parisian period until 1936, and the American period from 1936 until his death in 1985.

In Kertész (Budapest 1894 - New York 1985), high viewpoints often recur and these, even if used unconsciously, indicate detachment. As his career progressed, it was like - especially in the American period with buildings, then the tallest on earth - he sought the maximum detachment. Probably due to the bitterness he had to endure, probably due to his character.

Looking from above also determines a suspension of judgment (the often cited Kertész's propensity not to make chronicle) and his photos are often an helpless cry launched by a lone man towards the solitude of man.

With his very personal "window on the courtyard" (*"Rear Window"* by A. Hitchcock, 1954), but in this case "plastered" by age and illness, he realized *"From my Window"*, 1981, a series of photographs taken from his window often with the use of a telephoto lens, an optics that further strengthens a detached gaze. On the contrary and in confirmation, Capa will say that *"if a photo is not a good photo, it's because you weren't close enough"*. But if you're too close you can die. For Capa it will be so physically, for Kertész psychologically.

The effect of the photographer's presence in the photos, in this case we can speak of the effect of absence, is what characterizes Kertész's shots. Nostalgia needs distance: in time, in



Avenida 9 de Julio, Buenos Aires 1962, © André Kertész

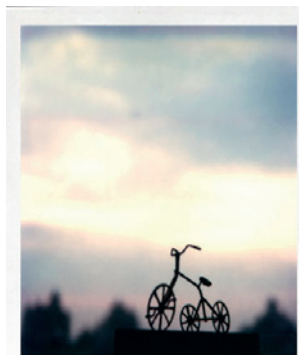
L'effetto presenza del fotografo nelle foto, in questo caso possiamo parlare di effetto assenza, è quello che caratterizza gli scatti di Kertész. La nostalgia ha bisogno di lontananza: nel tempo, nello spazio e nei ricordi.

La frase con cui "Life" liquidò le sue foto dovrebbe essere corretta dal "dicevano troppo" a "fanno pensare troppo", "emozionano troppo". Sull'onda della differenza tra il bello e sublime Kantiano in cui il sublime in qualche modo dopo un primo momento di inquietudine e frustrazione, attrazione e repulsione "induce la mente a prendere coscienza del proprio limite razionale e riconoscere la possibilità di una dimensione sovrasensibile, da esperire sul piano puramente emotivo".

Ora un atto così complesso rispetto all'americano medio che stava diventando un "consumatore" acritico, era inaccettabile. Le sue foto non sarebbero state comprese.

Una cosa che mi ha colpito è che un animale ricorre molto più degli altri nelle sue fotografie: il colombo. Probabilmente quel colombo, così spesso presente, è lui, Kertész stesso. È un animale che troviamo in ogni città sotto tutti i cieli del mondo (Budapest, Parigi, New York) e anche lui guarda dall'alto, il suo punto di vista è alto. Sì, forse Kertész era, si sentiva un colombo e in America si è barcamenato quel tanto da non farsi schiacciare. Ci sono troppe foto che ricordano il punto di vista di un colombo per non poterlo pensare.

Una delle ultime sue foto, una polaroid del 1974 non può non ricordarmi lo slittino "Rosebud" in "Quarto Potere" ("Citizen Kane", 1941 di O. Welles) dell'ancora bambino Charles Foster Kane. Come per lo slittino di Kane, unica ancora ad una vita che valeva ancora la pena di essere vissuta, il triciclo di Kertész seppur nel chiuso del suo appartamento, ma stagliato sotto un cielo e un contesto che non è di nessun luogo, sembra richiamare un vecchio triciclo della sua infanzia ungherese, forse unico ricordo vivo e felice di una vita che andava spegnendosi.



Polaroid, 1974, © André Kertész

space, and in memories.

The sentence with which "Life" dismissed his photos should be corrected from "they said too much" to "they make you think too much," "they move too much." On the wave of the Kantian difference between the beautiful and the sublime in which the sublime in some way after a first moment of restlessness and frustration, attraction and repulsion "induces the mind to become aware of its rational limit and recognizes the possibility of a supersensible dimension, to be experienced on a purely emotional level."

Now, such a complex act compared to the average American who was becoming an uncritical "consumer," was unacceptable. His photos would not be understood.

One thing that struck me is that one animal recurs much more than the others in his photographs: the pigeon. Probably that pigeon, so often present, is he, Kertész himself. It is an animal that we find in every city under all the skies of the world (Budapest, Paris, New York) and he also looks from above, its viewpoint is high. Yes, perhaps Kertész was, felt like a pigeon and in America he managed to survive without being crushed. There are too many photos that recall the viewpoint of a pigeon not to be able to think of it.

One of his last photos, a polaroid from 1974 cannot fail to remind me of the "Rosebud" sled in "Citizen Kane" (1941 by O. Welles) of the still child Charles Foster Kane. As for Kane's sled, the only anchor to a life that was still worth living, Kertész's tricycle, although in the closed of his apartment, but outlined under a sky and a context that is not of any place, seems to recall an old tricycle of his Hungarian childhood, maybe the only lively and happy memory of a life that was fading away.

Daniele Mastrolitti

Перехрестя

testo e intervista di Francesco De Napoli



Dołhobyczów, Polonia - Daniele Mastrolitti © 2022

Daniele Mastrolitti ha prestato opera di volontariato in Polonia durante l'afflusso migratorio dei cittadini ucraini verso quel paese in seguito all'invasione russa del 24 febbraio 2022, che ha fatto sì che si siano riversati in Polonia milioni di cittadini ucraini attraverso le

Daniele Mastrolitti volunteered in Poland during the migration of Ukrainian citizens to that country following the Russian invasion of February 24, 2022, which caused million Ukrainian citizens to flood into Poland through the Zosin and Dołhobyczów bordersto be



Zosin, Poland - Daniele Mastrolitti © 2022

directed to the HOSiR reception center in Hrubieszów, where local communities immediately sprang into action to assist the refugees. On this occasion, he created the work **"ПЕРЕХРЕСТЯ"** ("CROSSROADS").

"The goal I am pursuing with this photographic project is to bring the observer's attention to the very recent (im)migration phenomenon, showing its steps and humanizing its perception, often more linked to the idea of mass movement than to the sensitivity of the individual."

F.D.N. What led you to the realization of this project?

frontiere di Zosin e Dołhobyczów per essere smistati al centro di prima accoglienza HOSiR di Hrubieszów, dove le comunità locali si sono immediatamente messe all'opera per prestare assistenza ai profughi. In questa occasione ha realizzato il lavoro **"ПЕРЕХРЕСТЯ"** ("CROCEVIA").

"L'obiettivo che perseguo con questo progetto fotografico è portare all'attenzione dell'osservatore il recentissimo fenomeno (im)migratorio, illustrandone i passaggi e umanizzandone la percezione, spesso più legata all'idea di movimento di massa che non alla sensibilità del singolo individuo."

Zosin, Poland - Daniele Mastrolitti © 2022





Hrubieszów, Poland - Daniele Mastrolitti © 2022

F.D.N. Cosa ti ha portato alla realizzazione di questo progetto? Era già tua intenzione nel momento in cui sei partito, realizzare qualcosa a livello fotografico?

D.M. *Il motivo principale è stato naturalmente quello del volontariato e, avendo con me la macchina fotografica, ho pensato che realizzare delle immagini potesse essere un modo per condividere con altri la mia esperienza di questo fenomeno che stava praticamente coinvolgendo tutte le città del confine polacco-ucraino.*

F.D.N. Quali sono state le maggiori difficoltà che hai incontrato nel realizzare queste fotografie?

D.M. *Dal punto di vista fotografico c'è stata la necessità di costruirmi una barriera, prendere la giusta*

Was it already your intention at the time of your departure to do something at a photographic level?

D.M. *The main reason was obviously that of volunteering and, having a camera with me, I thought that taking pictures could be a way to share with others my experience of this phenomenon that was practically involving all the cities on the Polish-Ukrainian border.*

F.D.N. What were the main difficulties you encountered in taking these photographs?

D.M. *From a photographic point of view, there was the need to build a barrier for myself, to take the right emotional distance from what I was experiencing, otherwise I would never have been able to produce images. From a*



Hrubieszów, Poland - Daniele Mastrolitti © 2022

distanza emotiva da quello che stavo vivendo, altrimenti non sarei mai riuscito a produrre delle immagini. Dal punto di vista umano è stato quello di misurarmi con il dolore delle persone che avevo davanti, rispettandolo, cosa che credo sia quello che succede [dovrebbe succedere n.d.r.] a tutti quelli che si misurano con questi tipi di realtà.¹

F.D.N. Come reagivano alla tua presenza le persone che fotografavi?

D.M. Ho sicuramente avuto il vantaggio di essere ben

¹ A questo proposito consiglio la lettura di “Davanti al dolore degli altri” (“Regarding the Pain of Others”) di Susan Sontag, Oscar Mondadori, 2003 e “War photographer”, film documentario su James Nachtwey di Christian Frei (2001), che rappresentano il punto di vista dell’osservatore (il libro) e il punto di vista del fotografo (il documentario).

human point of view, it was that of measuring myself with the pain of the people in front of me, respecting it, which I believe is what happens [should happen N.e.] to all those who measure themselves with these types of realities.¹

F.D.N. How did the people you photographed react to your presence?

D.M. I certainly had the advantage of being well camouflaged among the other volunteers. When I felt the need to ask for permission to photograph, they were always

¹ On this subject, I recommend reading “Regarding the Pain of Others” by Susan Sontag, Oscar Mondadori, 2003, and “War Photographer,” a documentary film about James Nachtwey by Christian Frei (2001), which represent the point of view of the observer (the book) and the point of view of the photographer (the documentary).



Hrubieszów, Poland - Daniele Mastrolitti © 2022

very willing, as if they understood that there could be a reason for those photos.

F.D.N. You thought right away that you could do something with those photos, since of course you went there as a volunteer and the photos, if we can say so, are a “side effect” of that experience?

D.M. I felt that those images had mainly a weight and a value that was strictly personal intrinsic to the experience I was living. After editing and the decision to make a first small exhibition, I realized that they took on the added value of being able to tell the drama of separation from their own territory that

mimetizzato tra gli altri volontari. Quando ho sentito la necessità di chiedere il permesso per fotografare c'è sempre stata molta disponibilità, come se le persone capissero che poteva esserci una ragione per quelle foto.

F.D.N. Hai pensato da subito di poter realizzare qualcosa con quelle foto visto che naturalmente eri andato lì come volontario e le foto, se possiamo dire così, sono un “effetto collaterale” di quella esperienza?

D.M. Ho sentito che quelle immagini avevano soprattutto un peso e un valore strettamente personale intrinseco all'esperienza che stavo vivendo. Dopo l'editing



Hrubieszów, Poland - Daniele Mastrolitti © 2022



Dothobyczów, Poland - Daniele Mastrolitti © 2022

e la decisione di farne una prima piccola esposizione, mi sono reso conto che si sono caricate del valore aggiunto del poter raccontare il dramma della separazione dal proprio territorio che stava vivendo quella popolazione.

Date per acquisite le premesse - Daniele Mastrolitti era lì per prestare opera di volontariato - in termini oggettivi in questo lavoro si possono trovare problematiche legate alla fattibilità di un progetto fotografico e, nel caso specifico, queste criticità sono legate alla velocità e variabilità degli eventi. Nello sviluppo di una narrazione, nel caso non si sia fatto un accurato lavoro di preproduzione, ci si ritroverà spesso con dei buchi

population was experiencing.

Given the premises for granted - Daniele Mastrolitti was there to volunteer - in objective terms, in this work we can find problems related to the feasibility of a photographic project, and in this specific case, these issues are related to the speed and variability of events. In the development of a narrative, in the case of not having done an accurate pre-production work, one will often find oneself with narrative gaps.² Lack of pre-production, variability, and speed of events,

² "Always if this were possible, as we think about the case where one finds themselves in a place/country at the onset of events."



Hrubieszów, Poland - Daniele Mastrolitti © 2022

together with an editing done too “in the aftermath” - which often leads to the risk of “forcing” - in addition to a lack of familiarity with the editing itself - something entirely plausible when one is, as in this case, at the beginning - inevitably led to this type of problems (narrative gaps).

This does not detract at all from the dignity of Daniele Mastrolitti’s work, who found himself for the first time in the role of image narrator of an event with such dramatic implications.

One solution, if one had gone exclusively as a photographer, could have been to undertake

narrativi.²

Mancanza di riproduzione, variabilità e velocità degli eventi, insieme ad un editing operato troppo “a posteriori” - che comporta molto spesso il rischio di “forzature”- in aggiunta ad una scarsa dimestichezza con l’editing stesso - cosa del tutto plausibile quando si è, come in questo caso, agli inizi - ha portato inevitabilmente a questo tipo di problematiche (buchi narrativi).

Tutto questo non toglie assolutamente dignità al lavoro di Daniele Mastrolitti

² Sempre se questo fosse possibile, pensiamo infatti al caso in cui ci si ritrovi in un luogo/paese allo scoccare degli eventi.



Hrubieszów, Poland - Daniele Mastrolitti © 2022



Hrubieszów, Poland - Daniele Mastrolitti © 2022

che si è trovato per la prima volta nelle vesti di narratore per immagini di un evento per giunta dai risvolti così drammatici.

Una soluzione, se si fosse andati esclusivamente in veste di fotografo, avrebbe potuto essere impegnarsi in un editing settimanale sul posto, iniziare ad intuire il possibile andamento narrativo, individuare gli eventuali “buchi” e tentare - attraverso la produzione di nuove immagini - di risolverli.

Non sempre la possibilità di tornare sul posto - come successo a Daniele Mastrolitti - può essere la soluzione del problema.³ Inoltre, potrebbe anche esserci di fatto

³ Daniele Mastrolitti ha soggiornato in Polonia la prima volta dal

weekly editing on site, to begin to understand the narrative trend, identify any “gaps” and try - through the production of new images - to solve them.

Not always the possibility of returning to the place - as happened to Daniele Mastrolitti - can be the solution to the problem.³ Furthermore, there may also be an impossibility of returning to the place: problems related to the budget, the end of the events that were taking place

³ Daniele Mastrolitti stayed in Poland for the first time from March 22 to April 13, 2022 at the HOSiR reception center in Hrubieszów. He returns from April 27 to May 27 when he works with the Polish Red Cross in the centers of Zosin, Dołhobyczów, and occasionally at the HOSiR center. He will be in Poland for a third time from October 20 to 31 in Hrubieszów again with the Polish Red Cross.

l'impossibilità di tornare su luogo: problematiche legate al budget, fine degli eventi che erano in corso la prima volta, degenerazione della situazione stessa che renda impossibile il raggiungerlo. Queste tipo di problematiche, per estensione, possono interessare un gran numero di progetti.

22 marzo al 13 aprile 2022 presso il centro di prima accoglienza HOSiR di Hrubieszów. Ritorna dal 27 aprile al 27 maggio quando collabora con la Croce Rossa Polacca nei centri di Zosin, Dołhobyczów e occasionalmente presso il centro HOSiR. Sarà in Polonia una terza volta dal 20 al 31 ottobre a Hrubieszów sempre con la Croce Rossa Polacca.

the first time, a degeneration of the situation itself that makes it impossible to reach it. These types of problems, by extension, can affect a large number of projects.

Daniele Mastrolitti, nasce a Bari nel 1998 e si avvicina alla fotografia a 18 anni e successivamente frequenta la *Scuola di Fotografia Camera Chiara* a Bari. Nel 2020 inizia la sua collaborazione con l'etichetta discografica indipendente *Crutch Records*.

L'esperienza di volontariato umanitario comincia poco dopo il conseguimento della laurea in Lingue Straniere presso l'Università di Bari.

Nel 2022 in Polonia produce il progetto di fotografia documentaria *"Перехрестя"*. Questo lavoro è stato esposto in occasione di festival musicali indipendenti in vari centri pugliesi: Il MARTELive contest presso la Cittadella degli Artisti a Molfetta, presso il bistrot letterario Skribi a Conversano; presso il bistrot letterario Prinz Zaum a Bari in occasione del festival letterario Pagine di Russia organizzato da Stilo Editrice e dall'Università di Bari e nel liceo scientifico G. Salvemini a Bari. Ora è in esposizione a tempo indeterminato nella facoltà di Lingue Straniere di Bari.



Daniele Mastrolitti, was born in Bari in 1998 and approached photography at 18 years old, and subsequently attended the *"Scuola di Fotografia Camera Chiara"* in Bari (Italy). In 2020 he began his collaboration with the independent record label *Crutch Records*.

The humanitarian volunteer experience begins shortly after graduation in Foreign Languages at the University of Bari.

In 2022 in Poland produces the documentary photography project *"Перехрестя"*. This work has been exhibited at independent music festivals in various towns in Puglia: The MARTELive contest at the Cittadella degli Artisti in Molfetta, at the literary bistro Skribi in Conversano; at the literary bistro Prinz Zaum in Bari during the literary festival Pages of Russia organized by Stilo Editrice and the University of Bari and in the G. Salvemini Scientific High School in Bari. It is now on display indefinitely in the Foreign Languages faculty of Bari.

Dietro una piccola foto

Rubrica / Column

Behind a small photo

L'intento di questa rubrica è di raccontare come è nata una foto. Cosa è accaduto prima, durante e dopo e quell'insieme di casualità, fortuna e istinto che hanno portato alla sua realizzazione, al fine di smitizzare una narrazione troppo spesso romanzata dagli autori stessi o dai critici. La tecnica dovrebbe sempre e comunque agire in sottofondo e mai essere la protagonista. Come dice Josef Koudelka, un buon paio di scarpe sono l'accessorio più importante del fotografo.

The purpose of this column is to tell the story behind a photo. What happened before, during, and after, and that combination of luck, intuition, and chance that led to its creation, in order to de-mythologize a narrative that is too often romanticized by the authors themselves or by critics. Technique should always act in the background and never be the main protagonist. As Josef Koudelka says, a good pair of shoes is the most important tool for a photographer.

Agosto 2000. Madrid, ultima tappa di un viaggio itinerante in Spagna. Siamo in tre, solo io fotografo. Al sole del primissimo pomeriggio ci concediamo una fugace consumazione sotto l'ombrellone di un bar. Gli altri vanno via, io mi attardo nel tentativo di trovare la giusta inquadratura di un bel cagnone dallo sguardo triste che sembra liquefatto, nonostante la zona d'ombra sul marciapiede.

Loro sono scomparsi.

Affannosamente corro nella loro direzione con la mia zavorra (3 obiettivi e 2 corpi macchina, uno per il bianco e nero l'altro per le diapositive), svolto, finalmente li vedo, continuo a correre per quello che posso, attraversano un giardino pubblico, un po' d'ombra, svoltano a destra dopo un muro ma, proprio alla fine del giardino, mi attrae una panchina, una donna anziana siede al centro della stessa e ha una parete di fronte. Avvicino la macchina fotografica all'occhio e cammino lentamente in quella direzione mantenendo l'inquadratura, scatto. In quel momento mi accorgo che sparge briciole di pane.

Fuggo, devo ritrovare i miei compagni di viaggio.

August 2000. Madrid, the final stop of a wandering trip through Spain. We are three, and I am the only one who takes pictures.

In the early afternoon sun, we take a quick break under the umbrella of a bar. The others leave, but I linger, trying to find the right framing for a beautiful, sad-looking dog that seems to melt, despite the shade on the sidewalk.

They have disappeared.

I run anxiously in their direction with my baggage (3 lenses and 2 cameras, one for black and white, the other one for slides), turn a corner, and finally see them, continuing

to run as fast as I can. They cross a public garden, some shade, turn right after a wall, but at the end of the garden, a bench catches my attention, an old woman sits in the center and there is a wall in front of her. I bring the camera to my eye and walk slowly in that direction, maintaining the framing, I take a picture. At that moment I realize that she is spreading bread crumbs.

I run away, I have to find my travel companions.



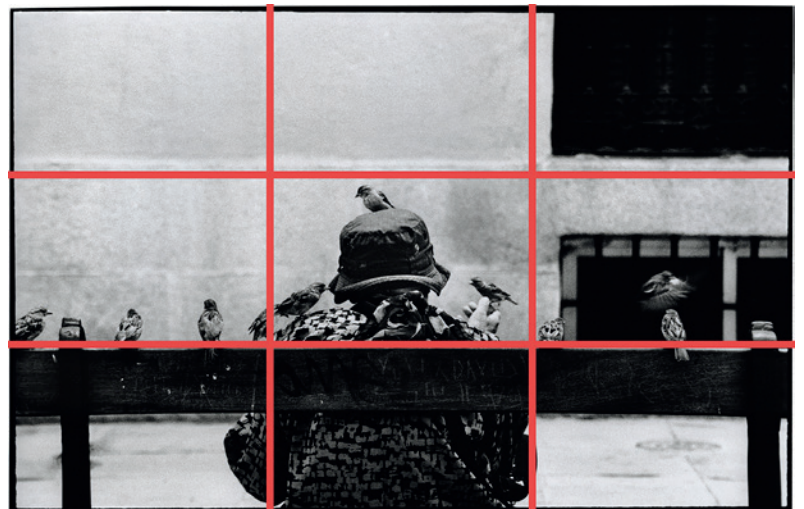
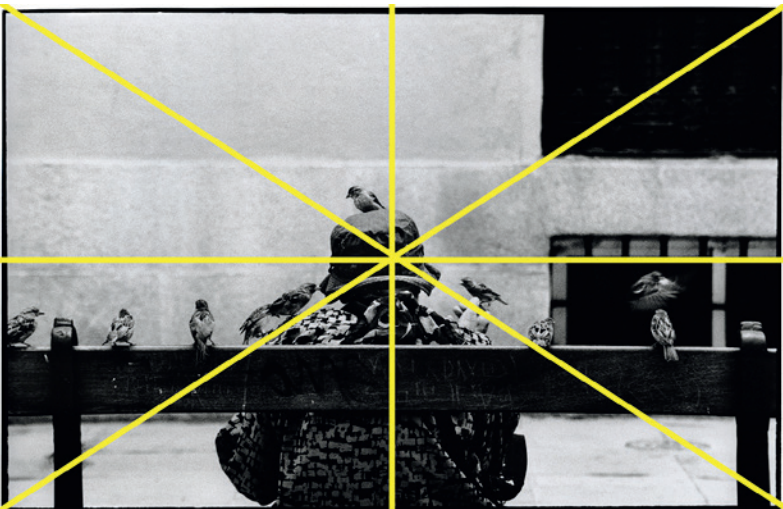
 @limoneacerbo

Mariella Simone

Mariella Simone



Madrid, Spagna - Mariella Simone ©2000



Ventiquattro volte al secondo

Rubrica / Column

Twenty-four times a second

Avendo tra i membri fondatori della nostra associazione un cinefilo, critico e curatore come **Nicola Curzio**, non poteva mancare una rubrica dedicata al cinema e al suo stretto legame con la fotografia. Per il titolo usiamo le parole di Jean-Luc Godard che dichiara: *“la fotografia è verità. Il cinema filma la verità 24 volte al secondo”*.

As one of the founding members of our association is a cinephile, critic, and curator like **Nicola Curzio**, we could not miss a column dedicated to cinema and its close link with photography. For the title we use the words of Jean Jean-Luc Godard who states: *“photography is truth. Cinema is truth 24 times a second”*.

Lo sguardo del tempo: *Visitors* di Geodfry Reggio, 2013 / Time and the gaze: *Visitors* di Geodfry Reggio, 2013

di Francesco De Napoli

Godfrey Reggio noto principalmente per la trilogia *“Qatsi”*, (*“Koyaanisqatsi”*, 1982; *“Powaqqatsi”*, 1988, e *“Naqoyqatsi”*, 2002) ci regala questo film del 2013 che, a mio parere, è un vero esercizio sullo sguardo e sul tempo del guardare. Queste righe non vogliono esserne una recensione, ma una riflessione a cui questo film, in qualche modo, ci costringe. Se è vero che possiamo guardare una fotografia (e non solo) per un tempo indefinito e dettato da noi stessi, è anche vero che è il cinema che è molto più capace di dettare i tempi del nostro sguardo.

È infatti interessante che la fotografia debba o possa imparare (o piuttosto re-imparare) dal cinema il *“tempo dello sguardo”*.

Nonostante siano 24 le *“foto”* al secondo¹ che scorrono nel proiettore di una sala cinematografica, queste riescono a star *“ferme”* più di una sola foto su di un qualsiasi nostro *device*. L'immagine che *“scorre”* anzi, che



Visitors, locandina del film / movie poster

Godfrey Reggio, best known for the *“Qatsi”* trilogy (*“Koyaanisqatsi”*, 1982; *“Powaqqatsi”*, 1988, and *“Naqoyqatsi”*, 2002), gives us this 2013 movie, which, in my opinion, is a real exercise on the gaze and the time of watching. These lines do not want to be a review, but a reflection that this movie, in some way, forces us to undertake. If it is true that we can look at a photograph (and not only) for an indefinite and dictated by ourselves time, it is also true that cinema is much more capable of dictating the time of our gaze.

It is interesting that photography has to (or can) learn (or rather re-learn) from cinema the *“the gaze’s time”*.

Despite the 24 *“photos”* per second¹ that run in a movie theater projector, these are able to stay *“still”* more than a single photo on any of our devices. The image that *“flows”*, that WE make flow, is an image too fleeting to leave a trace and activate conscious thought.²

1 Era così con la pellicola, con l'avvento del digitale il *frame rate* ha subito un incremento, ed è nella maggior parte dei casi, variabile tra i 24 e 60 *fps*.

1 With the advent of digital technology, the frame rate increased and is usually variable between 24 and 60 *fps*.

2 In 1936 Walter Benjamin wrote: [...] *“they have have prefigured*

NOI facciamo scorrere è un'immagine troppo fugace per lasciare una traccia e attivare un pensiero cosciente.²

Visitors di Reggio ci propone un film in cui si susseguono, alternati ad altre immagini, una serie di ritratti in slow motion. È una punteggiatura che attraversa tutto il film. Ed è su questi ritratti sostanzialmente "statici" presenti nella prima parte del film (andando avanti nel film questi saranno sempre più "dinamici") che voglio soffermarmi.

Questi "ritratti" hanno una durata che varia tra uno e due minuti circa, un tempo immenso sia per una inquadratura cinematografica che per la normale fruizione di un'immagine statica. Ed è proprio questo il punto di forza. Nonostante lo sguardo e l'espressione di ogni soggetto ritratto sia sostanzialmente neutro, inizieremo a percepirlo prima come sofferente, indagatore, giudicante, indifferente, sereno, attraversando tutte le sfumature di espressione.

Se ci soffermiamo abbastanza a lungo nel guardare un ritratto fotografico impostato alla neutralità del volto e dello sguardo (August Sander, Walker Evans)³, questo sortirà lo stesso effetto dei ritratti del film di Reggio. Vedremo su quel viso una moltitudine di espressioni differenti susseguirsi nel tempo. Eppure, la foto è sempre la

2 Walter Benjamin nel 1936 scriveva: "[...] hanno prefigurato una situazione che Paul Valéry definisce con questa frase: «Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie ad uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano» - 1934! [n.d.r.]". *"L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica"* Piccola Biblioteca Einaudi 34, pag. 21 - Giulio Einaudi Editore. Titolo originale: *"Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"*.

3 Il ritratto in posa serio è cosa sempre più rara. Scrive Olivier Lugon: «Si manifesta così un completo rovesciamento della definizione di naturalezza in fotografia. Oramai è la spontaneità a essere stigmatizzata come falsificazione: in un'attività tanto specifica e necessariamente inquietante come il ritratto fotografico, la naturalezza non può che essere artificiale. [...] Quest'argomento viene ripreso da Lincoln Kirstein a proposito di Evans. In *American Photographs* il suo elogio del fotografo è preceduto da una severa critica alla ricerca della spontaneità in fotografia, nella quale presenta l'istantanea non in posa [candid-camera] come "il più grande bugiardo della famiglia fotografica".» Oliver Lugon *"Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945"* pag. 178 - 79, collana fiori blu, ©2008 Mondadori Electa. Titolo originale *"Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945"*.

Reggio's *Visitors* offers us a movie in which a series of slow motion portraits are alternated with other images. It is a punctuation that runs throughout the film. And it is on these essentially "static" portraits present in the first part of the film (as the movie progresses, these will become increasingly "dynamic") that I want to focus.

These "portraits" have a duration that varies between one and two minutes, an immense time both for a movie shot and for the normal fruition of a static image. And this is precisely the strong point. Despite the gaze and expression of each portrayed subject is substantially neutral, we will first perceive it as suffering, investigating, judging, indifferent, serene, passing through all the shades of expression.

If we focus long enough on looking at a photographic portrait set to the neutrality of the face and gaze (August Sander, Walker Evans)³, it will have the same effect as Reggio's film portraits. We will see on that face a multitude of different expressions succeed over time. Yet, the photo is always the same.

This implies that the longer the viewing time, the greater the possibilities of reading and interpretation, not just in portraiture.

I'm referring to portrait photography because the act of looking and being looked at (knowing how to look and knowing how to look at oneself) - all things implicit

a situation that Paul Valéry defines with this sentence: «Just as water, gas or electricity enter our homes with almost no effort, coming from afar to respond to our needs, so we will be supplied with images and sequences of sounds, which manifest themselves in a small gesture, almost a sign, and then immediately leave us»! (1934!) *"L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica"* Piccola Biblioteca Einaudi 34, pag. 21 - Giulio Einaudi Editore. Original title: *"Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"*.

3 Serious posed portraits are becoming increasingly rare. Olivier Lugon writes: 'Thus, a complete reversal of the definition of naturalness in photography occurs. Now, spontaneity is stigmatized as a fake: in an activity as specific and necessarily unsettling as the photographic portrait, naturalness can only be artificial. [...] This argument is taken up by Lincoln Kirstein with regard to Evans. In *American Photographs*, his praise of the photographer is preceded by a severe critique of the search for spontaneity in photography, in which he presents the unposed snapshot [candid camera] as 'the greatest liar in the photographic family.' " Oliver Lugon *"The Documentary Style in Photography: From August Sander to Walker Evans 1920-1945"* pages 178-79, blue flowers series, © 2008 Mondadori Electa. Original title: *"Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945"*.

stessa.

Questo implica che maggiore è il tempo di visione, maggiori saranno le possibilità di lettura e di interpretazione e non solo nella ritrattistica.

Faccio riferimento alla fotografia di ritratto perché l'atto di guardare e guardarsi (saper guardare e sapersi guardare) - tutte cose implicite nella ritrattistica, sia per chi fotografa sia per chi viene fotografato -, sembra diventato sempre più scomodo, impegnativo. Lo facciamo sempre meno e per sempre meno tempo, e le scuse per distogliere lo sguardo sono sempre più numerose. Il cinema ci permette di guardare senza essere guardati, perché non sfruttare quindi la possibilità apparentemente "unidirezionale" offerta da questo (ma non solo questo) film?

E parlando di cinema, quindi del "grande schermo", si dovrebbe anche aprire il discorso sui luoghi di fruizione, luoghi che nel loro moltiplicarsi hanno portato ad un atteggiamento schizofrenico tra visione tra grande e piccolo "schermo", galleria d'arte, museo o dispositivo mobile, portando ad un ulteriore passaggio rispetto a quanto scriveva Walter Benjamin già nel 1936 in "*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*".⁴

L'immagine, se non è icona - ma sarebbe bene non banalizzarla troppo -, è qualcosa di più complesso da leggere nella totalità composta dalle sue varie parti, pensiamo ad esempio ad opere come "*Guernica*" di Picasso o alle immagini Gregory Crewdson per tornare alla fotografia.

Crewdson usa i mezzi del cinema ma non ha la possibilità di questo *medium* di sfruttarne la successione nel tempo di campi e piani per dirigere il nostro sguardo, per dirci cosa guardare e in che ordine. È emblematico - e forse anche un po' triste - che Crewdson stesso, sul suo profilo ufficiale di Instagram (@crewdsonstudio) abbia realizzato dei brevi filmati per "raccontare" il significato delle varie "porzioni" delle sue immagini e mettere maggiormente in risalto una narrazione interna che non è per nulla evidente a causa delle dimensioni del supporto di fruizione.

⁴ "Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte - ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*." Walter Benjamin *op. cit.*, pag. 23.

in portraiture, both for the photographer and for those being photographed - seems to have become increasingly uncomfortable and demanding. We do it less and for less time, and the excuses to divert our gaze are becoming more numerous. Cinema allows us to watch without being watched, so why not take advantage of the apparently so why not take advantage of the apparently "unidirectional" possibility offered by (but not only this) movie?

And speaking about cinema, and therefore of the "big screen", we should also open a discussion about the places of fruition, places that in their multiplication have led to a schizophrenic attitude between the vision of the large and small "screen", art gallery, museum or mobile device, leading to a further shift from what Walter Benjamin wrote as early as 1936 in "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*".⁴

The image, if it is not an icon - but we should not oversimplify it too much - is something more complex to read in the entirety composed of its various parts, think for example of works like Picasso's "*Guernica*" or Gregory Crewdson's images, to return to photography.

Crewdson uses the means of cinema but does not have the possibility of this medium to take advantage of the succession in time of shots to direct our gaze, to tell us what to look at and in what order. It is emblematic - and perhaps a little sad - that Crewdson himself, on his official Instagram profile (@crewdsonstudio), has made short movie to "tell" the meaning of the various "portions" of his images and highlight an internal narrative that it is not at all evident due to the size of the fruition medium.

Yet, there has always been awareness of this. What was a "*TV movie*" if not a movie with scenes specifically made for the dimensions of the "small" television screen on which it was not possible to fully enjoy the complexity of the shots designed for the big screen?

It is a mere illusion to think (but this is how we think and in some way we all pay the consequences in terms of product quality) that, in enjoying something, that something is identical despite the means of reproduction.

⁴ "The circumstances in which the product of technical reproduction can come to be found can leave the intrinsic substance of the work of art intact - but in any case determine the devaluation of its *hic et nunc*." Walter Benjamin *op. cit.*, page 23.

Eppure, di questo c'è sempre stata coscienza. Che cos'era un *"film TV"* se non un film con scene realizzate appositamente per le dimensioni del "piccolo" schermo televisivo su cui non era possibile fruire appieno della complessità delle inquadrature pensate per il grande schermo?

È una mera illusione pensare (ma è così che pensiamo e in qualche modo tutti ne paghiamo le conseguenze in termini di qualità del prodotto) che, nel fruire di qualcosa, quel qualcosa sia identico nonostante il mezzo di riproduzione.

Il tempo nel e del cinema sembra ridare dignità allo sguardo, e *"Visitors"* ne è un buon esempio.

Time in and of cinema seems to restore dignity to the gaze, and *"Visitors"* is a good example.

Ch i s i a m o / A b o u t u s

Francesco De Napoli inizia a fotografare nel 1982 dedicandosi contemporaneamente allo sviluppo e stampa bianco e nero. Autodidatta, diventa libero professionista nel 1996. Per i suoi lavori fotografici utilizza principalmente la pellicola di piccolo, medio (6x4,5cm e 6x7cm), grande formato (banco ottico 4x5", 5x7" e 18x24 cm), antiche tecniche fotografiche (collodio umido e stampa su carta salata) e digitale. Si occupa prevalentemente di ritratto, ricerca fotografica, didattica dell'immagine e stampa fine-art bianco e nero, antiche tecniche fotografiche, piccole produzioni video e direzione della fotografia. Nel 1997 inizia la sua attività didattica nel campo della fotografia e dal 2005 al 2011 insegna direzione della fotografia presso l'"Accademia del cinema ragazzi" di Enzitetto (San Pio), Bari. Nel 2009 è presidente e fondatore dell'"Associazione Fotografica Camera Chiara" insieme alla sua parte didattica "Scuola Camera Chiara".



Francesco De Napoli began photographing in 1982, while simultaneously developing and printing black and white photographs. Self-taught, he became a freelancer in 1996. For his photographic work, he mainly uses small, medium (6x4.5cm and 6x7cm), large format (optical bench 4x5", 5x7" and 18x24 cm), antique photographic techniques (wet collodion and salt paper printing) and digital. He mainly deals with portrait, photographic research, image teaching, and fine-art black and white printing, antique photographic techniques, small video productions, and direction of photography. In 1997, he began his teaching activity in the field of photography and from 2005 to 2011, he taught direction of photography at the "Accademia del cinema ragazzi" in Enzitetto (San Pio), Bari. In 2009, he was a founding member of the "Associazione Fotografica Camera Chiara" and its educational part "Scuola Camera Chiara".



@francescodenapoli

www.francescodenapoli.it

Nicola Curzio nasce a Bari il 24 dicembre 1988. Durante gli anni del liceo e dell'università crea e dirige il cineforum "Le refuge". È tra i soci fondatori dell'"Associazione Fotografica Camera Chiara". Nel 2013 si laurea in Giurisprudenza e durante le vacanze estive ed invernali lavora come volontario per la "Compagnia del Perù". Collabora con la rivista di cultura cinematografica "UZAK" scrivendo più di 40 articoli e partecipando più volte come giornalista accreditato alle mostre del cinema di Venezia e di Locarno. Dopo la laurea frequenta il Master in "Management per lo Spettacolo", Università Bocconi, Milano (in collaborazione con "Accademia Teatro alla Scala" e "Piccolo Teatro di Milano"), che conclude con un saggio su: "Il fenomeno screen Tourism alla luce del progetto Euroscreen e del caso Puglia". Si trasferisce a Londra nel 2015, per uno Stage di formazione come Administrative Assistant in "Film London", a seguito del quale collabora per alcuni mesi con Film London per "Euroscreen project". Nell'estate 2015 diviene assistente dell'"Istituto Italiano di Cultura" di Londra, dove lavora per i tre anni seguenti in qualità di responsabile del settore "Eventi", organizzando più di 40 manifestazioni culturali nella sede dell'Istituto, nonché presso alcune importanti istituzioni culturali londinesi ("British Museum", "British Film Institute", "Institute of Contemporary Art", "Raindance Film Festival"). Nello stesso periodo è co-organizzatore e direttore artistico del TEDxBari, edizioni del 2015 (Resilienza), 2016 (Deserto) e 2017 (Disordine). Nel 2017 si iscrive al Master in "Film Studies" dell'UCL (University College of London). La dissertazione di laurea è un saggio sui muri nel mondo ("World Walls - a film programme reflecting on the contemporary phenomenon of border wall"). Rientra in Italia nel 2019 ed assume l'incarico di responsabile del settore "Cultura" dell'Institut Français di Milano. Una parte dei suoi



Nicola Curzio was born in Bari on December 24, 1988. During his high school and university years, he created and directed the film club "Le refuge". He is one of the founders of the "Associazione Fotografica Camera Chiara". In 2013, he graduated in law. During that summer and winter holidays he worked as a volunteer for the "Compagnia del Perù". He contributed to the film culture magazine "UZAK" writing more than 40 articles and attending the Venice and Locarno film festivals several times as an accredited journalist. After graduation, he attended the Master in "Show Business Management" at the Bocconi University in Milan (in collaboration with the "Accademia Teatro alla Scala" and the "Piccolo Teatro di Milano"), which he concluded with an essay on: "The screen Tourism phenomenon in the light of the Euroscreen project and the Puglia case". In 2015 he moved to London for an internship internship as an Administrative Assistant at "Film London", after which he collaborated for several months with Film London for the "Euroscreen project". In the summer of 2015 he became an assistant at the "Italian Institute of Culture" in London, where he worked for the next three years as head of the "Events department", organizing more than 40 cultural events at the Institute's headquarters, as well as at some important London cultural institutions ("British Museum", "British Film Institute", "Institute of Contemporary Art", "Raindance Film Festival"). During the same period, he was co-organizer and artistic director of TEDxBari, 2015 (Resilience), 2016 (Desert) and 2017 (Disorder) editions. In 2017, he enrolled in the Master in "Film Studies" at UCL (University College of London). His thesis was an essay on walls in the world ("World Walls - a film program reflecting on the contemporary phenomenon of border walls"). He returned to Italy in 2019 and worked as head of the "Culture

scritti sono ora raccolti nel libro *"Prima che tutto torni buio. Scritti di cinema"*, Laterza, Bari, 2022.

Serena Sasanelli nasce a Bari nel 1986. Nel 2006 segue un corso base di fotografia e, a inizio 2009, il corso di sviluppo e stampa in bianco e nero, entrambi con Francesco De Napoli. Nel 2009/2010 segue il Corso Annuale di Fotografia presso la *"Scuola di Fotografia Camera Chiara"*, diventando, sempre nel 2009, uno dei soci fondatori dell'*"Associazione Fotografica Camera Chiara"*. Conseguita la laurea magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane, si trasferisce in Irlanda dove lavora come *Process Specialist* prima, e *Assistant Team Leader* poi. Attualmente vive a Torino e insegna inglese nelle scuole superiori di secondo livello.



 @serena_sas

department" sector at the *Institut Français* in Milan. Some of his writings are now collected in the book *"Prima che tutto torni buio. Scritti di cinema"* (*"Before everything turns dark. Writings on cinema"*), Laterza, Bari, 2022.

Serena Sasanelli was born in Bari in 1986. In 2006 In 2006 she attended a photography course and, at the beginning of 2009, a course on developing and printing in black and white, both with Francesco De Napoli. In 2009/2010 she attended the Annual Photography Course at *"Scuola di Fotografia Camera Chiara"*, becoming, in 2009, one of the founding members of *"Associazione Fotografica Camera Chiara"*. After obtaining a master's degree in European and American Languages and Literatures, she moved to Ireland where she worked as a *Process Specialist* and then as an *Assistant Team Leader*. She currently lives in Turin and teaches English in high schools.

Elisabetta Campobasso nasce a Bari nel 1986. Durante i suoi primi studi in ambito artistico decide di approfondire il linguaggio fotografico e frequenta un corso di fotografia con Francesco De Napoli nel 2006. Inizia da questo momento un percorso che la porterà nel 2009 a diventare uno dei soci fondatori dell'*"Associazione Fotografica Camera Chiara"*. Studia comunicazione visiva e pubblicità presso l'Università Europe d'Immagine a Bari. Attualmente è *founder* e *creative director* di un'agenzia di comunicazione di Conversano.



 @elisabettacampobasso

Elisabetta Campobasso was born in Bari in 1986. During her early studies in the arts, she decided to deepen her understanding of the photographic language and took a photography course with Francesco De Napoli in 2006. From this point on, she embarked on a journey that led her to become one of the founding members of *"Associazione Fotografica Camera Chiara"* in 2009. She studied visual communication and advertising at the European University of Image in Bari. Currently, she is the founder and creative director of a communication agency in Conversano.

Mariella Simone nel 1996 segue il primo corso di fotografia e amplia le sue conoscenze frequentando negli anni vari *stage* con fotografi di livello internazionale. Nel 1997 frequenta un corso di sviluppo e stampa in bianco e nero con Francesco De Napoli con cui dal 1998 avvia una collaborazione professionale. Sviluppa così la sua passione per la fotografia di viaggio in bianco e nero piccolo formato che stampa personalmente. Nel 2007 una sua foto è selezionata nella sezione Paesaggi del concorso del National Geographic Italia. Nel 2010 è tra i soci fondatori dell'*"Associazione Fotografica Camera Chiara"*. Nel 2011 la sua prima personale presso Camera Chiara con la mostra: *"altrove, qui"* in cui esprime in 30 stampe bianco nero da negativo piccolo formato, il suo percorso fotografico. Prosegue la sua collaborazione con Francesco De Napoli e l'*"Associazione Fotografica Camera Chiara"* attraverso la docenza di *"Storia della fotografia"* nell'ambito del Corso Annuale di Fotografia proseguendo parallelamente i suoi percorsi di ricerca personale.



 @limoneacerbo

Mariella Simone in 1996, took her first photography course and expanded her knowledge by attending various workshops with internationally renowned photographers over the years. In 1997, she took a course on developing and printing in black and white with Francesco De Napoli, with whom she began a professional collaboration in 1998. She developed her passion for small format black and white travel photography, which she personally printed. In 2007, one of her photos was selected in the Landscapes section of the National Geographic Italy competition. In 2010, she was one of the founding members of *"Associazione Fotografica Camera Chiara"*. In 2011, she had her first solo exhibition at *Camera Chiara* called *"Elsewhere, Here"* in which she expressed her photographic journey through 30 black and white prints from small format negatives. She continued her collaboration with Francesco De Napoli and the *"Associazione Fotografica Camera Chiara"* by teaching *"History of Photography"* as part of the Annual Photography Course while continuing her personal research.



Nicola Curzio © 2009

Camera
Chiara