

PINO BERTELLI

Il pane & le rose della fotografia di strada

The bread and the roses of photography by the wayside

Piombino 1992/1998



testi: **Paolo Benesperi, Luciano Guerrieri, Pablo Gorini, Lanfranco Colombo,
Ando Gilardi, Italo Zannier, Hubertus von Amelnunxen, Nicola Micieli, Pino Bertelli**

TRACCEDIZIONI

Pino Bertelli Il pane & le rose della fotografia di strada

Pino Bertelli *The bread and the roses of photography by the wayside*

Pino Bertelli, fotografia di Bruna Ginammi

Pino Bertelli

Il pane & le rose della fotografia di strada

Piombino 1992/1998

*The bread and the roses
of photography by the wayside*

testi

**Paolo Benesperi
Luciano Guerrieri
Pablo Gorini
Lanfranco Colombo
Ando Gilardi
Italo Zannier
Hubertus von Amelunxen
Nicola Micieli
Pino Bertelli**

Avvertenza

Questo libro è parte di una trilogia sulla *Fotografia di Strada* iniziata nel 1992 e prevista concludersi col finire del secolo. Primo volume dello studio antropologico sull'immagine mediterranea, "*Fotografia di Strada - Piombino 1992/1994*", uscito nel 1997 per Bandecchi & Vivaldi Editori, conteneva ritratti di bambini, donne, uomini, vecchi... e andava a fermare sulla pelle della storia, cioè della gente, una memoria politica, comunitaria, utopistica... lasciata emergere negli occhi delle nuove generazioni. Il secondo lavoro ("*Il pane & le rose della fotografia di strada - Piombino 1992/1998*") riprende ed amplia, con la stessa intenzione epica, la "tradizione" che in questa parte della città, il quartiere più antico di Piombino, s'incrociano costumi, popoli, destini... gli etruschi, i turchi, i barbari, i corsari, i francesi... e dopo i pescatori, i contadini, gli operai... tutta una contaminazione tra le genti che hanno cercato e qualche volta sono riusciti a trovare, ai bordi della "Città-fabbrica", una "Città del sole", dei sogni e delle conquiste sociali. Tracce di un popolo "in piedi" che ancora si leggono sui muri, sui volti e negli occhi della gente che abbiamo incontrato nelle strade, nei vicoli, nelle chiostre, nelle case... che ci hanno offerto la loro storia profonda attraverso la grandezza semplice della loro immagine nuda. Terzo libro, "*Della fotografia mediterranea - Piombino 1992/2000*" si occuperà più degli ambienti, dei luoghi, dei segni storici/politici ancora evidenti all'interno delle case, nei cortili, sui tetti (oltre che sulle facce della vecchia e nuova popolazione). Vogliamo andare incontro al prossimo millennio con il sorriso negli occhi e la gioia nel cuore. Fare di ogni "ritrattato" un re in un regno di liberi e di uguali.

Per chiudere questo libro in tipografia dobbiamo ringraziare molte persone

Paolo Benesperi, Luciano Guerrieri, Pablo Gorini per l'attenzione che hanno prestato a questo progetto
I tipografi Sauro Macelloni e Sergio Vivaldi per l'alta qualità del loro lavoro
Pier Paolo Bertelli per l'essenzialità e l'impostazione della grafica
Valerio Guerrieri per l'aiuto prezioso che ci ha dato nel corso degli anni

Hanno inoltre contribuito alla pubblicazione

Regione Toscana
Provincia di Livorno
Comune di Piombino
Assessorato alla cultura, Comune di Piombino
Assessorato al Turismo e Attività Produttive di Piombino

*Le immagini sono state scattate con fotocamere **Hasselblad** e obiettivi 50/80/150mm
La pellicola usata è la **Kodak Trix 400 ASA** in luce ambiente
Le stampe sono state eseguite da Romano Favilli*

ISBN 88-7205-104-5

© 1998 - TraccEdizioni

C.P. 110 - 57025 Piombino (LI)

Tel. e Fax 0565/35259

Tel. 0565/33056

email tracce@infol.it

sito web www.infol.it/tracce/traccEdizioni.htm

*a mia madre e mio padre,
per avermi insegnato ad amare
senza chiedersi perché.*

Ouverture di Paolo Benesperi

(Assessore all'Istruzione, Formazione Professionale, Lavoro della Regione Toscana)

Come è noto uno dei vocaboli più usati in questi tempi è globalizzazione. E in effetti il mondo è sempre più unito. Accanto a questo vocabolo, però, se ne sta affacciando un altro: *localismo*. Apparentemente in contraddizione, i due termini sono complementari da molti punti di vista, anzi è bene che lo siano perché la globalizzazione non schiacci le diversità e affinché le identità locali non siano sinonimo di chiusura provinciale. Affermazioni queste apparentemente banali, in realtà indicazioni di problemi difficilissimi da capire e da governare. Anche una storia fatta di fotografie di volti e di atteggiamenti ci può essere d'aiuto. Ad alcuni per rivedere un passato che non esiste più e magari pensare malinconicamente ad esso, ad altri per riflettere sulle differenze da affermare. Ma l'importante non è questo. L'importante è che quelle immagini esistano e siano messe in circolazione. Ognuno ne farà l'uso che desidera. Ognuno in ogni caso potrà ringraziare chi quelle immagini ha realizzato.

Presentazione di Luciano Guerrieri (Sindaco di Piombino)

Questo nuovo libro fotografico di Pino Bertelli integra il precedente (*Fotografia di strada 1992/1994*, Bandecchi & Vivaldi Editori 1997) e, nello stesso tempo, rappresenta qualcosa di diverso. Il contesto è lo stesso: spazi aperti, locali di abitazioni, aule scolastiche, ambienti e monumenti di grande rilevanza storica che sono parte integrante del quartiere più antico di Piombino, sopravvissuto nel suo complesso ai bombardamenti e non particolarmente penalizzato dal degrado urbanistico del secondo dopoguerra, mantenendo pressoché intatto il suo assetto originario; quartiere che, dopo essere stato per decenni la parte povera della città, abitata per lo più da pescatori, artigiani o da chi, non potendo permettersi case più costose, si accontentava dei *bassi*, quasi sempre nell'ombra di *carrugi* che, pur portando al mare, non consentivano di coglierne se non pochi squarci di azzurro, è ora divenuto, per una vistosa inversione di tendenza, zona residenziale di pregio e, di conseguenza, persino troppo rivalutata sul piano dei costi.

Le foto di Bertelli sono indubbiamente la testimonianza di un qualcosa che si sta modificando giorno per giorno e che, fra pochi anni, presenterà aspetti in parte diversi da quelli attuali, determinati da modificazioni urbanistiche di un certo rilievo, dal recupero delle più importanti emergenze monumentali, dalla nascita dei grandi poli culturali proprio là dove c'era la *Trastevere* piombinese.

Nonostante l'ovvio miglioramento delle condizioni di vita e delle possibilità di far rinascere, in maniera ottimale, il centro storico, è una parte del nostro vissuto e della nostra storia che se ne va. Il libro va interpretato quindi come una testimonianza nostalgica? Non è solo questo lo spirito con cui è nato. Il genere che gli compete è senza dubbio quello della *fotografia sociale*, anche se in questo caso non si può parlare da parte di Bertelli di una volontà di denuncia. I toni sono stemperati, le immagini più forti, quelle contraddistinte da un realismo particolarmente accentuato, sono state eliminate, per esplicita affermazione dell'autore, al momento della selezione. Non c'è nessun palese intento di sfruttare situazioni di particolare impatto per accrescere l'efficacia del messaggio; dalle foto traspare semmai un sincero trasporto verso ogni tipo di umanità.

Dietro le immagini ci sono l'attenzione, la cura estrema del particolare, tipica del grande professionista qual'è Bertelli, ma sono del tutto assenti il distacco, l'indifferenza che consente a molti di annullarsi emotivamente nell'occhio *freddo* dell'obiettivo.

Nell'opera di Pino Bertelli grande sensibilità, abilità tecnica, inventiva e capacità compositiva si fondono in un tutt'uno armonioso. Con queste caratteristiche al suo libro non potrà mancare l'approvazione incondizionata di critica e di pubblico.

Introduzione di Pablo Gorini (Assessore alla Cultura, Piombino)

Secondo le attuali caratteristiche dell'arte contemporanea, le opere di un pittore, di uno scultore, di un musicista, hanno sempre più bisogno di un supporto critico che ne faciliti la decodificazione e che faccia da tramite tra l'artista e il pubblico e che, quindi, espliciti quel processo di elaborazione, di sintesi e di astrazione che è alla base di ogni opera, specchio intimo della sensibilità dell'autore. La fotografia, penultima musa, nata in un momento storico particolare che le consentì di subentrare alla tradizionale pittura *naturalistica* e di intraprendere un cammino autonomo con un'evoluzione che l'ha portata a conseguire una vera e propria dignità d'arte, parallelamente alla quasi contemporanea affermazione del cinema, ha in apparenza un impatto più immediato sul pubblico. Vale a dire che, pur considerando l'attuale avanzatissima tecnologia, nonostante l'importanza che gli interventi in fase di sviluppo hanno sempre più assunto nei riguardi del risultato finale, ha mantenuto complessivamente intatti gli indicatori di qualità che sembrano, nell'opinione comune, obbedire ancora a criteri normalmente estetici. Anche se non è sempre vero che la foto, per essere apprezzata, deve limitarsi ad essere *bella*, definizione che oltretutto è soggetta a mille variabili. Eppure la fotografia, quando attinge all'arte, è tanto più efficace come strumento culturale quanto più è in grado di trasmettere direttamente il suo messaggio, senza alcuna mediazione... Ed appunto immediato è l'impatto delle foto di Pino Bertelli, che riescono a comunicare un'impressione di semplicità che finisce per metterne in ombra i valori più profondi. Intendo dire che ciò che emerge dalle immagini del libro non attiene solo alla realtà fenomenica; molto semplicemente scene e personaggi del quartiere più antico di Piombino, ma si riferisce anche ad una dimensione più profonda e meditata. Ovvero, i personaggi che di volta in volta compaiono (e si tratta sempre di immagini volute, non "rubate") riassumono e simboleggiano nei caratteri somatici complessivi l'appartenenza ad una umanità molto più vasta di quella di quartiere. Voglio essere più chiaro: i volti che gli impasti alchemici del bianco e nero collocano in una dimensione spazio temporale sospesa ed indefinita, inducono ad una possibile, duplice chiave di lettura: per gli abitanti della nostra città sarà agevole riconoscere i luoghi, identificare molti dei personaggi fissati sulla carta e riagganciarli alla storia e all'evoluzione del nostro quartiere più caratteristico, la *Trastevere* di Piombino che, come altri analoghi centri storici (cito tra tutti la *Venezia* di Livorno), si sta trasformando da area in parte degradata, abbandonata, in zona residenziale sempre più ambita con conseguente, radicale cambiamento del connettivo umano e sociale.

Il libro di Bertelli può essere quindi considerato secondo la normale tipologia di libri consimili, la testimonianza di un qualcosa che è in continua evoluzione, divenendo ad un tempo un tangibile richiamo a ciò che si è perduto da poco o che si perderà tra breve. Dunque, una sorta di *libro della memoria*, un piccolo *cenotafio* dedicato al passato recente. Sì, ma non solo. Infatti anche se l'artista, per la sua particolare formazione ama insistere sui connotati *pasoliniani* della sua fotografia *on the road*, mi piace porre l'accento su quella che vorrei definire l'assoluta mediterraneità dei personaggi che si coglie indistintamente in tutti, o meglio sulla *interscambiabilità* della maggior parte dei volti, a tal punto che la coppia di turisti tedeschi finisce per presentare connotati più autoctoni del *Vikingo* nato e cresciuto a due passi dall'antico porto. I personaggi che di volta in volta compaiono, riassumono così una storia plurimillenaria nel corso della quale guerre, commerci, migrazioni, fusioni ed integrazioni etniche e culturali hanno creato un substrato umano che si riscontra, con varianti non troppo significative, da una sponda all'altra del Mediterraneo. Direi che, in sostanza, le uniche differenze sono riferibili al modello economico che, nelle varie aree, ha consegnato gli uni al benessere e al consumismo più sfrenato e gli altri al sottosviluppo e all'indigenza imposti dalla so-

pravvivenza di sistemi arcaici. Quando si è trattato di dare un titolo all'opera, personalmente sono rimasto colpito dalla prima e non utilizzata proposta di Bertelli: *Gente di mare*, definizione non esaustiva della vasta tipologia dei personaggi, ma che allude suggestivamente a quella presenza muta ma incombente che, pur non apparendo mai si avverte ovunque e sembra riportare alla giusta dimensione quel rapporto millenario in gran parte dismesso da una comunità che, per scelte economiche in palese contrasto con le sue peculiarità geografiche, vive, si perdoni l'apparente contraddizione, vicino/lontano dal mare.

Infine: il bianco e nero di Pino Bertelli, ottenuto senza l'ausilio di filtri o di altri particolari manipolazioni in fase di stampa, del tutto lontano dall'eleganza patinata e dall'eccesso di artifici di tanti fotografi moderni, ha tonalità carezzevoli, vellutate, affascina e coinvolge, senza suscitare inquietudini, non insiste sui disagi dettati da varie diversità, non li sottolinea, ma, semmai li suggerisce, con profonda umanità, come chiave ulteriore, per coloro che saranno in grado di adire ad un livello di lettura più approfondito. Anche così Bertelli prende più o meno consapevolmente le distanze dai tanti fotografi che credono che l'immagine sia tanto più efficace quanto più violenta, e si ergono spesso a giudici del mondo di oggi come unici depositari di una verità assoluta.

Su Pino Bertelli di Lanfranco Colombo

Ho cercato subito i miei riferimenti abituali, quando Pino Bertelli mi ha sottoposto le immagini che costituiscono questo libro. Intendo che – avendo attraversato cinquant'anni di fotografia e “conversato” con centinaia di autori – ho tentato di evocare, attraverso assonanze e allusioni, qualche “poetica” familiare cui appiattare ed entro cui catalogare il nuovo lavoro che mi veniva presentato.

Mi sono corsi alla mente – tra quanti hanno eletto l'uomo a loro soggetto privilegiato – l'allucinata quotidianità di Diane Arbus, l'appassionata curiosità di Mary Ellen Mark, l'analisi senza veli di Atget o di Sander. Ma – per quanto il mix Bertelli rivelasse sapori e umori di qualche lontana affinità – nessun riferimento mi è sembrato soddisfacente. Mi sono dovuto convincere di trovarmi davanti ad un lavoro nuovo. Nuovo per la scelta dei soggetti. Nuovo per l'approccio del fotografo. Nuovo per l'insistita seriazione. Nuovo per lo stile. Nuovo, infine, per gli esiti cui riesce a condurre.

Naturalmente, quando dico nuovo, intendo rispetto ai canoni che presiedono oggi – e da almeno due decenni – alla nascita di un libro fotografico. Se non c'è sesso deve esserci violenza. Se non c'è spettacolo deve esserci devianza. Se non c'è lo straordinario deve esserci il *grandguignol*.

Il paradosso di Bertelli è quello di proporci un'esperienza eccezionale attraverso quella che lui definisce “fotografia di strada” e che altro non è – almeno nella scelta dei soggetti – che la più tranquilla quotidianità, in cui ogni soggetto fotografato è una “persona” che – grazie all'assoluta discrezione, ma anche alla capacità, del fotografo – diventa personaggio, nel momento in cui è lui stesso ad agire l'immagine. Ci sono elementi tipici e ricorrenti che segnano il carattere di questi ritratti che Bertelli è andato raccogliendo tra la gente di Piombino. Li prendo dalla stessa citazione dell'autore: “la frontalità dei volti, l'essenzialità dei gesti, la sensualità/malinconia degli sguardi”. A cui aggiungerei, almeno dal punto di vista puramente formale, la scelta di un formato prevalentemente quadrato, che conferisce valore di paradigma alle immagini.

Non so esattamente quali criteri (se mai ne esistano) abbiano presieduto alle scelte di Pino Bertelli: conoscendolo, sono portato a sospettare che questa “galleria” sia nata da una grande, costante empatia con quanti andava incontrando giorno per giorno. Ciascuno dei quali esula dalle caselle classificatorie dell'ideal-tipo e proprio per questo si impone come unico.

Di questa unicità, che è insieme storica e metafisica, Bertelli ci offre una lezione magistrale, con una fotografia tanto discreta quanto capace di indagare – al di sotto della generale condanna ad essere ignorati e dimenticati – i sogni che affiorano nella notte e che consentono di resistere attraverso le atrocità della vita.

I fotoritratti di Pino Bertelli di Ando Gilardi

La Fotografia ha bisogno dei Pino Bertelli, e i Pino Bertelli hanno bisogno della Fotografia. Siccome attraverso l'ultima fase della senilità megalomane (sia benedetta l'arteriosclerosi che offre motivazioni a delinquere più di tutte le ideologie) aggiungo che la Fotografia e i Pino Bertelli hanno bisogno di me. Tutto così si risolve in un piccolo clan di quarantaquattro gatti, ma anche questo deserto è un vanto per noi e la Fotografia. Tanto io che Pino Bertelli facciamo ogni sforzo possibile per vivere ai margini della società, solo che io onestamente lo affermo e Pino Bertelli ingenuamente lo nega. Anzi, afferma il contrario e per farlo credere, e crederci, si serve della Fotografia.

Con la Fotografia Pino Bertelli inventa una società che non esiste: dove le donne hanno un'anima e la rivelano con occhi belli e profondi da Sante e Puttane; dove i proletari sono pelosi e pensosi e indossano la coscienza di classe; dove nelle rughe che scavano il volto dei vecchi c'è incisa tanta saggezza... È il massimo dell'assurdo poetico! L'assurdo nasce specialmente dal fatto che, come dice Bertelli, i suoi sono ritratti "di strada": presi, figurati, alla gente comune! Per questo la sua risulta: "... fotografia come stupore o invettiva contro il fascio evangelico dell'ordine culturale/costituito".

Passo ad elencare i motivi per cui la Fotografia ha bisogno dei rari Pino Bertelli. Bertelli cita Nadar quando dice che la Fotografia è quel mezzo che consente anche a un idiota di ottenere dei risultati per i quali una volta occorreva del genio. Temo che Pino Bertelli non abbia bene compreso quello che questo significa: del resto nemmeno Nadar. È vero che la Fotografia consente pure a un idiota di ottenere qualcosa che prima voleva del genio, ma costringe egualmente anche un genio a ottenere qualcosa per cui gli basta un idiota. Ma proprio in questo sta la divina potenza della Fotografia: la quale è Tutto e per essere Tutto si basta davvero da sola. Perciò al Fotografo per non essere idiota, e meglio ancora per essere un genio, fotografare non basta per nulla ma gli tocca un lavoro tremendo: deve leggere centinaia di libri; deve imparare a scrivere; a parlare dicendo qualcosa. Deve estrarre dai libri citazioni appropriate; deve andare a vedere molti film e sapendoli scegliere; deve leggere tanti poeti... deve, insomma, diventare istruito, molto istruito. Ma come dice la parola stessa, l'istruzione, anche quella letteraria, filosofica, artistica, eccetera, nella sostanza, alla fine, è come l'istruzione militare, che ha l'orribile scopo di insegnare a ricevere ordini. Ora, se è pure vero che c'è differenza formale fra l'ubbidire a un sergente o a Pasolini, a un caporale o a Carlo Marx, sempre si tratta di ricevere ordini: si tratta di fare e pensare quello che gli altri ti dicono. E gli ordini, peggio ancora i super-ordini cioè gli imperativi morali della Poesia e dell'Ideologia, sono i peggiori di tutti. Primo, perché istruzioni non sembrano per cui diventi alienato; secondo, perché dopo si crede di essere saliti di grado per istruire anche gli altri. Per questo, dicevo, non basta essere molto istruiti per rendere onore alla Fotografia, ma occorre disubbidire: essere cioè ribelli e bugiardi; egoisti e vanitosi; romantici e cinici però in malafede. Occorre essere dei mascalzoni per proclamare di amare i proletari e le puttane, e di lottare con e per loro, ma solo perché sono i più fotogenici. E soprattutto occorre sapere nuotare in un mare di contraddizioni perché contraddirsi è il mezzo migliore per essere istruiti senza ubbidire.

Per tornare al gran mascalzone Nadar, un esempio da Bertelli citato, Nadar affermava che "... la teoria fotografica si impara in un'ora...". È una balla. Ha dichiarato che "... le prime lezioni di pratica si imparano in un giorno...". È ancora una balla. Ha concluso che "... quello che non s'impara è l'intelligenza morale del soggetto...". È un'idiozia con cui si precisa che non solo la Fotografia è quel mezzo che consente anche a un idiota di fare le cose che un tempo ci voleva del genio; ma consente di dirne di altre per le quali una volta bastava un

cretino. Ce ne volevano due. I ritratti di questo libro di Pino Bertelli sono bellissimi: come ho già scritto per un altro libro, alcuni fotoritratti sono i migliori che abbia mai visto. Ma se per farli i soggetti avessero dovuto avere una "intelligenza morale", Bertelli, fotografo eccellente, avrebbe ottenuto soltanto delle fototessere. Fototessere come quelle automatiche, da mille lire per sei, di una macchina che non ha mai letto un libro. Ecco, quelle sono le impronte sincere della "intelligenza morale" dell'uomo. Anche dei soggetti di Pino.

Per conoscere e voler bene, come gli voglio, a Pino Bertelli, anarchico della decadenza in mite luce che si dimentica di citare anche Brecht, ci sono tre modi. Il primo, sentirlo parlare: è piacevole. Il secondo, aver letto i suoi testi: è ingenuo. Il terzo, guardare le sue fotografie: è tanto bravo. I ritratti di Bertelli fotografo sono la negazione di Pino Bertelli scrittore: la scrittura è quel debole mezzo che della Fotografia ha bisogno per reggersi in piedi. Cosa sarebbe Bertelli scrittore senza la fotografia? Poco. Cosa sarebbe Bertelli fotografo senza scrittura? Molto. Cosa sarei io, alla fine, senza Fotografia e senza Pino Bertelli? Zero. Cosa sarebbe la Fotografia senza nessuno e null'altro? La Fotografia.

L'istantanea in posa di Italo Zannier

"Samuel Fry ha presentato ultimamente alla Società Fotografica di Londra molte prove istantanee; sono vedute del mare, con dei cieli in cui le nuvole sono riprodotte con grande abilità..." ("La Lumière", Parigi 15 dicembre 1860); le nuvole, passeggiere e non disposte alla "posa". Dopo oltre vent'anni dall'invenzione dagherriana, così come gli uomini e gli altri animali in corsa, le nuvole erano un soggetto "difficile", non soltanto per la loro ventosa velocità, ma paradossalmente per la lunga esposizione, che si rendeva invece necessaria per la ripresa del sottostante paesaggio.

La storia della fotografia, nel suo rapido corso, propone più volte suggestivamente, le ansie degli operatori, e il loro anelito all'istantaneità, che, fin dal primo giorno dell'invenzione, aveva suggerito un nuovo concetto di tempo reale, oltre che rappresentare una più elementare difficoltà tecnologica, come quella incontrata da Niépce, quando per ottenere un "point de vue" sul peltro bitumato, dalla finestra dello studio di Chalons, gli furono necessarie forse più di dieci ore di posa. E ne uscì la prima immagine Fantastica (altro che realistica!) della storia; perché l'uomo fisiologicamente concepisce l'immagine in una frazione di secondo e non nella somma dei minuti che scorrono nelle ore del giorno, mentre la luce modifica in continuum l'ombra e quindi il senso della realtà. È un'antica constatazione, ma forse non è inutile ricordare questa prima "istantanea in posa" di Niépce.

D'altronde anche Arago, nel famoso discorso sulla dagherrotipia (19 agosto 1839), metterà quasi in dubbio, nonostante l'ottimismo dell'occasione, la futura possibilità di fotografare il volto di un uomo, per ora escluso come soggetto, a causa della sua inarrestabile mobilità fisica, come il battito del cuore, o il ritmo delle ciglia e la vibrazione vitale della testa, per un'"istantanea" che allora durava circa 10 minuti; riusciva meglio il ritratto di un cadavere.

La prima istantanea-immobile di una persona, si racconta come una leggenda, fu probabilmente il ritratto ad occhi chiusi (poi ritoccati nella pupilla) della figlia di Samuel Morse, che il padre, rientrato da Parigi nei giorni successivi alle dimostrazioni dagherriane, avrebbe eseguito sulla assoluta terrazza di casa sua, in una posa che durò un tempo considerato allora relativamente breve, soltanto un quarto d'ora. La corsa all'istantanea rappresenta in effetti l'itinerario tecnologico e concettuale più significativo per ottenere una fotografia "nitida", fino a raggiungere via via il milionesimo di secondo e oltre; all'Esposizione Milanese del 1894, l'immagine che suscitò più interesse nei giornalisti fu quella di un proiettile fermato a mezz'aria nella sua corsa, alla velocità di seicento metri al secondo, come venne ottenuta da uno scienziato inglese in un battibaleno fotografico, con segni grafici precocemente futuristici, determinati dall'altrimenti invisibile spostamento d'aria, che forma una missilistica triangolare freccia.

Anton Giulio (con il fratello Arturo e, se si vuole ammetterlo, anche con l'assistenza di Carlo Lodovico), decise che "l'istantanea uccide il gesto" e che il concetto di tempo, la sua idea, stava invece nella traiettoria, che appunto chiamò fotodinamica.

Sto evidentemente girando al largo dal soggetto di questo libro di Pino Bertelli, orientato dalla "fotografia di strada", come suoi altri precedenti, ma sono riflessioni inevitabili, fino alla retorica se serve, della quale la fotografia ha in effetti ancora bisogno.

"Entriamo nel regno dell'istantanea - scriveva Luigi Gioppi, nel suo 'Trattato' del 1891 - e ci troviamo intorno a mille camerine oscure portatili, tascabili, segrete, mascherate talora con forme strane..."; Gioppi non amava queste "camerette", ma, suo malgrado, già sospettava che la tecnologia fotografica si sarebbe inevitabilmente inoltrata in quella direzione e tentò quindi addirittura una classificazione dell'istan-

tanea "in diversi gradini", tre per esattezza.

Il "primo grado", da 1/5 a 1/20 di secondo, era ottenibile con "gli otturatori del Guerry di grandi dimensioni", mentre "il Mendoza usava quelli a ghigliottina senza elastico...", e il terzo grado, "da 1/60 di secondo in su", non troppo in su, comunque, in quegli anni; ma, "la parola istantanea - osservava Gioppi in conclusione - è affatto relativa. Una posa nello studio e una posa all'aperto per ritratti o vedute può essere istantanea, tale e quale può esserlo quella di un salto mortale, di un treno in cammino a tutto vapore..."

I Primoli, Chigi, Nesci, Ripatransone, Del Torso, eccelsi fotografi nonché conti, marchesi o baroni sul finir del secolo scorso, scelsero l'"istantanea" di "terzo grado" per i loro giochi tecnologici, componendo innanzitutto un suggestivo mosaico di scene "di strada"; la strada fu il loro atelier e le città, i villaggi, i giardini, si riempiono all'improvviso di gente che passeggia, che ammicca, che si presta a volte al gioco del fotografo, come il prodigioso ragazzo Lartigue, che renderà a Parigi particolarmente esilarante il rito fotografico, quando, ad esempio, blocca a mezz'aria la zia che scivola dalle scale, in una irripetibile scenetta.

Il fotogiornalismo, negli anni successivi sarà alimentato proprio da questa retorica, da Salomon a Cartier-Bresson, in nuovo percorso della fotografia, che libera sembrava, finalmente, di cogliere tutto ciò che prima era fuggevole, a meno di barare, come aveva tentato anche Talbot con il lentissimo calotipo, mettendo in posa il suo spaccalegna, o una coppia di amici mentre si stringono la mano.

August Sander non coglie la sfida, come d'altronde Strand qualche anno dopo, e realizza "istantanee statiche", che mostrano sguardi e comportamenti comunque sfuggenti, per compilare un grande catalogo di tipi, in posa soltanto per un lungo attimo, e poi via nella dinamica quotidiana.

E simile sarà l'"istantanea" di Arbus, nelle sue fotografie di strada, come in interno, e anche qui il fotografo cerca una sosta significativa, riassuntiva del tempo psicologico, definito in quella prospettiva e in quella luce.

Fotografia di strada era stata anche quella di Thomson o di Atget, per citare due sublimi, diacronici esempi, ma coincidenti nell'intenzione elementare di "documentare il tempo che passa": nell'immagine della gente comune che transita, nei mestieri che scompariranno, e soprattutto nei "tipi" indigeni, che antropologi e sociologi iniziano presto a richiedere e comunque a osservare e a considerare come modelli d'umanità.

Pino Bertelli ha, come altri fotografi "impegnati" (fortunatamente impegnati secondo varie tipologie espressive, da Caneva a Cena, da Pattellani a Casiraghi a Scianna..., da Riis a Hine, da Strand a Evans a Arbus... a Goldin) una profonda fede professionale sulla natura del fotografo "testimone"; egli crede nella fotografia come mezzo per cogliere caratteri altrimenti indescrivibili, dove il singolo individuo rappresenta, uno accanto all'altro, l'intera società, salita sul suo palcoscenico, dove ogni singolo è come una comparsa teatrale, chiamata a svolgere "un ruolo", qui nella scenografia della città, spesso in una strada, a volte in un "interno", ma come sfondo basta un brandello di muro, ed è uno sfondo che si sostituisce a quello fittizio, ma egualmente emblematico dell'antico atelier, come quelli di Disderi o di Bettini.

Per Bertelli lo sfondo è la strada, ormai per definizione; in questa strada transita una processione di tipi (per lo più di tipi medi, non patologici), che il fotografo distrae per un attimo, chiamandoli a un'istantanea in posa, secondo un intento per nulla bressoniano, "à la sauvette"; una registrazione civilmente pretesa, che preleva una smorfia consenziente come dinanzi a uno specchio, e un gesto, un'espressione, una ruga, uno sguardo..., che rivelano sorpresa, ansia, a volte narcisismo, ma nella coscienza dell'attore, che sogna di mimare una vicenda umana, e che infine qui lascia, in fotografia, una traccia di sé, si spera positiva, bella, se non addirittura sublime. Nasce così un suggestivo catalogo della contemporaneità, che Pino Bertelli ha da tempo avviato con còlta ironia, secondo moduli che si ancorano nella storia e prolungano significativamente il percorso del nostro neorealismo, che è stata un'"età d'oro" della fotografia italiana.

...Un bagliore... poi la luce di Hubertus von Amelunxen

Caro Pino,

non corrisponde alla fotografia il fatto che io mi lamenti del tempo mancante, di questo correre imperterrito e immoto, la corsa folle sul posto? Non ci ha dato alla fine la fotografia del tempo un'immagine che, quieta ma vorace, come il Saturno di Goya, ci mette davanti agli occhi sempre in forma banale bellezza, perdizione, passione, desiderio e istinto di morte? La fotografia naturalmente banale, così banale come le quattro donne che quasi 140 anni fa a gambe larghe, immobili, pisciando, sbarrarono la strada a Baudelaire nell'odiata Bruxelles. Penso fosse Diderot colui che una volta descrisse il processo di guarigione di un malinconico che non poteva più vuotare la sua vescica e al quale fu detto che Parigi era in fiamme e che solo lui avrebbe potuto spengere il fuoco. Che sollievo deve aver provato, non era guarito e doveva per certo ogni giorno salvare il mondo, e il doverlo salvare lo avrebbe mantenuto vivo. La fotografia è qualcosa di simile, Pino, non è l'elemento salvifico che la determina? E non è contenuta ogni malinconia in questo gesto di salvezza?

Le tue fotografie Pino, "fotografie di strada" come tu le chiami, sono manifesti per la dignità dell'uomo. Pasolini chiamava i lavori preparatori alla sua poesia fotografica "iconografia ingiallita", come un'esigenza di dovere ininterrottamente rivendicare la coscienza storica e di rendere giustizia all'uomo. I tuoi ritratti di Piombino rappresentano un meraviglioso inchino alla grazia dell'individuo sociale, non gli tolgono, gli conferiscono una dimensione storica. Per un istante questi uomini sono più solenni di come potrebbe esserlo un re. Come ciò ti riesca, e anche il fatto che anni dopo aver guardato queste foto credo di avvertire una specie di trasparenza eterna, rimane per me un mistero. È come se tu con ogni scatto volessi restituire agli uomini da te ritratti un'immagine, è come se la tua fotografia fosse un dono, un regalo, aldilà dell'economia, aldilà dello scambio. "L'arte è necessariamente avanguardia e questa arte non esiste. La sua avanguardia è il suo scomparire". Queste frasi di Guy Debord ti saranno ben note e io conosco solo due fotografi, cosa da addebitare alla mia limitatezza, che così costantemente, seguendo in modo e maniera molto diversa Guy Debord, hanno indirizzato la loro indole artistica a favore di una ricerca dell'umano: Luigi Ghirri e Pino Bertelli. Ciò può suonare strano, non lo voglio spiegare. Con la tua fotografia realizzi l'unione fra l'effimero e l'ideale, che un volta Baudelaire aveva perifrasiato: "...un éclair... puis la nuit".

Grazie Pino, ti abbraccio.

Tuo Hubertus von Amelunxen.

Felde, 28 aprile 1998

(Traduzione dal tedesco, Paolo Minarini)

L'immagine poetica di Pino Bertelli di Nicola Micieli

Seguita a dipanarsi con la naturalezza dell'atto necessario, e svolgendosi fittamente s'intrama, il filo degli incontri che Pino Bertelli chiama "di strada". Può dirsi pratica quotidiana, la sua attenzione agli eventi minimi dei "senzastoria". Ossia della gente che non fa cronaca, se non del proprio esserci qui e ora nel confino della terra. Non si tratta di una scelta ideologica, da fotografo di frontiera disposto alla contaminazione, e vocato al maledettismo. E' piuttosto la logica conseguenza di un'incapacità a delibare l'effimero della liturgia mondana. O, che è lo stesso, a coltivare l'immagine d'un io ipertrofico, forma del vuoto sospesa, al modo d'un pallone geostazionario, sulla comune condizione umana.

Bertelli fotografa con una continuità e una cadenza, direi un respiro fisiologici. Lo ha sempre fatto, anche prima che Pier Paolo Pasolini gli regalasse la mitica Rollei, con la quale si compiva la sua iniziazione fotografica, nel senso della protesi ottica o camera di ripresa che dir si voglia, a quindici anni. Invero, a quel punto del suo percorso già stipata era l'iconoteca della memoria: i libri, il cinema, le immagini di consumo. E soprattutto l'inesauribile campionario delle situazioni di vita, che la camera voracissima d'una mente già "toccata" dalla potenza rivelatrice dell'immagine poetica (ah, *Poesia in forma di rosa!*) e predisposta alla virtualità e all'artificio della visione, apparivano quali *tableaux vivants* nell'inesauribile *set* della strada.

Se dunque pulsioni, scarti dei nervi allertati e sprilli d'umore entrano con l'automatismo inesorabile d'una sinapsi nell'atto culminante dello scatto, presuppongono un retroterra sedimentale, un sistema di griglie che ne raccolgono e ne canalizzano gli impulsi. La qual cosa esclude, come si vede, sinanco l'ipotesi d'una verginità dello sguardo alle sollecitazioni del reale, alle occasioni mondane che chiedono di inverarsi come rappresentazione in virtù della luce. Non si dà presenza e persino urgenza d'immagine, senza memoria e senza progetto. Non conosco fotogramma di Pino Bertelli che possa dirsi realizzato in assenza di selezione del visibile e di controllo, anche sul piano formale, del mezzo e del linguaggio che gli pertiene.

Lo scatto è sempre il suggello d'un sondaggio simpatetico, d'un percorso tentato nell'intrico del pianeta uomo. E nei suoi dintorni psicologici e topografici, nelle circostanze sociologiche del suo esistere e manifestarsi di inscindibile entità biologica e culturale: luoghi, oggetti, corpi, gesti; e simulacri, segni, codici. Pur dove maggiormente s'appalesa la sapienza visiva, il governo della mente ordinatrice, tuttavia lo scatto conserva un suo fondo istintuale, prima ancora che intuitivo e premonitore dell'intelligenza delle cose: un'inevitabilità, insomma, da leggersi come un portato esistenziale, non certo quale mero dato fenomenologico della visione. Niente è estraneo allo sguardo di Bertelli più dello spirito di rapina, dell'accidentato opportunismo che si esalta nella pratica dell'istantanea. Ossia nell'incontro pur felice, sino alla sintesi dell'immagine fulminante e irripetibile, tra il caso e la necessità che l'occhio "clinico" del fotografo riconosce alla prima, e per riflesso condizionato abilmente capta e restituisce con il filtro sensibile del congegno ottico. Questo significa che la fotografia per Bertelli è essenzialmente conoscenza e comunicazione. Ossia ricerca di sé, della propria proteiforme identità-diversità nei volti molteplici delle altrui esistenze. Non si compie, siffatta agnizione, se non come partecipata e lucida ovvero sensibile esperienza del mondo, e delle creature che al mondo imprimono senso e durata.

In primis l'uomo, ovviamente. Non un'astrazione filosofica o un modello estetico: ma quello concreto intriso di sogni e bisogni. L'uomo del nostro tempo che reca nel proprio codice genetico l'intera storia evolutiva: della specie e della vita. Dal brodo primordiale alle infinite for-

me del suo manifestarsi perenne. E che per la medesima ragione si presenta sulla scena del mondo essendo in qualche modo tracciato il suo destino, il cui linguaggio cifrato non sfugge agli intendenti. So bene che non si può dare credito, se non in una chiave mitopoietica, a questa sorta di innatismo. Ma non esito a rilevarlo per una certa suggestione premonitrice delle foto di Bertelli. Specie quelle che ritraggono fanciulli e giovinette nel loro ambiente abituale. Ossia creature incontrate a un'età ancora aurorale, la cui condizione presente, in quanto individui e in quanto parte generazionale di un contesto, si manifesta con la spontaneità degli atti e gli espliciti segnali di appartenenza, ma delle quali in qualche modo si indovina anche il destino, appunto: per vaghi indizi ascrivibili alla semantica della gestualità e delle posture corporali e alla sintomatologia delle espressioni, un codice che sarebbe sbagliato liquidare come aleatorio, riconducendo il discorso a un più praticabile, però riduttivo determinismo sociale.

Bertelli certo non si pone l'obiettivo ciclopico di una ricognizione filogenetica a tutto campo né di una repertazione tipologica funzionale a una qualche reviviscenza lombrosiana. Avendo focalizzato sull'uomo il proprio sguardo di fotografo, nel corso di decenni egli ha realizzato un archivio di immagini di considerevole spessore, importante anche solo sul piano documentale d'un luogo privilegiato in un determinato momento storico. Ma giova ribadire che sopra ogni altra motivazione di generica, per così dire, antropologia culturale, egli ha soddisfatto il proprio bisogno di affrontare e di interiorizzare, per una sorta di metabolismo visionario, gli uomini e le donne che andava incrociando nel suo cammino, e che sembravano reclamare attenzione per non passare invano nel mondo. Uomini e donne del quotidiano: le creature eteree, ma anche quelle grevi, che trasudano i nostri umori e vibrano delle nostre emozioni, spesso sfiorandoci appena, talora urtandoci e costringendoci a misurare con la loro la nostra ungarrettiana fragilità.

Il coinvolgimento! Ecco una *conditio sine qua non* della fotografia di Bertelli: l'avvertimento di un possibile contatto, magari un'interferenza con l'umano e il ventaglio delle sintonie e dei conflitti, delle inevitabili tensioni che si innescano quando due sguardi si affrontano per penetrarsi. Al fine di imprimere lo spessore dell'esperienza di vita alla propria fotografia, Bertelli ha delimitato al territorio che gli appartiene, per nascita e frequentazioni, per ormai lunga consuetudine esistenziale il suo laboratorio antropologico. Questo territorio è Piombino, con la sua gente e la sua cultura. Il mare, naturalmente: il porto, la città, le case, gli interni. E i muri, una teoria di muri istoriati dal tempo e dalle generazioni, depositari di una memoria stratigrafica in cui potresti scorgere le diverse fisionomie dei volti, e vorrei dirli maschere che svelano i tratti più intimi e autentici delle persone.

La centralità di Piombino, quale sfondo e ambiente antropico della fotografia di Bertelli, è stata in sede critica più volte segnalata, e con pertinenti e acute osservazioni. Non si può negare che la città occupi un posto privilegiato, non solo nella micromitografia infantile, e dunque nell'immaginario dell'artista, ma nel suo stesso orizzonte visivo, per il clima e le evidenze morfologiche del suo pulsante, e per la verità non a tutti accessibile, cuore urbano. Eviterei tuttavia di enunciare, come dire?, quella certa "piombinesità" agevolmente rilevata dai molti edotti esegeti della fotografia di Bertelli, a loro dire per tratti eloquenti e inequivocabili. Certo i piombinesi riconosceranno, perché sanno collocarli nello spazio-tempo del vissuto, scorci di paesaggio e dettagli urbani, personaggi e aspetti di costume per loro motivatamente evocatori. Ma per chi è estraneo al clima locale essi posseggono un significato diverso e più ampio, non certo riducibile alla categoria del tipico che è del tutto estranea, a mio avviso, all'ideologia, ma direi forse meglio alla poetica della fotografia di Bertelli.

Per il quale Piombino è una realtà connaturata e fisiologica, appunto, in quanto suo retroterra esistenziale, oltre che concreto "laboratorio" culturale direttamente calato nella vita. Ma per ciò stesso, dunque, acquista una più ricca connotazione, accede a un più profondo livello semantico da quello pellicolare dell'immediata riconoscibilità. In questo senso, anzi, tanto più si qualifica quale luogo elettivo, quanto più arretra come topografia urbana.

Sono convinto che Piombino trasparirebbe anche nelle fotografie eventualmente divaganti, rispetto al rigoroso referente della città nativa, anzi addirittura del quartiere (*Trastevere*) in cui Bertelli ha posto l'epicentro dell'intera propria cosmografia. L'immagine della Piombino che

ispira i colloqui di strada di Pino Bertelli travalica il perimetro di strapaese e accede ad altri climi da quelli pur immagati e mediterranei del lido nativo. Sarebbe semmai da osservare quanta fenomenologia dell'umano, quanto fervore dell'essere e ricchezza espressiva della cultura rifluisca nella figura interiorizzata del "luogo" che varia d'aspetto ma non muta nella sostanza simbolica dello spazio rappresentativo, in quanto uno è lo sguardo e infinite sono le inclinazioni del vedere.

Per tale nuclearità d'ispirazione, questa di Bertelli è una fotografia scandalosamente creaturale. Nessun intimismo, beninteso; nessuna effusività sentimentale. Però anche nessuna riserva ad abbandonarsi all'onda colloquiale, a disporsi all'ascolto delle voci che filtrano dai silenzi delle figure, e va da sé che dispieghino l'intera gamma dei registri espressivi di cui consiste la psicologia umana.

Mano mano che è andato ampliandosi il catalogo dei fotogrammi nel lento sedimentarsi dei giorni operosi, s'è dunque affollata la galleria delle "presenze" che l'obiettivo ha consegnato allo spazio rivelatore della camera oscura e all'ideale antropologia simpatetica di Bertelli. È una teoria di figure recitanti, ognuna perfettamente calata nel ruolo che le compete, nella parte che le è assegnata dalla liturgia della messa in posa.

C'è una certa innegabile complicità nella sottile schermaglia degli acchiti e delle ritrosie, nella sottesa drammaturgia che sempre si consuma, con l'apparente neutralità dello scatto, tra lo sguardo del fotografo e gli oggetti del suo scrutare, le figure della sua passione. Egualmente innegabile, e complementare, è il fatto che sussista un margine d'inconsapevolezza nel loro darsi senza difesa, in trasparenza d'anima, alla folgorazione della luce. La quale investe di identità gli attori del dramma nel momento in cui li scorpora dai contesti abituali, li sottrae alla normale vita di relazione per metterli l'uno di fronte all'altro, a un tempo complici e antagonisti nella fissità e nell'assolutezza, ogni volta rinnovata e diversa, di una scena in cui si specchia la totalità del mondo.

In ogni figura si fissa un vissuto che squarcia senza clamore recitativo il silenzio della storia. Non si pensi al recupero del documento umano di memoria naturalistica. Non incorre nella perorazione sociologica l'impegno fotografico di Bertelli, per quanto possieda una sua irriducibile testimonialità il ricco campionario dei tipi che sfilano, ciascuno con il proprio portato esistenziale, nella sua galleria. Scrutare con intenzione gli altrui volti; cogliere la significanza dei gesti, l'intraducibile eloquenza dei modi di porsi, e di dichiararsi, davanti alla macchina da ripresa; e soffermarsi a considerare gli abituali mascheramenti della gente che solitamente ci sfiora, nella vita quotidiana, per conoscerli e per riconoscersi: ecco la vocazione sottesa al diuturno fotografare di Pino Bertelli! Una discreta e pervicace regia, mirata a dare continuità e spessore non pedestramente sistematici, ma veritieri e ficcanti agli incontri degli sguardi, per interposto obiettivo, governa la sterminata messe delle immagini andate accumulandosi nel tempo nella fototeca di Bertelli. Dei circa quattromila fotogrammi sin qui eseguiti, una minima selezione è confluita nelle pagine di questo libro, seconda stazione d'un itinerario editoriale cominciato nel 1997, con il primo volume pubblicato all'insegna della "Fotografia di Strada".

È questa una sigla sin troppo ampia e comprensiva per il materiale visivo così rigoroso e stringente che le viene assegnato. In un suo testo di straordinaria proliferazione immaginativa, steso con una scrittura sincopata vicina alla musica jazz più che alla prosa lirico-evocativa, Bertelli ha sovraccaricato di valenze concettuali e di implicazioni esistenziali ed estetiche l'espressione "fotografia di strada", da imporre un'accettazione quasi per atto di fede. Come se si trattasse di una formula *passé-partout* che consente tutto e il contrario di tutto. Invero, con la verificabile flagranza della sua fotografia, egli tradisce non solo quanto viene asserendo sul piano teorico, e direi forse meglio della proposizione verbale, ma la nozione stessa, se ve n'è una, della fotografia di strada. La quale celebra la logica della fortuità, lo spirito dell'erranza e della deriva, l'attrito dell'incontro imprevedibile e fulminante, che incide come una stigmata lo sguardo del fotografo. C'è un margine ineludibile d'accidentalità, insomma, che non sembra conciliarsi con il respiro pur fisiologico, ma di lunga gittata del percorso fotografico di Bertelli nei luoghi e attraverso le figure del suo quartiere dell'anima. E se guardiamo alla qualità squisitamente formale dell'immagine, ecco vanificarsi le suggestioni eccentriche. E si riconduce, la visione, a una tale compostezza figurale, a un così equilibrato

senso compositivo e a quell'assorta modulazione espressiva dei valori cromatici, dosati con sapiente percezione plastica dello spazio, che fa pensare senza indugi o riserve al lavoro di un classico. E intendo dire di uno sguardo che trova all'interno della realtà figurale, nella logica dei processi formatori la ragione prima del proprio divenire visione.

Dentro lo specchio dell'immagine, preferibilmente quadrato quasi a sottolineare la compiutezza dello spazio simbolico di volta in volta assunto a figura della totalità, le creature si collocano nella giusta evidenza, che vuol dire nella misura consapevole della propria individualità: come persone che sono guardate e guardano oltre il diaframma delle convenzioni. Che semplicemente si danno perché sono state chiamate a un colloquio silente, non già a una rapina.

Se dunque una corrispondenza può reperirsi tra lo spirito della fotografia di strada e l'iconoteca di Pino Bertelli, penso che consista nel fatto che nelle pagine di questo libro compaiono le stazioni del percorso visivo, tra i luoghi e la gente dell'elettiva Piombino, di un fotografo con la vocazione del "compagno di strada". Ossia di chi sa rendere nell'immagine l'idea di quella centralità dell'uomo ormai dissipata nella normale pratica non solo della fotografia, ma della cultura, nel nostro tempo che sembra aver smarrito, con la caduta delle ideologie e dei miti progressivi, la soglia di rispetto al di là della quale la comunicazione invade la sfera privata e mercifica la persona. Quasi le creature non fossero portatrici di storie, di un universo di valori sommersi che potrebbero arricchirci, se solo prestassimo loro attenzione.

Il pane & le rose della fotografia di strada di Pino Bertelli

per Henri Cartier-Bresson
(che non è una marca di sigarette o una griffa di pelletteria d'alto bordo,
né un profumo elettorale, ma un maestro della fotografia senza bavagli né profeti).

*"La fotografia è una scoperta meravigliosa... la cui applicazione è alla portata dell'ultimo degli imbecilli.
La teoria fotografica si impara in un'ora, e le prime lezioni di pratica in un giorno.
Quello che non si impara è il senso della luce... Quello che si impara ancora di meno è l'intelligenza morale del soggetto".*
Nadar

"L'avventuriero che è in me si sente obbligato a dare una testimonianza delle cicatrici del mondo".
Henri Cartier-Bresson

*"E' impossibile dire che razza di urlo
sia il mio : è vero che è terribile
– tanto da sfigurarmi i lineamenti
rendendoli simili alle fauci di una bestia –
ma è anche, in qualche modo, gioioso,
tanto da ridurmi come un bambino".*
Pier Paolo Pasolini

1. I quattrocento colpi del cinema

La passione per il cinema mi ha salvato dalla galera... l'amore per la fotografia mi ha ricondotto nella vita quotidiana... L'utopia come sangue dei giorni mi ha fatto conoscere la visione libertaria di Luis Buñuel, Jean Vigo, Orson Welles, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Pier Paolo Pasolini... la fotografia non-conformista di Atget, Nadar, Brassai, Kertész, Tina Modotti, Henri Cartier-Bresson, August Sander, Roman Vischniac, Diane Arbus/mon amour... le pagine incendiarie di Friedrich Nietzsche, Michail Bakunin, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke, Louis-Ferdinand Céline... Il senso profondo per la scoperta dell'amore di sé e per gli altri di Hannah Arendt, Calamity Jane, Lou-Andreas Salomé, Marguerite Duras/la bella, Anaïs Nin, Luce Irigaray... mi hanno aiutato a vedere oltre il "meridiano zero" dell'esistenza.

La "fotografia di strada" nasce dalle loro folgorazioni etiche ed estetiche. Dai loro insegnamenti ho compreso che l'abitudine a mangiare non giustifica nessuna prostituzione artistica (anche se i maestri vanno cotti e serviti in salsa piccante, direbbe Pier Paolo Pasolini). Essere insofferenti alle regole significa odiarle. "Ca-bré" (ribelle, indocile), infatuato di "cause perse"... si nasce (direbbe Henri Cartier-Bresson)... Consumatori di forche si diventa. C'è solo un tipo di "viaggio al termine della notte"... il cammino amoroso degli uomini verso gli uomini... l'eresia fotografica è la "camera chiara" di un'umanità spettacolarizzata nella mediocrità che non merita essere difesa, è "ratificare ciò che rappresenta" (Roland Barthes).

Già da piccolo avevo fame di immagini e di parole... tra i quattro e i cinque anni imparai a leggere, da solo, senza che nessuno mi avesse insegnato qualcosa... cominciai con la marca di una macchina per cucire, la vecchina del caffè, poi le scritte sui muri, i cartelloni dei cinema, i manifesti elettorali... Il 1° maggio del 1948 andavo con mia madre a un ballo in piazza o era una festa di operai, non so... c'era però della musica e tutti cantavano delle canzoni partigiane... sul muro di una chiesa lessi – "sciopero pane libertà" –... continuai con la pubblicità dell'omino del Brill, una marca di dentifricio e i fotoromanzi... Mia madre si spaventò. Mi portò a Firenze, da quelli che guardano dentro le teste dei bambini strani... cominciai a parlare, a dire, a leggere cose che non avevo mai visto... mi portarono un po' dapper-

tutto, nei musei, in certe stanze buie con le poltrone di cuoio (dalle quali scivolavo ogni volta)... mi regalavano tanti giocattoli di legno... di ogni forma e colore... li dovevo ricomporre... era un gioco e mi divertivo. Quando arrivavano con i numeri mi si bloccava la testa, mi aumentava la saliva e sudavo... le parole mi restavano aggrovigliate in bocca. Ci andavo ogni mese a Firenze, per più di un anno... poi quello lì disse a mia madre che ci volevano "scuole speciali", mi accarezzò la testa e disse: "Vai con Dio!". Mia madre gli dette retta e m'infilò in una scuola privata, all'"Istituto delle Suore Giuseppine del Sacro Cuore di Gesù", con quelli vestiti di blu, i pantaloni corti con i bottoni, i calzini bianchi e le scarpe lucide... suor Maria Felice fu la mia precettrice.

Ero vivo a scuola. Però sempre malato di qualche cosa... e con gli occhi persi fuori delle finestre o a guardare le mani bianche di suor Maria Felice che m'insegnava a memoria i fioretti di San Francesco... quello che parlava con gli uccelli, per vero mi sembrava un po' scemo... me l'immaginavo nuda, suor Maria Felice, come la "Madonna" che si lavava all'acquaio ogni mattina, di fronte alla finestra di casa mia. La toccavo sempre. Non mi ha mai sgridato. Stavo bene con le mie malattie inventate... a letto o seduto sul davanzale a leggere favole, fumetti e ascoltare la radio accesa su New York... poi andavo nella cantina di "Sagoma", il cencio sotto casa e rufolavo dappertutto... l'odore degli stracci me lo sono portato sempre dietro... Scuriosavo negli atlanti geografici, album di famiglia, frammenti di libri che sapevano d'incenso... Giordano Bruno, Tommaso Campanella, François Rabelais... è in quella cantina che ho letto per la prima volta la storia di Fra' Dolcino... e – mi ricordo bene –, facevo gli aeroplanini con le pagine di carta-pane di una Bibbia colorata... volavano come piume tra le lampade a petrolio e il sole di opalina... credo che grazie a Dio sono diventato ateo (proprio come uno dei miei "cattivi maestri", Luis Buñuel). In quel mondo di stracci e cose rotte, usate... ho fatto per la prima volta l'amore... con l'"americanina", bella, dolce, stralunata sempre... andava solo con chi gli piaceva... mi chiamava "Sciuscià"... mi succhiò tutto il minestrone di fagioli e scaldò il cielo d'inverno... (avevo tredici anni, lei ventotto). Il grammofofono stonato suonava una canzone napoletana che parlava di una "reginella"... A Libero, il gatto di "Sagoma" che ci leccava i piedi, gli tirai la "pioggia nel pineto" di Gabriele D'Annunzio. Passammo tutta l'estate al cinema "Sempione" a mangiare duri e carrube (aveva sempre le mani nei miei pantaloni sporchi di tutto)... a fare l'amore mentre Jean Gabin faceva il ferroviere arrabbiato e Silvana Mangano ballava un sensuale boogie-woogie nelle risaie, poi tra le barche di "Marina", sulle spiagge e nelle cabine della "Lega Navale" tutte azzurre, mentre l'orchestra "Primavera" e Pasqualino cantavano "Violino tzigano" e "Amado mio"... la notte ripensavo a lei... a quel suo modo di baciare leggero che mi scivolava sul corpo come l'odore dello scirocco sulla pelle... a come si alzava la gonna e appoggiava la mia bocca tra le sue cosce... a come mi spogliava nudo, mi passava le mani nei capelli, mi accarezzava i "ginocchi" e dappertutto... le calze con la riga storta gli conferivano la regalità di una regina viva... la ripensavo la notte, e mi toccavo nella mia brandina, sotto le coperte americane con la stella bianca che mi bucava... A settembre mi portarono in ospedale perché ero un po' esaurito... ci restai un mese... quando tornai a casa (seduto sull'asse delle ruote posteriori di una carrozza), mi dettero delle fiale amare come la tristezza e due bicchieri di sangue di cavallo ogni giorno. Un pomeriggio di mezza pioggia, l'"americanina" si sposò con un carabiniere o un ingegnere (non ricordo bene), lasciò il campo profughi e la stanzetta con le pareti di cartone coperte di fotoromanzi e andò a Roma, mi baciò forte in sagrestia ed io gli riempii la bocca del mio miele. Non l'ho più vista. Forse era solo un angelo.

Gli scioperi alla "Magona d'Italia" del '53 portarono alla fame molti operai di Piombino e furono tanti i negozi che chiusero le serrande... specie quelli di generi alimentari (come quello dei miei genitori) che continuarono per mesi a dare da mangiare agli operai in lotta in cambio di un "pagherò" del sindacato che non avvenne mai. Così cambiai scuola. Andai a quelle comunali col timbro del patronato sui libri (rosso di vergogna). La miseria profonda, sovente insegna solo ad odiare quello che non si ha... la storia poi mi ha fatto capire di guardarmi bene da tutti quelli che sono venuti sù con una bretella di traverso e bivaccano nei centri di potere o sui banchi della politica.

Il cinema mi ha fatto sentire un po' meno solo. Ci sono andato ininterrottamente da cinque anni al 1971 (ma non ho mai smesso di entrare in quella sala buia con la "lanterna magica", come il ventre della balena di Pinocchio)... In principio è stato "Ombre rosse", poi Char-

lot, Buster Keaton, *“L’angelo azzurro”*, *“Casablanca”*, *“Quarto potere”*, *“Da qui all’eternità”*, *“Gilda”*, *“Il diavolo in corpo”*... poi Errol Flynn (*“La leggenda di Robin Hood”*), Burt Lancaster (*“Il corsaro dell’isola verde”*, *“Vera Cruz”*), Marlon Brando (*“Un tram che si chiama desiderio”*, *“Il selvaggio”*), Paul Newman (*“Lassù qualcuno mi ama”*), James Dean (*“Gioventù bruciata”*, *“La valle dell’Eden”*), Kocis (l’eroe indiano), Tarzan (Johnny Weissmüller, l’uomo scimmia), *“King Kong”*, *“Il mostro della laguna nera”*, *“Nosferatu”* il vampiro, il gobbo di *“Notre-Dame”*... Marilyn Monroe (*“Niagara”*, *“Fermata d’autobus”*), Brigitte Bardot (*“Piace a troppi”*, *“Femmina”*) Anna Magnani (*“La rosa tatuata”*, *“Pelle di serpente”*, *“Mamma Roma”*) Silvana Mangano (*“Riso amaro”*), Marisa Allasio (*“Poveri ma belli”*)... mi hanno attanagliato in un bicchiere di neve, una vela bianca o in un sudario bagnato di seduzione, di erotismo, di immaginazione... dove i “fantasmi dell’opera” s’innamoravano perdutamente di qualcosa da amare... e lì, (in quelle luci e in quelle ombre), ho capito che quando la fantasia è più bella della realtà si vola nella fantasia.

Con *“Zero in condotta”*, *“I figli della violenza”*, *“I quattrocento colpi”*, *“Accattone”*, *“Fino all’ultimo respiro”*, *“Roma città aperta”*, *“Ladri di biciclette”*, *“Sciuscìa”*... la scoperta folgorante di Murnau, Dreyer, Bresson, Lang, Eizenstejn, Vertov, Pudovkin, Carné, Renoir, Kurosawa, Mizoguchi, Ozu, Kluge, Rocha... ho compreso che il cinema mi poteva insegnare la vita meglio di qualsiasi scuola. Il cinema è la più bella favola mai raccontata, è l’ultima fermata per il “paradiso” (quando è poesia). Il resto è merce. Ai miei occhi il cinema sostituiva un mondo che non mi piaceva e s’accordava profondamente ai miei desideri... Appena ho potuto rubare una cinepresa 8mm... ho fatto il “cinema corto” (cine-volantini, documentari sperimentali, pamphlet politici) ed ho sempre pensato che la via maestra del cinema sia quella della surrealtà maledetta dei “cacciatori di sogni” senza né tetto né legge... in quel “lenzuolo bianco” ho visto che “il realismo non consiste in come sono le cose vere, ma in come sono veramente le cose” (Jean-Luc Godard). È in quell’odore di petrolio sui pavimenti di legno, tra quelle poltroncine sgangherate e nei gabinetti del cinema che ho cercato di imparare a volare e divenire “grande”, continuando a giocare (pericolosamente) come un bambino. Il cinema mi ha insegnato che all’umanità dell’arcobaleno non bastano solo il pane e la libertà, ma sono importanti anche le rose.

2. I migliori anni della nostra vita e niente baci sulla bocca

La prima macchina fotografica me l’ha regalata Pier Paolo Pasolini, nel 1958. Avevo quindici anni. Era una Rollei... con una borsa di pelle nera e l’interno rosso cardinale. Facemmo alcune fotografie alla stazione di Livorno... un marinaio con gli occhiali e un sacco di tela sulle spalle, una signora con i capelli raccolti a treccia e un vestito leggero-leggero che ad ogni passo sembrava volare via... guardavo il seno gonfio e i capezzoli che gli bucavano le rose tatuate sul verde... le labbra erano rosso-fragola da inzuppare nel latte e il suo profumo sapeva di pini di mare... scherzava con dei ragazzi sguaiati e un vetturino, appoggiata a un calesse col cavallo bianco a toppe marroni degli indiani... di traverso, fissai sulla pellicola il volto di un bambino piccolo-piccolo che si teneva sù con una stampella di legno, chiedeva qualche soldo ai passanti, in un giardino con gli alberi popolati di uccellacci e uccellini.

Andammo sulla spiaggia, tra gli stabilimenti cinematografici (abbandonati) di Tirrenia. Fotografai una bambina mora, sporca, scalza... seduta su un bidone arrugginito di benzina ai bordi della strada... poi le gambe di una signora che prendeva il sole con il vestito tirato sù fino alle mutandine bianche... mi piacevano le sue scarpe di corda nere, legate intorno alla caviglia. Chiedevo a Pasolini come fare per le cose tecniche... lui toccava qualche levetta e poi diceva – “metti a fuoco e scatta... non pensare troppo a quello che vedi, fotografa quello che ti attrae, che ti affascina, che ti incuriosisce...” –. Non capivo bene quelle diavolerie della luce... però mi divertivo molto ed ogni volta che guardavo in quell’occhio quadrato, succedeva qualcosa tra me e chi avevo davanti... mi tremava la pelle.

Dopo qualche giorno, vendetti la fotocamera (ancora con il rullino dentro) a un cenciaio che chiamavano “Lenin”, per andare con una puttana bionda che somigliava tutta a Marilyn Monroe... mi ero innamorato delle sue calze nere a rete, quando vidi al Supercinema di Piom-

bino, tre o quattro volte di seguito *"Fermata d'autobus"*. Ero un "ragazzo di strada" (come tanti)... cresciuto tra le macerie di una guerra appena morta, i fucili dei partigiani (ancora caldi) e l'America in bianco & nero di *"Fronte del porto"*. Però non erano giorni tristi. Col "gobbo" si raccattavano i pesci dei bombaroli sul fondo del mare, si scaricavano i proiettili di mitragliatrice per recuperare il rame e l'ottone, con la polvere nera si facevano i "botti" per il carnevale. Con i soldi che ci dava il "Coino" (uno straccivendolo) s'andava da "Radio" a comprare blue-jeans, camicie a fiori usate e tutti i giorni al "cine"... poi a scaldarsi (tutt'insieme) tra le gambe di Biancamaria la puttana (che stava in un buco alle macerie).

Piccola digressione eretica: Avevo conosciuto Pasolini nel 1957. Su una spiaggia di Livorno, vicino ai Bagni Pancaldi. Era insieme a due ragazze (che poi ho visto in tanti film degli anni '60). Con il "gobbo" e il "mancino" avevamo rubato in una villetta... una radio, una bicicletta, delle medaglie di guerra d'argento, un orologio a cucù, delle birre straniere e un grosso cocomero... ci buttammo in mare nudi e felici. Quando uscì dall'acqua col cocomero sotto il braccio, il "mancino" e il "gobbo" stavano già trafficando con gli ottoni di un motoscafo arenato... una delle ragazze mi chiese un po' di cocomero... lo spaccai su uno scoglio, chiamai i miei amici, bruciammo un paio di seggiole e un tavolino e ci mettemmo intorno al fuoco a mangiare cocomero, bere birra calda e a ridere di niente.

Pasolini parlava poco, faceva domande... come vivevamo, se ci piaceva leggere, quali erano i nostri sogni... il "mancino" disse che si rubava per avere quello che hanno gli altri ed era giusto così... il "gobbo" aggiunse che prima o poi avremmo fatto un "colpo grosso" e saremmo scappati in America a fumare sigari nei bordelli, ascoltare il woogie-boogie e vivere sulla spiaggia dove i "cavalloni" sono alti come i palazzi alti... io avrei voluto conoscere Buster Keaton, andare a vedere l'Australia o l'Africa in barca a vela e leggere fumetti americani... senza un filo d'imbarazzo dissi che potevamo fare anche delle "marchette", ma solo un "pompino" e niente baci sulla bocca.

Ricordo gli occhiali neri di Pasolini sulla sabbia... la gobba del "gobbo" mi sembrava un delfino d'argento illuminato nella notte... non riuscivo più a vedere la testa del "mancino" affondata in non so quali cosce... la "francesina" con la "coda di cavallo", mi leccava il rosso del cocomero che scendeva dalla bocca e scivolava su tutto il corpo, fino a raggiungere l'anima all'inferno... quella notte fu davvero "brava", le stelle non stettero a guardare e una luna puttana e blu ci portava laggiù dove finisce il cielo e dove comincia il mare.

Con Pasolini ci vedemmo ancora qualche estate, brevemente, da amici... da "compagni di strada" credo, come lo sono stato di Carlo Casola, Pietro Bianconi, Luciano Bianciardi, Enzo Aprea, Gianfranco Bertoli, Renato Curcio, Mauro Rostagno, Goffredo Fofi, Franco Fortini, Pio Baldelli, Gianna Ciao Pointer, Alda Merini, André Verdet, Luciano Della Mea, padre Ernesto Balducci... ho cominciato a fare fotografie, film-documentari, ad occuparmi di cinema come critico... ho fatto il contrabbandiere di sigarette e di whiskey, fondato una piccola casa editrice (TraccEdizioni) e la rivista di critica radicale "Tracce". Diretto giornali e riviste d'impegno sociale, scritto saggi sul cinema, fotografia, canzoni e favole per bambini di tutte le età. Sono riuscito a subire anche sette o otto processi politici ma quello che ho sempre pensato è che là dove le nostre ali si sfiorano, i nostri cuori si danno del tu.

Vidi di nuovo Pasolini a Venezia, nel 1968. Lui presentava alla XXIX Mostra del Cinema, il suo film *"Teorema"*, io facevo dei "cinegiornali" (in 8mm) sulle rivolte generazionali per un gruppo della Sinistra extraparlamentare... mi raccontò di Jack Kerouac e di quel suo modo di scrivere la realtà urbana, di Julian Beck, che aveva rivoluzionato il teatro moderno, del Rock'n'Roll di Elvis Presley. Parlava molto. Quasi a disagio per la fretta. Gli parlai dell'Internazionale Situazionista (Asger Jorn, Guy Debord, Gianfranco Sanguinetti, Raoul Vaneigem), dell'utopia anarchica/libertaria (Errico Malatesta, Carlo Pisacane, Francisco Ferrer, Max Stirner, Michail Bakunin, Pëtr Kropotkin)... della teologia della liberazione (Camilo Torres, Leonardo Boff, Gustavo Gutierrez)... lui tirò fuori Roland Barthes, la "semiologia scritta della realtà", la rabbia montante del Terzo mondo e le sue teorie sulla Resistenza tradita dal PCI... mi sembrava di capire che il "sogno di una cosa" chiamato "comunismo" per lui era tramontato per sempre e la speranza di un'umanità migliore non risiedeva nelle società moderne ma nella riscoperta dei valori utopistici e del loro recupero sulle *Vie dei Canti* di una civiltà perduta.

A Piazza S. Marco la polizia caricò il corteo dei manifestanti (studenti, operai, intellettuali, casalinghe)... Pasolini, Marco Ferreri, Cesare Zavattini, Ugo Gregoretti, Francesco Maselli, Valentino Orsini... occuparono il Palazzo del Cinema e furono processati. *"Teorema"* fu sequestrato per oscenità (poi assolto come opera d'arte). Forse, fu davvero l'ultima volta che la fantasia cercava di sottrarsi alla ferocia del potere, per conquistare il diritto di avere diritti a un mondo più giusto e più umano per tutti. Forse, le generazioni future non conosceranno più "né gli operai né i contadini" (Pier Paolo Pasolini)... Ho sempre pensato che i migliori anni della nostra vita sono quelli che doni agli altri senza chiedere perché... dal primo atto di disobbedienza è nato anche il primo atto di libertà... Un poeta vede, scrive, dipinge, filma, fotografa, sogna ad occhi aperti quello che gli imbecilli credono di aver capito venti anni dopo.

Con Pasolini ci rivedemmo ancora nel 1971 o '72, in agosto o settembre, a Roma... venne a vedere una mia diaproiezione sonora (*"Tecniche e funzionari per un colpo di Stato"*), su testi di Dario Fo, che feci per raccattare fondi in favore del ferroviere anarchico Pinelli (quello "buttato" dalla finestra della questura di Milano nel '69)... Mentre un centinaio di persone entravano rumorose in quella sede extra-parlamentare, ci sedemmo sui bordi di una fontana di Trastevere, l'acqua era fresca, le luci delle finestre accese sulla notte e su di noi, m'incuriosivano... tra un discorso sulla "filosofia del mattino" di Nietzsche, il mio amore per la poesia di Walt Whitman, Emily Dickinson e le parole, tutte, di Marguerite Duras... gli chiesi del cinema, cosa aveva visto, cosa gli era piaciuto in quegli anni. Tirò corto su Mizoguchi, Dreyer e il Neorealismo. Era stato fulminato dalla grandezza eretica di *"Bella di giorno"*, dalla bellezza politica di *"La cinese"* e dal cinema di guerriglia di Glauber Rocha. Prima di andare via (di perdersi nelle strade della notte) mi chiese come si chiamava mio figlio: "Pier Paolo", risposi. Sorrise. Non ci incontrammo più.

3. Della fotografia di strada o in forma di poesia

La gioia della *"fotografia di strada o in forma di poesia"* si esprime in una certa malinconia emozionale che non è pessimismo... si ruba l'attimo o si costruisce un evento ma quello che più conta è che si vagabonda per le strade, le case, i cortili, lungo i muri di una città fantasticando... cercando di incontrare il volto giusto o il momento sbagliato per fissarlo (come viene) sulla "pellicola blu". La fotografia si fa con i piedi e quando è poesia, un'immagine vale più di mille parole. Gli specialisti del nulla patinato (i critici dell'industria che li iscrive nei loro libri-paga per dire ciò che devono dire... quella macchina è straordinaria, quella pellicola non ha eguali, quel fotografo è il più grande...) sono "terrorizzati dall'idea di perdere l'ultimo metrò concettuale, hanno le penne stilografiche piene di "nuova fotografia" (Willy Ronis). La fotografia è lo "sguardo"... se non si ha non si può imparare... può affinarsi con gli anni, ma lo sguardo ereticale del fotografo di strada si manifesta subito, nell'uso della macchina fotografica come il sanpietrino dei comunardi o nella capacità immediata di sintesi, di trasformazione del disordine reale in poesia. L'immagine bella del "cacciatore d'immagini" non nasce quando si è misurato bene la luce o scelto la chiusura del diaframma giusto... ma si "sente" quando il rumore dell'otturatore fa tremare il cuore.

La *"fotografia di strada"* è un'affabulazione del disincanto, una specie di specchio dal quale si esce più stupidi o più intelligenti. Fotografare è mettere "sulla stessa linea di mira la testa, l'occhio e il cuore" (Henri Cartier-Bresson). Ogni fotografia forgiata sul proprio sguardo è una danza/relazione simbiotica tra il respiro del fotografo e il soggetto della sua attenzione. Quello che resta sulla carta è il tempo di predazione, il momento della fine di ogni conoscenza teorica che spalanca sulla pelle della storia l'irripetibile e il magico. La fotografia così presa (o concepita), figura una dialettica della spontaneità che riconcilia la coscienza del fotografo con i soggetti che ha di fronte e nel contempo che preda l'"attimo sconosciuto", scippa ai ritrattati le pieghe celate del loro divenire. Questa "scrittura fotografica" non è solo un modo di vedere l'uomo/la donna all'interno di qualsiasi comunità, ma soprattutto è vedere come questo uomo/questa donna sta al mondo. "La lucerna del tuo corpo è l'occhio... Se il tuo occhio è malato, anche il tuo corpo è nelle tenebre" (Luca, 11,34). La luce della conoscenza è così vicina, così lontana che basta un solo sguardo per comprendere all'istante le proprie paure e tutta una vita per non ca-

pire nulla di ciò che siamo realmente e di quello che ci circonda. La dignità non s'impara a scuola, e nemmeno la fierezza o l'amore. "La foto è una piccola arma per cambiare il mondo" (Henri Cartier-Bresson).

La "fotografia in forma di poesia o di strada" sorge in un'estetica dell'incontro, della condivisione o della bestemmia che disvela l'oggettività storica e gli agguati elogiativi dell'infelicità senza desideri... Lautréamont, conte di Ducasse, sempre. Rifondare lo sguardo. Fotografare significa vedere l'invisibile. E vedere vuol dire comprendere, interrogare, fare della fotografia il volo di un aquilone in cieli irripetibili o il colpo di pistola sul direttore dell'orchestra che stona la musica di Mozart o una ninna-nanna africana.

La "fotografia in forma di poesia" è una specie di canto/idioma dell'innocenza che si colloca oltre i limiti della sofferenza e i margini della tolleranza. È una poetica immaginale che accosta la verità alla comprensione, la ribellione alla riscoperta di quel "padre selvaggio" chiamato libertà. Dappertutto il deserto cresce e ovunque ciascuno vada a cercare le proprie radici o i propri sogni, si accorgerà che lì c'è già passato un poeta. La "fotografia di strada" non può essere fedele che a se stessa. Non c'è fotografia ulcerata dalla felicità o dal sabotaggio, senza incorrere nei pericoli della verità dilacerata. Il compito di questa "lingua iconografica della diversità" non è quello di accettare i valori culturali dell'ordinario, ma di rovesciarli.

La composizione figurale della "fotografia di strada", è molto vicina all'estetica cinematografica pasoliniana... lavora sulla stessa folgorazione dell'immaginale, sulla stessa rêverie ereticale (sognare ad occhi aperti)... la frontalità dei volti, l'essenzialità dei gesti, la sensualità/malinconia degli sguardi... sono fantasmati in una mistica dell'erotismo come sacralità dei corpi e l'istante irriverente si coglie nella caduta dell'estetismo (fotografia come "arte" fine a se stessa) e nell'esplosione emozionale dell'anomalia come trasposizione della realtà nel gioco estremo del vero (fotografia come stupore o invettiva contro il fascio evangelico dell'ordine culturale/costituito).

La "fotografia in forma di poesia", invita a immergersi nei mari estremi del cuore e mette sulla stessa linea di fuoco – le emozioni, i saperi, le passioni –. Qualcuno ha parlato di Zen, Satori, della singolarità di trovare dei maestri Tao dell'immaginale (Jean-Pierre Montier). Altri, più semplicemente, hanno cercato lo straordinario proprio là dove il banale truccato perdeva le sue maschere o i suoi allori/simulacri. "Se si osserva la realtà da vicino, se in qualche modo si arriva proprio sino ad essa, allora la realtà diventa fantastica" (Diane Arbus). Il "fotografo di strada" è un cacciatore di sogni che non ha regni da difendere né mondi da erigere... ogni poeta è un angelo senza paradiso che non sa mai se volare troppo in alto o troppo in basso ma è la sua opera/poesia che tra cielo e terra unisce gli uomini/donne nell'amore. "Per molti incantevoli imagisti i muri sono sempre stati invisibili" (Anaïs Nin). Per questi poeti del disincanto non ci sono né frontiere né barriere razziali. Il loro regno non è l'**Ou-topia** (= in *nessun posto*) ma l'**Eu-topia** (= il *buon posto*), dove ciascuno è re perché nessuno è servo. Il desiderio quando è tenerezza, cessa di essere osceno. L'oscenità che sta al fondo della "fotografia di strada" è la dolcezza, la sensibilità, il rispetto... non la pietà, il miserabilismo o il mostruoso. Ogni immagine che questa estetica dell'oblio e della "fantasia ludra" ritaglia nella storia, riporta alle origini del mondo e oscilla nuda tra la realtà e l'insubordinazione. Fotografare il silenzio dei senzastoria è già dare loro la voce. Afferrare il tempo e lo spazio in movimento, significa sovvertire i termini visuali del possibile. Non esiste dolore che non sia anche dolore del mondo. Non esiste attimo che non sia anche l'attimo tagliato di un'epoca. L'amore e la libertà non sono là dove si esibiscono, ma dove si liberano delle apparenze e delle sottomissioni. La libertà passa dove sboccia l'idea di libertà. L'amore non è amore finché non ti ha bruciato. "I rossi mattini m'importano meno della scintilla che li accende" (Raoul Vaneigem).

La "fotografia di strada o in forma di poesia" dunque, è una poetica del disamore, dove il codice dell'anima è un'immagine fiabesca che alberga tra l'ombra e la luce dell'esistenza di ognuno. Vi sono fotografie che fanno "rumore", altre che impongono la riflessione, il silenzio o la gioia. Per l'amore come per la libertà non ci sono catene e la "messa in forma" di ogni fotografia del profondo, viola limiti e banalità dell'arte d'avanguardia. "Il gusto dello straordinario è il carattere della mediocrità" (Diderot). Alla fine del secolo, si ergeva la forca... nel bel mezzo della civiltà dello spettacolo si erge l'iconografia mercantile e il trionfo della straccioneria artistica continua.

4. Il pane & le rose della fotografia di strada

La "fotografia di strada o del pane e delle rose" è una scrittura fotografica della diserzione, una contaminazione della realtà come giustificazione oggettiva di tutte le apparenze... è un ascolto della memoria che registra le molteplicità creative e conviviali del quotidiano offeso. La "fotografia di strada o della diversità", custodisce un passato comunicazionale già morto e definisce il divenire morente della cultura (non solo) fotografica imperante. "In una società dove tutto è proibito, si può fare tutto: in una società dove è permesso qualcosa si può fare solo quel qualcosa" (Pier Paolo Pasolini). La "fotografia di strada o dell'esilio", si chiama fuori dalla censura del mercato e fa pensare ad una nascita di desideri mai dimenticati, lasciati alla deriva di verità irrespirabili. Le immagini così concepite, sono frammenti dell'amarezza che buttano sulle strade della memoria la trascolorazione del quotidiano violentato... che è "sempre superiore ai propri disgusti" (Pascal). I disertori dell'arte (di qualsiasi immaginario) sono sempre al limite dell'esistenza... tra cieli inadempienti e un reale che fa schifo... la fantasia sovente li ha salvati dai manicomi, dal successo, dalle barricate di qualche rivoluzione sparsa a Sud di qualche mondo (o a fianco dei "dannati della terra", che alla miseria della violenza reagiscono con la violenza della miseria)... si sono portati fuori dai frequentatori di illusioni (della politica o della fede)... hanno fatto della *cospirazione dell'intelligenza* una poetica del cuore e dell'utopia amorosa l'atto di uno "squilibrato" che attenta la coscienza ordinaria della memoria collettiva.

Breviario insolente contro la fotografia: La fotografia mercantile vede la donna come Madonna o come Puttana, mai come Donna. Sembra che i fotografi del mondano o da galleria multimediale... abbiano ereditato soltanto duemila anni di cultura maschilista (che è una sequenza ininterrotta di oscenità giustificate, prostitute sugli altari del cattivo gusto), dove la Bibbia, Marx e i figli della Coca-Cola sono mescolati, contrabbandati, svenduti a un pensiero spettacolarizzato, violentato, reificato a cosa soltanto... a dire poco imbecille. Nelle mostre, calendari, libri fotografici correnti... non c'è amore né per l'uomo, né per la donna e nemmeno per se stessi... sovente anche la fotografia-gay scimiotta il peggiore erotismo da baraccone e sono davvero pochi i fotografi che riescono a fare della diserzione fotografica una poetica dello sguardo liberato da ogni formalismo o ciarpame imposto dal mercato. "Amare qualcuno significa volerlo conoscere. Più impareremo a conoscerci, meglio riusciremo riconoscere, e perfino a integrare nella nostra vita immaginativa le mille differenze che sono sempre state utilizzate come dei cunei per separarci. Così che l'esperienza di tutte le donne ovunque diventi, in un certo senso, un nostro bene comune, un'eredità da trasmettere le une alle altre, la consapevolezza di che cosa ha significato essere donna, una donna in questo mondo di uomini" (Kate Millett). Le immagini sono corpi e anime. È nella "bianca terra dell'immaginale" (James Hillman) che gli angeli del *non-dove* fanno il pane e seminano le rose... l'immagine dell'anima è anche l'ombra della vita e la morte di qualsiasi fede in qualsiasi simulacro che non sia l'amore dell'Uomo verso gli altri uomini. Amplificando l'immagine ritroviamo il mito ed i suoi archetipi... le sue orme... le sue tracce... le immagini sono il *fare-anima* di un modo di vedere, di conoscere, di *fare-mondi*... che attraverso la vita fantastica riporta al fondo di noi stessi. Quando si dà più spazio alla libertà e all'amore, il grado di comprensione e di conoscenza aumenta. Il colore "blue" delle immagini si situa nel firmamento azzurro delle parole, dei gesti, dei sogni... e la fotografia diviene un'eco sociale dell'anima, qui e dappertutto.

È difficile che l'uomo della civiltà massmediatica capisca il "silenzio delle donne" o la "solitudine dell'intelligenza"... il giorno che lo farà, che riconoscerà la propria sensibilità nascosta, il lato femminile dimenticato, allora e solo allora potrà dire di comprendere anche l'altra "metà del cielo". Perché solo attraverso la scoperta e la crescita di noi stessi possiamo divenire consapevoli dei nostri segni/sogni (amorosi/armoniosi) e rinascere uomini/donne che si avventurano nei "regni oscuri del cuore" (Martha Graham), per ri/prendere nelle mani il proprio destino. L'indifferenza come il terrore sono il prodotto di un sistema educativo... il quale insegna che i fantasmi dell'utopia e gli angeli ribelli fanno parte dell'immaginale pericoloso a sé e agli altri... adattarsi ai valori della realtà esterna significa privarsi del sorriso e della gioia di non essere "normali"... in cambio di una vita tutta sistemata nella rapacità sociale, nel possesso di beni da consumare in fretta o

nell'epifania allucinata di mille soli telematici, che vedono le stragi di popoli alle periferie del mondo, come obiettivi politici di "una pace più perfetta" (come disse il generale americano Sherman, dopo il bombardamento a tappeto di Dresda).

La scrittura fotografica della diserzione, abita le perdite, le ombre o gli abbagli dell'esistenza... descrive la memoria tradita dai ricordi, ma anche le gutterie dell'amore e le turbolenze della libertà (inconcepibili l'uno senza l'altra)... è un pensiero del dissidio o uno sguardo ereticale che fiorisce su muri (conviviali) che vanno abbattuti, per sentire il suo profumo. Questa fotografia della devianza passa dalla vita quotidiana alla rêverie dell'insubordinazione (fantasticare in *ogni-dove*) e va ad iscrivere l'amore e la libertà ai bordi della sofferenza e ai limiti della rivolta... ogni immagine che si libera dalle ceneri della storia (come ogni libertà e ogni amore che si - chiamano fuori - dall'eternità delle convenzioni, delle soggezioni, dei valori dominanti...), è una nascita.

La "scrittura fotografica del pane e delle rose" non ha regole precise né modi particolari di rubare frammenti di eternità alla vita quotidiana. È una specie di musica del cuore, di principi estetici che si insinuano all'incrocio dei venti e danno un ordine (per niente casuale) al reale. Di più. La "fotografia del pane e delle rose" è un atto d'amore, sempre. Fotografare un bordello, un cortile, una galera, un manicomio, un ghetto, un salotto dabbene o la testa tagliata di un re (la corona rende volgare qualsiasi persona), vuol dire ordinare uno spazio nel quale i valori temporali ed emozionali riflettono i saperi di un'epoca.

La bidimensionalità forte, sfumata, intrecciata dei chiari e scuri, l'osmosi o la profanazione delle forme geometriche (il cerchio, il triangolo, il quadrato...), l'insieme della composizione come florilegio di percezioni inconse, irrazionali, accidentali... fanno della "fotografia di strada" il piacere della surrealtà e la seduzione dialettica che padroneggia la sfera profonda di una saggezza insolente, dove ciascuno perde un po' di se stesso nell'altro/altra e diviene ciò che nessuno può spiegare. Quando non c'è amore estremo per le cose che fissi sull'"argento blu" della pellicola, non c'è poesia né fotografia. La fotografia libera la testa, deposita negli occhi dei lettori frammenti di un passato che ritorna e annuncia un divenire che è già qui. La Fotografia fa il mondo più piccolo perché in ogni immagine anche l'uomo più umile assume l'importanza di un re. La "fotografia del pane e delle rose" non ha patria e rivendica la propria origine o ebbrezza per l'**Eu-topia**, come l'atto estremo di un "folle" o quello di un "poeta maledetto". Qui e dappertutto, quando spariranno i sogni cantati del "popolo degli uomini", resterà il loro spirito libero sui prati coperti di fragole e sangue... perché la fotografia ha preso i loro corpi e li ha dispersi sulla via delle stelle, proprio là dove ciascuno diviene grande restando col cuore di un bambino... Lègati a una stella, la più lontana, e vai alla deriva dei tuoi sogni.

Piombino, davanti al mare, 23 volte marzo 1998

Pino Bertelli

*The bread and the roses
of photography by the wayside*

Overture by Paolo Benesperi

(Education, Professional Training and Employment Councillor for the Region of Tuscany)

It is a well known fact that one of the most-used words today is 'globalization'. And it is true to say that the world is getting more and more united. But there's another word appearing alongside it: 'localism'. Seemingly contradicting terms, they do in fact complement each other from many points of view, and it's right that they should so that globalization should not destroy differences, and that local identity doesn't become synonymous with provincial enclosures. Such apparently banal statements are in fact indications of the terribly difficult problems that are so hard to understand and so hard to govern. Even a story told in photographs of faces and gestures can be of help. Some may see a past that doesn't exist anymore and perhaps reflect on it with melancholy; others will reflect on the differences that should be pointed out. But that's not what's important. What is important is that those images should be, and that they should be circulated. Everyone will make use of them as they wish. Everyone will in any case thank the person that brought us these pictures.

Presentation by Luciano Guerrieri (Mayor of Piombino)

Pino Bertelli's new book of photographs completes his last (Fotografia di strada 1992/1994, Publishers Bandecchi & Vivaldi 1997). It also represents something different. The context is the same: the open spaces, the residential areas, the schoolrooms, the surroundings and the monuments of historical significance which form an integral part of the oldest district of Piombino. Most of these survived the bombardment; nor did they suffer any serious post-war urban decay. They have all more or less maintained their original appearance. The areas which for decades had been the poor part of town, inhabited mostly by fishermen, artisans or those who could afford nothing better, and who had to be content with what was inferior, almost always in the shadowy lanes which, while leading to the sea, only delivered from it the sight of a few blue patches; areas which now, as the result of a glaring change in fashion, have become valuable residential areas and have therefore been all too re-valued in the scheme of things.

Pino Bertelli's photographs are undoubtedly a testament to something that changes day by day and that in a few years will in some way look different from the way it does today, influenced by significant planning changes which range from the pressing necessity to restore notable monuments to the emergence of cultural poles exactly there: there where Piombino's 'Trastevere' was.

Whilst living conditions clearly improve, and the historical centre can wonderfully be brought back to life, it comprises an element of our former life and a part of our history that is over. Should this book be taken to be a testament to nostalgia? Nostalgia is not the only spirit in which it was conceived. The social photograph contests that spirit, even if in this we cannot attribute to Pino Bertelli the wish to denounce: the tone is damped. The crudest images - those characterised by realism - were withdrawn at the moment of selection, on the express wishes of the author. No manifest attempt has been made to take advantage of particularly shocking situations to bring the message home. Rather, the sincere wish to show every aspect of humanity, emerges from the photographs.

Whilst every consideration and the extreme care for detail that identifies the true professional, lies behind every image, the detachment of the professional is not there - that indifference that allows people to annihilate themselves emotionally when looking through the cold eye of the lens.

There is nothing of this in Pino Bertelli; only extraordinary sensitivity, technical competence and the ability to compose, all fused together in a unique harmony.

Imbued with these characteristics, this book cannot fail to gain unconditional critical and public approval.

Introduction by Pablo Gorini (Cultural Councillor, Piombino)

The characteristics of contemporary art are such that the creation of the artist, sculptor, or musician always needs a critical prop to help us to decodify them and to act as go-between for artist and public and thus unfold, to intimately reflect the sensibility of the artist, the elaborative synthetic and abstract processes which are the bases of a work of art. Photography - the last muse but one - appears to have a more immediate impact than even the more or less contemporaneous impact of the cinema, on its public.

Photography was born in that particular moment of history that allowed it to take the place of naturalistic painting and to set out on an independent path of evolution that has lent it truly artistic dignity.

This means that considering even today's advanced technology, and notwithstanding the important significance that intervention in the developing phase can assume on the final results, photography has altogether kept intact the signs of quality that, according to public opinion, continue to bow to the usual aesthetic mores. This even if it is not always true that the photograph, in order to be appreciated, must limit itself to being pretty - a definition which, apart from anything else, is open to a thousand variables. But the photograph, still, when drawn from art, is as much useful as a cultural tool as it is useful for communicating its message directly, without any mediators.

And the impact of Pino Bertelli's photographs is exactly that: direct.

He manages to convey an impression of simplicity that puts the substantial complexities into second place. What I mean by this is that that which emerges from the pictures in this book does not just adhere to the phenomena to be found in reality such as the simple scenes and people in the oldest quarters of Piombino, but also to a deeper and more thoughtful reality. That is to say, the people who appear from time to time (always voluntarily, they are never stolen photos) show in their appearance and symbolise, their belonging to a much larger humanity than that of their residential areas in Piombino.

To clarify: the faces which the alchemic impasto of black and white suspends in the temporal dimensions of indefinite space, lead us to what is possibly is a double key to understanding: for our inhabitants, it will please them to recognise places, the people who are immortalised on paper and link them to the history and the development of our most characteristic quarters, the Trastevere of Piombino, which as with other similar historical centres (and I am thinking of the Venice of Livorno), is becoming somewhat decayed and abandoned and being developed into residential area which orbit with the resulting radical changes to their human and social aspects.

Pino Bertelli's book can therefore be taken to be, according to the normal criteria of such similar books, a testimony to something which is constant evolution, becoming both a tangible reminder of that which has been recently lost and that which is to be lost shortly. So, a kind of memory lane, a little cenotaph dedicated to the recent past. So it is. But not only this. Because, if the artist, as a result of his own development, wishes to dwell on Pasolini-type descriptions in his by the wayside photography, I like to place emphasis on that which I define as the totally Mediterranean nature of the characters to be found in all of them, indiscriminately; better still, faces interchangeable to such an extent that the couple of German tourists end up showing origins more associated with living and being brought up two steps away from our ancient port, than with those of Vikings.

Thus during the course of wars, commerce, migration, multi-ethnic and cultural blending and integrating, the figures that from time to time appear, acquire a multi-millenary history created on a human foundation that compares without particularly serious differences from one side

of the Mediterranean to the other.

Basically, I would say, the only differences are those related to economic models which, in the differing areas, have endowed some with well-being and uncontrolled consumerism and to the others, the underdevelopment and poverty dictated by the survival of archaic methods. When the selection of a title for this work was being made, I was personally most impressed with Pino Bertelli's first suggestion: Sea-People. This title in itself is not an exhaustive definition of the vast range of characters, but alludes suggestively to the mute but the incumbent that we may not see plainly but that we feel to be everywhere. It seems to bring us back to respect the values of millenia, mostly dismissed by a community which by economic choice in poor contrast with its geographical peculiarities, lives (forgive the apprent contradiction) near or far from the sea.

Finally, Pino Bertelli's black and white, obtained without the use of fliters or any other special tecniques when printing, is a far cry from the elegant patina of the excessive artifices of many modern photographers. Its caressing velvety tones fascinate and involve one without creating uneasiness. It does not insist on the discomfort that comparison can create. It does not emphasise, but if anything prompts with profound humanity, a guide to better understanding to those who are able to dedicate themselves to this at a deeper level.

Pino Bertelli stands apart in this way too, from other photographers who believe that the more violent pictures are the more effective they are, and who set themselves up as the judges of today's world as the only trustees of one infallible truth.

About Pino Bertelli by Lanfranco Colombo

I immediately looked for my usual points of reference when Pino Bertelli showed me the photographs that make up this book. What I mean is that, having lived through fifty years of photography and having 'talked' to hundreds of authors, I tried to evoke by assonance and allusion some familiar 'poetic' reference to which I could cling and through which catalogue the new work being shown to me.

Of those who have elected man to be their privileged subject, there came to my mind the bewildering everydayness of Diane Arbus, the passionate curiosity of Mary Ellen Mark, the unveiled analysis of Atget or di Sander. But while the Bertelli mixture reveals the flavours and moods of some far off affinity, no reference seemed to me to do. I had to convince myself that I was faced with a new work - new because of the subjects chosen - new because of the approach of the photographer - new for the persistent seriality - new for the style - new lastly, for the outcome he has arrived at.

Of course, when I say 'new', I mean in relation to the canons that rule today - and for at least the last two decades - when a book of photographs is published. If there's no sex, there must be violence. If there's no show there must be deviation. If there isn't anything extraordinary there's something horrifying.

The paradox of Pino Bertelli is that of offering us an exceptional experience which he terms 'photographs by the wayside' and which is nothing more than - at least where the choice of subject is concerned - the calmest everydayness where every subject photographed is a 'person' who, not only thanks to his total discretion, but also to his ability, becomes a personality because it is he who dictates the image. There are typical, recurrent elements which indicate the character of these portraits that Pino Bertelli collected among the people of Piombino. To use the author's own words: 'The frontal countenances, the essentiality of their gestures, the sensuality and melancholy of their expressions'. To this I would add, just from a purely formal point of view, his prevailing choice of square formats which endows paradigmatic value to the images.

I don't know exactly what criteria (should any there be) influenced Pino Bertelli's choice; knowing him, I suspect that this 'gallery' was born from a vast and constant empathy with those whom he met day by day. Each of these is beyond the competence of the classificatory boxes of an idealised example and that is exactly why he impresses us as being unique.

From this uniqueness, which is both historical and metaphysical, Bertelli offers us a masterly lesson with photography that is at the same time discreet and capable of investigating - the general condemnation of being ignored and forgotten - the dreams that blossom in the night and that help to get us through the atrocities of life.

The photographic portraits of Pino Bertelli by Ando Gilardi

Photography needs Pino Bertelli and Pino Bertelli needs Photography. Since I am going through the last phase of megalomaniacal senility (blessed be arteriosclerosis that justifies offending people much more than any ideology does) I can add that Photography and the Pino Bertelli's need me. Thus we end up in a tiny clan of practically no-one, but even a void like that is an honour for us and Photography. Both Pino Bertelli and I do everything we can to live on the edges of society, but I admit it honestly and Pino Bertelli ingenuously denies it. On the contrary, he says the opposite to convince the others and to convince himself, that he makes use of Photography.

Pino Bertelli invents a non-existent world through his Photography, where women have a soul and they betray it through the beautiful profound eyes of Saints and Prostitutes; where the working classes are hairy and pitiful and wear class-consciousness; where in the wrinkles that line old people's faces, wisdom is carved. It's the limit of poetic absurdity! Absurd above all inasmuch as that, as Pino Bertelli says, his portraits are taken 'by the wayside': imagine! taken of common people! That's why his photography renders 'photography as wonder for, or invective against, the evangelical sector of cultural and appointed categories.'

Let's go on to list the reasons why Photography needs the rare Pino Bertelli's. Bertelli quotes Nadar when he says that Photography is that means by which even an idiot can get results where once genius was required. I don't think that Pino Bertelli has quite understood what that means: but then, Nadar didn't either. It's true that Photography lets even idiots achieve something that once you needed genius to get. But in the same way, it forces a genius to achieve something for which an idiot suffices. But that's exactly where the divine power of the Photograph lies: it is Everything, and to be Everything it really is in itself enough. So, not to be idiotic, it's still better for the Photographer to be a genius: taking photographs isn't enough at all; he's got a terrible job. He has to read hundreds of books; he has to learn to write; to talk and to say something. He has to find appropriate quotations in books; he has to go and see lots of films, and know how to choose which; he has to read the poets: so, he has to become 'accomplished'; very accomplished. But, like the word itself says, 'accomplishment', even literary accomplishment, philosophical accomplishment, artistic accomplishment, etcetera, basically, in the end, is like military accomplishment, which has the horrible objective of teaching people how to take orders. Now, even if it's true that the formal difference is that of obeying a sergeant or obeying Pasolini, or a corporal or a Karl Marx, we're still talking about receiving orders: we're talking about doing and thinking what the others tell you to. And orders, or worse, super-orders, that is to say the moral imperatives of Poetry and Ideology are the worst orders of all. Firstly, because orders don't seem to be the reason you become alienated; secondly because then you think you've been promoted to the right to teach others as well. That's why I was saying it isn't enough to be accomplished to pay homage to Photography, but you have to disobey: that's to say be rebellious and a liar; self-centred and vain; romantic and cynical - but in bad faith. You have to be a scoundrel to declare your love for the working classes and prostitutes, and to fight with them and for them, but only because they're the most photogenic people. And you sometimes have to swim in a sea of contradictions, because to contradict oneself is the best way to be accomplished without obeying.

To go back to that scoundrel Nadar, an example that Bertelli quotes. Nadar says that: 'you can learn the theory of photography in an hour'. That's rubbish. He declared that: 'you learn the first practical lessons in a day'. Still rubbish. He concluded that: 'what you don't learn is the moral intelligence of the subject. That's an idiocy which makes it clear that Photography is not only the means that allows an idiot to do the

things that once required genius, but allows him to talk rubbish, where once only a cretin would have. It takes both of them. Pino Bertelli's portraits in this book are beautiful: as I already wrote for another book, some of the portraits are the best I've ever seen. But if the subjects had to have 'moral intelligence', Bertelli, an excellent photographer, would only have got passport photographs. Passport photographs like those automatic ones, which cost a thousand lire for six, from a machine that never read a book. There.

Those are the genuine imprints of man's 'moral intelligence'. Pino's subjects as well.

There are three ways to get to know and love Pino Bertelli as I do, reasonable mirror of anarchic decadence who forgets to quote Brecht too. First, listen to him speaking: it's nice. Second, read his works: he's ingenuous. Third, look at his photos; he's so good. The portraits of the photographer Bertelli are the denial of the writer Pino Bertelli: writing is that weak medium which holds itself up with Photography. What would the writer Bertelli be without photography? What would the photographer Bertelli be without writing? Finally, what would I be without Photography and without Pino Bertelli? What would Photography be without anyone and nothing else? Photography.

The posed instant photograph by Italo Zannier

"Samuel Fry has recently presented to the Photographic Society in London the proofs of many instant photographs; they are sea views, with skies in which the clouds have been reproduced with great skill" ('La Lumière', Paris 15th December, 1860); clouds in transit that are not prepared to 'pose'. More than twenty years after the invention of the daguerreotype, as with men and other moving animals, the clouds were a 'difficult' subject, not just because of their windy speed, but, paradoxically, because of the long exposure that was necessary to capture the landscape beneath.

The history of photography has, during its rapid course, often impressively revealed the anxieties of the operators. This, together with a craving for the instantaneousness which had offered a new concept in real time from the first day of its invention. It also represented a truly elementary technological obstacle such as that encountered by Niépce when, in order to obtain from Chalons' studio window a 'point of view' of bitumated pewter he needed something like over ten hours of exposure. And the first Fantastic image in history emerged from it (anything but realistic!). Because man conceives an image physiologically in a fraction of a second and not in the sum of the minutes that elapse in the hours of the day. Meanwhile the light changes the shadow in continuum and consequently the sense of reality. It is old-fashioned evidence, but perhaps not entirely without its uses, to remember this first 'posed snapshot' of Niépce.

On the other hand Arago, too, in his famous talk on the daguerrotype (19th August, 1839), virtually doubted, notwithstanding the optimism of the event, the possibility of photographing a man's face in the future an idea which up till then had been excluded as a subject because of, like the beating of a heart, his unstoppable physical movement, the rhythm of his eyelids and the vital vibration of his head. A instant 'photograph' then took 10 minutes; photographing a corpse would be more successful.

The first motionless instant photograph of a person, so the legend goes, was probably the portrait of Samuel Morse's daughter, with her eyes closed (it was later touched-up on the pupil). Her father, who had recently returned from the demonstration of the daguerrotype in Paris, took it on the sunny terrace of his house with an exposure which was then considered quite short: just a quarter of an hour. The race for the instant photograph has effectively been that of finding the most important technological and conceptual route to secure a 'clear' photograph, until a billionth of a second and more became feasible. At the Milan Show in 1894, the image that attracted the most attention among journalists was that of a bullet suspended in mid-air on its route at six hundred metres a minute, taken by an English scientist in the 'twinkling' of a photographic eye and bearing precociously futuristic graphic marks from otherwise invisible air movement which forms a triangular missilery arrow.

Anton Giulio decided (with his brother Arturo, and if truth be told, the help of Carlo Lodovico) that the 'instant photograph kills gestures' and that his idea, the concept of time, was instead to be found in the trajectory which he in fact called photodynamics.

I am clearly keeping well away from the subject of this book of Pino Bertelli's which is about 'photographs by the wayside' as were his preceding works, but mine are unavoidable reflections, if they serve for rhetoric of which, basically, photography still has need.

"Let us enter into the world of the instant photograph" wrote Luigi Gioppi in his 'Treatise' in 1891, "and we find around ourselves a thousand strange little cameras: portable, pocket-size, secret and sometimes disguised by strange shapes. Gioppi did not care for these 'little cameras' but, against his will, he already suspected that photographic technology would have inevitably advanced in that direction and tried

therefore to classify the instant camera "in different levels" three to be exact. The 'first level', from 1/5 to 1/20 of a second was obtainable "with del Guerry large size shutters", while the "Mendoza used the guillotine ones without elastic" and the third level was "from 1/60 of a second up", but not so 'up' in those years. But "the word 'instant'," observed Gioppi, "in conclusion, is totally relative. Both a studio pose and an outdoors pose for a portrait or a view, can be instant, just as a high dive can be, a train running on full steam..."

The Primoli's, Chigi's, Nesci's, Ripatransone's and Del Torso's, sublime photographers at the end of the last century, as well as being counts, marquesses or barons chose the 'third level' of instant cameras for their technological toys and composed apart from anything, an impressive mosaic of 'street' scenes. The street was their studio, and the cities, villages and gardens suddenly filled with the people who sometimes walk, wink and lend themselves to the photographer's game. There was the marvellous boy, Lartigue, who rendered the rite of photography especially exhilarating as, for example, he freezes his aunt in mid-air as she slips downstairs in an inimitable little scene.

In succeeding years, from Salomon to Cartier-Bresson, photo-journalism would feed on just this persuasiveness, on a new photographic path which seemed finally free to catch all that which before seemed fleeting, or at least to cheat, as Talbot, too, had tried to, that oh so slow *caltipo* by posing his wood-cutter or a couple of friends as they hold hands.

August Sander did not take up the challenge, as Strand did however some years later, and achieve 'static instants' that show looks and behaviour that is fleeting, compiling a large catalogue of people who solely posed for a long moment, and then carried on with their daily activities. Arbus' 'instants' in his roadside photographs were to be similar, an interior; and here too the photographer was in search of a meaningful essence which would recapitulate a psychological flash confined in that particular prospect and that particular light.

Roadside photography belongs to Thomson and Atget, too, to quote two photographers par excellence, diachronistic examples but united in the elementary desire to "document passing time" in the image of normal people passing by, engaged in occupations that were destined to disappear, and above all in local 'characters' who anthropologists and sociologists would soon start to ask for and in any case observe and consider as examples of humanity.

Pino Bertelli, as do other 'dedicated' photographers (happily, they are dedicated in different expressions of their art, from Caneva to Cena, from Patellani to Casiraghi and Scianna, from Riis to Hine, from Strand to Evans to Arbus and to Goldin), he has profound professional faith in the nature of photographs that bear 'witness'. He believes in photography as a means to capture personalities that would otherwise elude; that individuals, put side by side, represent whole societies mounted on a stage where each individual is, as in a stage appearance, called upon to act a role here in the scenery of the town, often in a street, sometimes in an 'interior'. A piece of wall as background is enough to replace the imaginary, but equally emblematic wall of old studios like Disderi's or Bettini's.

By definition, the background is the street for Pino Bertelli. There is a procession of people who pass through that street (mostly normal people, not pathological ones). The photographer catches their attention for a second and they pose for that instant *à la sauvette* with an intensity that is a far cry from Bresson.

It is a politely requested documentation, that picks up the self-conscious grimace in front of the mirror; a gesture, an expression, a wrinkle, a glance. They betray surprise, anxiety and sometimes narcissism, but the actor's consciousness as he dreams of playing out a human drama, and which in the end leaves, in the form of a photograph, a trace of himself - hopefully flattering, lovely, if not quite sublime. Thus the evocative catalogue of contemporary life which Pino Bertelli started some time ago with cultivated irony, is created. Created according to the standards that remain in history and significantly lengthen the run of our neorealism which has been the 'golden age' of Italian photography.

...A glimmer... and then light by Hubertus von Amelunxen

Dear Pino,

Photography corresponds with my complaining that there is no time, of the undauntedly motionless rushing, the mad running on the spot, does it not? Photography has finally offered us a concept of time that, silent but greedy as is Goya's 'Saturn', puts beauty, perdition, passion, desire and the instinct for death in front of our eyes in a trivial form, has it not? Naturally trivial photography; as trivial as the four women who, nearly 140 years ago, with legs spread wide, motionless, peeing, block Baudelaire's path in loathsome Brussels? I think it was Diderot who once related that the healing process was like a melancholic who could not empty his bladder anymore, so was told that Paris was in flames and that only he could quench them. What solace he must have found!? He was no better but had, unrelentingly, every day to save the world; and by he saving the world he would save himself too. Photography is a bit like that, Pino. Is it not the element of saving oneself that defines it? And is all melancholy not contained in this gesture of salvation?

Your photographs, Pino, the "photographs by the wayside" as you call them, are manifestos to the dignity of man. Pasolini said that the preparatory work for his photographic poems was "fading iconography" a bit like the need to continuously vindicate historical consciousness and to do justice to man. Your portraits of Piombino pay wonderful homage to the good will of the individual components of society; you do not detract from them - you endow them with a historic dimension. Just for a moment these people are graver than kings. How you manage it, and the very fact that years after seeing these photographs I seem to sense a kind of perpetual clarity, remains a mystery to me. With every click you seem to give back to the people an image taken from yourself, as if your photograph were a gift, a present, beyond the constraints of thrift and barter. "Art is necessarily avantgarde and so does not exist. And in being avantgarde it is its own death". You know very well that Guy Debord said this and I only know two photographers (something that should perhaps be attributed to my own limitations) that so unrelentingly, following Guy Debord in a manner a style quite different from his, have pointed their artistic temperament towards searching for man: Luigi Ghirri and Pino Bertelli. This might seem strange, and I would like to explain. You manage to achieve the fusion of the ephemeral and the ideal that Baudelaire once expressed as: " a flash of lightning.....then night".

Thank you Pino, with my love.

Your Hubertus von Amelunxen,

Felde, 28th April, 1998

(Translated from the Italian translation by Paolo Minarini of the original German text)

The poetic image of Pino Bertelli by Nicola Micieli

The threads of the encounters that Pino Bertelli calls "by the wayside" continue to unravel naturally as they should and unravelling, they weave themselves tightly. His attention to the smallest occurrence happening to the 'storiless' could be called a daily routine. That is to say, to people who do not make the news if not just by the fact of being here and now in earthly confines. We are not discussing the ideological choice of a front-line photographer who is prepared to be corrupted and is bent on calamity. It is more like the logical consequence of an inability to ponder on the transience of modern liturgy. Or, and it is the same thing, to cultivate the image of a super-enlarged self, shaped of suspended nothingness, as if it were a stationary earth-like balloon sitting on the human condition.

Bertelli photographs with fluidity and cadence; almost a physiological breath. He always has done, long before Pier Paolo Pasolini gave him the mythical Rollei to accomplish his photographic initiation with when he was fifteen, meaning the so-called camera or optical prothesis. To tell the truth, at that point of his already intense voyage he had an image-library of recollection: books, cinema and images of waste. And most of all, he had the never-ending examples of the situations that life presents, before which the voracious camera of a brain already touched by the revealing forces of the poetic image, and inclined to the potentiality and artifice of that vision, resulted in tableaux vivants in the inexhaustible set of the street.

I must assume there to be a sedimentary hinterland; a system of grids that collects and channels impulses if the pulsating, the discharges from strung nerves, and bursts of mood worm with the inexorable automation of coincidence into the culminating act of releasing the shutter. So we can, as you can see, exclude even the theory that when we ask for truth on worldly occasions we get purity in the expressions that, in virtue of the light, are seeking reality from a performance. You cannot give presence, even urgency to an image, if you have neither a recollection nor a design. I know of no photo-testimony that Pino Bertelli has created that it could be said was achieved, even at a formal level, without selecting what is seen, and that was not under control of the idiom that belongs to him.

Releasing the shutter is always the setting of a seal on a search to touch - a sorely tried path in the tangle of planet Man: in its psychological and topographical environs, in the sociological context of its being and revealing itself as an inseparable biological and cultural whole. Places, objects, gestures; semblances, signs, codes: releasing the shutter nevertheless conserves a basic sense of instinct, more than intuition and the first precepts of the understanding of things, even when visual knowledge is more immediate: which is the ruler of the thought-organising process. There is an inevitability, then, that should be understood to be an existential outcome which is certainly no mere phenomenological fact of sight. Nothing could be more alien to Bertelli's point of view than the spirit of snatching the accidental opportunity that is extolled by taking instant photographs. In fact, the photographer on a purely chance encounter sees instantly and captures a composition of the image that suddenly presents itself and will never be captured again - something between opportunity and the need for the photographer's 'clinical' eye - as a result of his well-conditioned reflexes. And he gives back the image through the sensitive filter of the optical device. Which means that for Bertelli, photography is, fundamentally, knowledge and communication. A search for himself; of his own very changeable various-identity form among the manifold varieties of other beings countenances. It cannot be done (this much is recognised) without having shared knowingly, deeply, in worldly experiences and in the creatures of the world that leave meaningful and lasting traces.

First of all, clearly, man; not a philosophical abstraction or an aesthetic model: a concrete one imbued with dreams and desires. The man of

our times who translates the whole history of evolution into his own genetic code, both of the species and of life. From primordial simplicity to those unlimited varieties that are forever appearing. And who for the same reason appear on the stage of the world where in some way his destiny is traced in a coded language that is understood by the connoisseur. I realise that one cannot give credit to this sort of innateness without a poetic parable to guide by. But I do not hesitate to betray it out of some kind of premonitory feeling about Bertelli's photographs. Especially the ones that portray boys and girls in their habitual places. They are creatures caught in a still-dawning age whose present state, part individual, part progeny of a situation, reveals itself in the spontaneity of their behaviour and their clear signs of belonging, but from which one can in some sense deduce what their future will be. Just by some vague signs that can be ascribed to the semantics of gestures and body-language and to the symptomatology of expression. A code that it would be wrong to dismiss as chance, and that brings the subject back to a more practical but lesser, social determinism.

Bertelli certainly does not place himself at the Cyclopic lens out of some wide-ranging philogenetic acknowledgement nor from the functional typological reminder of some Lombrosian revival. He has focused his own photographer's eyes on man and, in the course of decades has produced a file of images of considerable importance, from a documentary point of view alone, of the privileged places in a particularly notable historical period. It must be repeated that rather than doing it for general interest, so to say cultural anthropology, he has satisfied his own need to face up to and to interiorize (out of some kind of visionary metabolism), the men and women that he came across and who seem to seek attention so as not to pass through this world to no avail. Everyday men and women: ethereal creatures, but solid ones too, who exude our moods and vibrate with our emotions, often barely brushing them, sometimes hitting us with them and obliging us to gauge our Unghero-type fragility through theirs.

Involvement! That sine qua non of Bertelli's photography: realising that there is a possible point of contact, perhaps some meddling with man, the possibility of harmony and conflict, the inevitable tensions that are primed when two people confront each other in order to touch each other's hearts.

So that he could print the intensity of his experience of life in his photographs, Bertelli has outlined the territory that is his, through birth and by his frequenting it, and which is, because of his long co-existence with it, is his anthropological work-place. That territory is Piombino with its people and its culture; the sea, of course and the harbour; the town, the houses, interiors. And the walls, the long procession of walls decked by time and generations, trustees of stratigraphic reminiscence where you can catch sight of the different expressions on faces which I would call masks and that unveil people's most intimate, authentic features.

The centrality of Piombino has been commented on pertinently and pointedly on more than one occasion when it was under criticism as the background and the anthropic milieu of Bertelli's photographs. It cannot be denied that the town occupies a privileged place not just in its infantile micromythography and therefore in the artist's imagination, but also because of the visual interest and the obvious architectural forms in the mood and the morphologicalevidence of his shutter-release, that not everyone can appreciate. I will, nevertheless, avoid insisting on that certain 'Piombino-type' so easily picked up by the informed admirers of Bertelli's photographs, in their opinion both eloquent and unequivocal. The people of Piombino certainly know, because it is they who are placed in the space and time of what is lived, foreshortened landscapes and urban detail, people and aspects of their habits which are justifiably evocative. But for those who are not familiar with the local mood they possess a different, wider meaning, which may not be reduced to the level of the typical, and which is very far removed in my opinion, from ideology, or more to the point, Bertelli's photographs.

So Piombino is an inveterate, physiological fact because of its existential background as well as the real-life cultural 'work-shop' that comes straight into being. That is why it acquires a richer connotation, and reaches a deeper semantic level than that veneer of instant recognition. In fact, the more it qualifies as the chosen spot, the more it disappears as urban topography.

I am convinced that Piombino would shine through even if the photographs were to digress in relation to the strict point of reference of his native town or to be more precise the area (Trastevere) where Bertelli has placed the epicentre of his entire cosmography. Bertelli's image of a Piombino that invites conversation in the street crosses the limits of supertown and enters into moods other than those purely imaginary Mediterranean ones of his native shores. One should perhaps take note of the phenomenology of man, the fervour of being and the expressive richness of culture that flows in the figure that is interiorised by the 'place' that changes but does not damp the space it represents in symbolic substance, because there is only one look but there are infinite ways to see.

Because of its nucleus of inspiration, this is a scandalously creaturely type of photography. No intimism, let us be clear; no effusive sentimentality. But neither is there no reservation about abandoning himself to colloquial drift, to stand and listen to the voices that filter from the silent figures and unfurl by themselves the whole range of expressive registers that make up the psychology of the human being.

If the gallery is crowded with the 'presence' of those that the lens has placed into revealing confinement of the dark room and to the sympathetic anthropological ideal that is Bertelli's it is because, bit by bit he has gone on enlarging his catalogue of photograms in the slow settling of active days. It is a procession of people acting, each one perfectly fitting the role he has, in the part that the liturgy of the pose has dictated.

There is a certain undeniable complicity in the subtle contest between the immediate and the tardy, in the tinged dramatic composition that always disappears somewhere between the photographer's view and that which he sees, the object of his fervour, with the apparently neutralising force of the shutter release. Equally undeniable and complementary is the fact that there seems to be such transparency in their souls, an area of unawareness in their giving of themselves so unguardedly to that flash of light. This gives the momentary actors of the dramatic scene an identity at the moment they are taken out of their usual part. It takes them out of the normal correlation of life to put them up against each other. They are both accomplices and antagonists at the same time in their permanence and absoluteness in a scene in which the whole world is mirrored and is constantly renewed and different. Every figure is endowed with experience and it breaks through the silence of history without making an outcry. We do not think of getting back the human document of naturalistic reminiscence.

Bertelli's photographic dedication does not incur sociological pleading inasmuch as it contains its own unshakeable testimony to the rich examples of the people who pass through. Each person in Bertelli's photographic gallery possesses its own existential outcome. Examine attentively the various faces; gather the meaning of the gestures, with the untranslatable eloquence of the way they present themselves and declare themselves in front of the camera. And linger to consider the normal ways that people we usually brush up against disguise themselves in daily life in order to know and be known. That is the underlying vocation of Pino Bertelli's diuturnal photography. Discreetly headstrong direction dictates the endless positioning of images that have accumulated through time in Bertelli's photographic studio, aimed at offering continuity and weight which is not systematically dull but is truthful and intrusive when looks meet through the eye of the lens. Of the more or less four thousand photograms taken up to now, a very small part of them have gathered in the pages of this book, which represents the second stage in a publication journey that began in 1995 with the first volume published under the name of 'Fotografia di Strada'.

Is the title too vast and all-inclusive for the visual material that has been so rigorously and stringently allotted to the volume? In this text of extraordinary imaginative proliferation, set down in syncopated wording that is closer to jazz than to lyrically evocative prose, Bertelli has overloaded the words 'Photographs by the Wayside' with conceptual values and existential and aesthetic implications, so that they must be accepted almost as an act of faith. As if it were a pass-partout wording that allows everything and the opposite of everything. To tell the truth, he does not just betray what is confirmed on a theoretical plane and, I should say, the verbal proposition, but the idea itself if there were to be one, in the tangible flagrancy of his photographs along the way. That is a celebration of the logic of chance, of uncertainty and of drift; the attrition of the unexpected and shocking meeting that is carved in the photographer's eye like a stigmata. There is a margin of ineluctable

fortuitousness which does not seem to reconcile with plain physiological breathing, but with the long range of the photographic field that Bertelli covers, in places and through the figures, that occupy the quarters of his soul. And if we look at the exquisitely formal quality of the image, all our whimsical suggestions are frustrated. Thus we can bring the vision back to such symbolic composure, such a balanced sense of composition and that immersed expressive modulation of chromatic values, meted out with the wise perception of space which makes one think unimpeded and unreservedly of a classic work. And I am speaking of the view that establishes reason within the symbolic reality, the logic of the educative process before becoming a vision.

Within the mirror of the image, preferably squared almost as if to emphasise the completeness of symbolic space that is from time to time taken on as a whole symbol, the creatures place themselves in the right importance which means in the known order of their own individuality: like people who see and are seen beyond the confines of convention. People who give of themselves quite simply because they have been invited to a silent dialogue, not snatched.

If, therefore, corresponding elements between the spirit of photography along the way, and Pino Bertelli's icon library are to be found, I think they consist in the fact that one can find the stations of a visual journey in this book. Those of places and the people of the elected Piombino, by a photographer who is endowed with the vocation of a 'friend by the wayside'. That is to say, who is capable of making an image become the idea of that centrality in man which by now is dissipating into normal practice, not just in photography but culturally and which our times seem to have lost together with the disappearance of ideologies and progressive myths, the bases of respect beyond which communication invades private territory and commercialises people. Almost as if people were not bearers of tales, of a world whose buried values could enrich us if only we listened to them.

The bread and the roses of the photograph by the wayside

by Pino Bertelli

For Henri Cartier-Bresson
(He is not a brand of cigarettes or a make of high-class leather,
nor the odour of an election, but an ungagged, prophetless Master Photographer)

"Photography is a wonderful discovery...
the use of which is within the bounds of the least of idiots.
You can learn the theory of photography in an hour,
and the first practical lessons in a day.
What you cannot learn is a sense of light...
What you can learn even less is the moral intelligence of the subject."
Nadar

"The adventurer in me
feels obliged to bear witness
to the scars of the world."
Henri Cartier-Bresson

"I cannot say what breed of howl/
is mine: it is true that it is terrible/
-so bad that it distorts my features/
and makes them resemble the jaws of a beast-/
but, in some way it is joyous, too,/
so much so that I become like a baby".
Pier Paolo Pasolini

1. 'Les quatre cent coup' of the cinema

My passion for the cinema saved me from jail : my love for the cinema brought me back to everyday life. Through Utopia seen as days' blood I learnt about the anarchic vision of Luis Bunuel, Jean Vigo, Orson Welles, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Pier Paolo Pasolini; the non-conformist photography of Atget, Brassai, Kertész, Tina Modotti, Henri Cartier-Bresson, August Sander, Roman Vischniac, Diane Arbus/my love; the burning pages of Friedrich Nietzsche, Michail Bakunin, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke, Louis-Ferdinand Céline; that deep sense of discovering self-love and of loving others of Hannah Arendt, Calamity Jane, Lou-Andreas Salomé, Marguerite Dumas/The Beautiful, Anais Nin, Luce Irigaray: they helped me to see beyond the 'zero meridian' of life.

'Photographs by the Wayside' is born from their ethic and aesthetic fulgurations. I learnt from their teachings that the custom of eating justifies no kind of artistic prostitution (even if the Masters should be cooked and served in a spicy sauce, Pier Paolo Pasolini would have said). If you cannot tolerate rules, means to hate them. We are born 'cabré' (rebellious, indocile), infatuated with 'lost causes' (Henri Cartier-Bresson would have said). We become the users of the forked gallows. There is only one kind of 'journey that ends in the night' and that is the loving journey that leads man to man. Photographic heresy is the 'light room' of humanity made into a spectacular show of a mediocracy that does not deserve to be defended; it is 'the ratification of that which it represents' (Roland Barthes).

I was already hungry for pictures and words when I was small. I learnt to read and write by myself when I was about four or five; no-one taught me anything: I started with the trade name of a Singer sewing machine, the little old woman of the coffee ad., then graffiti, cinema bill posters, electoral posters. On the 1st of May, 1948, I went to a dance in the square with my mother; maybe it was a workers' festival, I don't know - but there was music and everyone was singing partisans' songs.

On a church wall I read "strike for bread and liberty"; then there was the advertisement with the 'Brill' man, a brand of toothpaste and a picture-story. My mother was shocked. She took me to Florence - to the people who look into peculiar children's heads. I started to talk, say, read things I had never seen. They took mostly everywhere - to museums, into dark rooms with leather armchairs (that I kept slipping off).

They gave me a lot of wooden toys in every shape and colour. I had to put them together which was a game I enjoyed. When they brought me numbers, my brain got stuck, I salivated and sweated: words remained tangled in my mouth. I went to Florence every month for a year, and then they told my mother I needed a 'special school' and they patted my head and said "God be with you". My mother listened to them and placed me in a private school, the 'Institute of the Josephine Sisters of the Sacred Heart of Jesus'. Sister Maria Felice was my prefect.

I was just about alive at school. But I was always 'down' with something and with my mind lost on something outside the window or watching Maria Felice's white hands as she taught me to say by heart Saint Francis' words: the one who talked to birds and who, to tell the truth, I thought to be a little mad. I fantasised about Sister Maria Felice naked like the Madonna, as she washed in the sink in front of the window of my house every morning. I always touched her. She never told me off. I was happy with my invented illnesses; in bed or sitting on the window ledge reading fairy tales and cartoons and listening to the radio switched on to New York. Then I would go to the cellar of a rag-and-bone man and poke around in every manner of thing. I will always remember the smell of the rags. I peered into atlases, family photo albums, bits of books that smelled of incense: Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Francois Rabelais. It was in that cellar that I read for the first time the story of Fra' Docino, and - I remember it well - I made little aeroplanes with the finest paper from an illustrated bible. They glided like feathers among the petrol lamps and the opaline sun. I think it must have been thanks to God that I became an aesthet (just like one of the so-called 'bad teachers', Luis Bunuel). It was in that world of rags and broken, used things that I made love for the first time - to 'the American girl' who was pretty and sweet and always as mad as a hatter: she only went with you if she liked you. She called me 'Sciuscià' (shoe-shine). She drank all the juice from my fruit and heated the winter skies (I was thirteen). The tuneless gramophone sang out Neapolitan songs that spoke of a 'little queen'.

I threw Gabriele D'Annunzio's 'Pioggia nel Pineto' at Libero, Sagoma's cat who licked our feet. We spent all summer at the Sempione cinema, eating sweets and seeds. (She always had her hands in my trousers which were filthy with everything), and making love while Jean Gabin played the angry railway worker and Silvana Mangano danced a sensual Boogie-Woogie in the rice-fields. We made love among the boats in the Marina, on the beaches and in the blue cabins of the Naval League while the 'Primavera' orchestra and Pasqualino sang 'Violino Tzigano' and 'Amado Mio'. At night I thought about her again; her way of kissing me lightly which caressed my whole body like the passing of the sirocco, and how she would lift her skirt and guide my mouth between her thighs. She would take all my clothes off, run her hands through my hair, she stroked my knees and the rest of my body. She wore stockings with the seams awry and acquired the regality of a real queen. I thought about her in the night and I touched myself in my narrow bed under the American blankets which bore a white star that pricked me.

They took me to hospital in September because I was a little run down, and I stayed a month. When I went back home (seated on the back axle of a carriage), they gave me phials of bitter medicines, as bitter as unhappiness, and two glasses of horse blood a day. One half-rainy day 'the American girl' married a Carabinieri or an Engineer (I can't really remember), left her refugee camp and the little room with the picture stories stuck over the wall-paper and she went to Rome; she kissed me in the sacristy and I filled her mouth with honey. I never saw her again. Maybe she was just an angel.

Many workers in Piombino became well-known because of the strikes at the 'Magona d'Italia' in 1953. And many shops closed down; especially food shops (like the one my parents had) that went on giving the struggling workers food in exchange for the Trade Union's I.O.U. which was never paid. Schools changed then, too. I went to the council one with their charitable institution stamp in the books (red from shame). Very often dire poverty teaches you to hate what you cannot have. History has since helped me to understand to keep well away from people who were brought up on bread and water and now bivouac in power centres or political band wagons.

The cinema made me feel a little less alone. I went unfailingly for five years until 1971 (but I have never given up going into that dark space, which with its 'magic lantern' is like Pinocchio going into the whale's belly). The first was 'Ombre rosse', then Charlie (Chaplin), Buster Keaton, 'The Blue Angel', 'Casablanca', 'The Fourth Power', 'From Here to Eternity', 'Gilda', 'Il diavolo in corpo', 'Gioventù bruciata' and then Errol Flynn in 'The Tale of Robin Hood', Burt Lancaster in 'The Corsair of the Green Island', 'Vera Cruz', and Marlon Brando in 'A Streetcar Named desire', Paul Newman in 'Someone up There Loves Me', James Dean in 'Rebel Without a Cause' and 'The Valley of Eden'. Kocis was the Indian hero and there was Tarzan with Johnny Weissmuller the Ape Man, 'King Kong', 'The Monster of the Black Lagoon', 'Nosferatu' the Vampire and the Hunchback of 'Notre-Dame'. Marilyn Monroe in 'Niagara' and 'Bus Stop' while Brigitte Bardot was in 'Pia-cce a troppi' and 'Femmina'. Anna Magnani 'La rosa tatuata', 'Pelle di serpente', 'Mamma Roma', and Silvana Mangano in 'Riso Amaro'; Marisa Allasio in 'Poveri ma belli': they all had me in their grip, floating on air or bathed in the sweat of seduction, eroticism, and imagination, where the 'phantoms of the opera' fell madly in love with something to love and there, (in those shadows and lights) I realised that when imagination is better than reality you are in its hands.

I realised that the cinema would teach me about life better than any school could when I saw 'Zero in Condotta', 'I figli della violenza', 'I quattrocento colpi', 'Fino all'ultimo respiro', 'Roma città aperta', 'Ladri di biciclette', 'Sciucchià' and with the shattering discovery of Murnau, Dreyer, Bresson, Lang, Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Carné, Renoir, Kurosawa, Mizoguchi, Ozu, Kluge and Rocha. Cinema was the best fairy tale ever told and the last stop for 'paradise' (when it was poetry). The rest is commerce. To me, the cinema was a substitute for a world that I did not like, and it suited my needs perfectly. As soon as I could, I stole an 8mm. film camera and I tried 'shorts' (cinema ads., experimental documentaries, political pamphlets) and I always believed that the damned 'surrealism' of the homeless and lawless 'dream seekers' was the road leading to the cinema. I saw the truth in Jean-Luc Godard's 'realism does not consist in how real things are, but how things really are' on the white strip of the screen. And it was in the paraffin-smell on the wooden floors, among those seats hanging on their hinges, and in the cinema lavatories, that I tried to learn to fly and to 'grow up' as I went on playing (dangerously) like a child. The cinema also taught me that bread and liberty are not sufficient for the human race which contains the diversity of the rainbow, but you need roses too.

2. The best years of our life and don't kiss on the mouth

Pier Paolo Pasolini gave me my first camera in 1958. It was a Rollei with a black leather case lined in Cardinal red. We took some photographs at Leghorn station: a sailor with a canvas sack on his shoulder, a lady with her hair pulled back in a plait and a floaty dress that seemed to fly away with every step she took... I watched her swollen breasts as they pierced the roses on the greenery (of her dress) and her lips were strawberry-red to dip in cream and she smelt of Pinus pinaster, the cluster pine. She joked with rude boys and a coach driver leaning on a calèche with a white horse which had brown Red Indian patches. I focused my camera side-wise on the face of a very small child who held himself up on a wooden crutch and asked passers-by for some money, in a garden full of cocks and pretty birds.

We went to the beach among the abandoned cinematographic shacks of Tirrenia. I photographed a dark little girl who was shoeless and dirty, sitting on a rusty petrol drum on the edge of the road; then there were the legs of a lady who was sunbathing with her dress pulled up to her white panties: I liked her black cord shoes which were tied around her ankles. I would ask Pasolini about the technical aspects; he would touch some little lever and then say "focus it and press the button... don't think too much about what you see, just take what draws you, fascinates you, what makes you feel curious..." - I did not really understand that weird thing, light, but I enjoyed it and each time I looked through that square eye, something took place between me and what I was looking at, and it made my skin prickle.

Some days later, I sold the camera (which still had the film in it) to a rag-and-bone man called Lenin so that I could sleep with a blonde prostitute who looked like Marilyn Monroe with whose black fish-net stockings I had fallen in love with when I saw 'Feramata d'autobus' three

or four times at the Supercinema in Piombino. I was a street urchin (there were lots of us) who had grown up amongst the ruins of a barely-dead war, the partisans guns (still warm) and the black-and-white America of 'On the Waterfront'. But they were happy days. We collected the fish that had been dynamited, with our friend 'Gobbo' from the bottom of the sea; we unloaded machine gun bullets to recover the copper and brass, and the black powder was used to make Carneval fire-crackers. We used the money that 'Coino', a rag-man, gave us to go to the shop 'Radio' to buy used blue jeans, and flowery shirts and then - off all day to the 'flicks' and then we would all go to warm ourselves between the legs of Biancamaria the prostitute who would be in a hole in the rubble.

Permit me a small heretical digression: I had met Pasolini in 1957. It was on a beach in Leghorn near the Pancaldi bathing establishment. He was with two girls whom I later recognised in many films of the '60's. 'Gobbo' and 'Mancino' and I had just burgled a house - taken a radio, a bicycle, some silver war medals a cuckoo clock and some foreign beers and an immense water melon, and we threw ourselves into the sea naked and happy. When I emerged from the sea with the water melon under our arms 'Mancino' and 'Gobbo' were already fiddling with the brasswork of a stranded motor boat: one of the girls asked me for a piece of water melon and I shattered it on the rocks, called my friends and we set fire to a pair of chairs and some table legs and we sat around the fire eating the water melon, drinking the beer and laughing at nothing.

Pasolini did not talk much, but asked questions: how we lived, did we like reading, what our dreams were. 'Mancino' said we stole to be able to have what the others had, and that it should be like that. 'Gobbo' added that sooner or later we would bring off the 'big one' and escape to America and smoke cigars in brothels, listen to Boogie-Woogie and live on the beaches where the breakers are as big as tall houses. I wanted to meet Buster Keaton and go and see Australia or Africa in a sailing boat and read American cartoons. He said, without a trace of embarrassment, that we could have prostitutes, too, but only blow-jobs and no kissing on the mouth.

I can see Pasolini's black glasses on the sand and the 'Gobbo's' hunch was like a silver dolphin illuminated in the night. I could not see 'Mancino's' head drowning in something: I do not know what it was. The 'little French girl' with a pony tail, licked the red water melon that trickled from my mouth and onto my body till she came to my throbbing soul.

The night was kind and the stars did not notice and that tart of a blue moon carried us to where the sky ends and the sea begins.

Pasolini and I met some more summers, briefly, at friends'. I suppose they were 'friends along the wayside' as were Carlo Casola, Pietro Bianconi, Luciano Bianciardi, Enzo Aprea, Gianfranco Bertoli, Reanto Curci, Mauro Rostagno, Goffredo Fofi, Franco Fortini, Pio Baldelli, Gianna Ciao Pointer, Aldo Merini, André Verdet, Luciano Della Mea and Father Ernesto Balducci. I started taking photographs, making documentary films, and to be involved in cinema as a critic. I was a cigarette smuggler and whisky smuggler, founded a small publishing company (TraccEdizioni) and the radical critical magazine 'Tracce'.

I have been the editor of socially committed newspapers and magazines; I have written pieces on the cinema, photography, songs and fairy tales for children of all ages. I have also succeeded in being subjected to seven or eight political trials but I have always thought that where we spread our wings our hearts get to know each other.

I saw Pasolini again in Venice in 1968. He was presenting his film 'Teorama' to the XXIX Film Festival and I was making a 8mm. newsreel about the generation revolution for a group of Leftist extraparlamentarians. He told me about Jack Krouac and his way of writing about the urban reality; of Julian Beck who had revolutionised modern theatre; of Elvis Presley and rock and roll. He talked a lot. He was almost embarrassed by his own haste. I told him about Internazional Situazionista (Asger Jorn, Guy Debord, Gianfranco Sanguinetti, Raoul Vaneigem) and of the anarchic utopia (Errico Malatesta, Carlo Pisacane, Francisco Ferrer, Max Stirner); of the theology of liberation (Camilo Torres, Leonardo Boff, Gustavo Gutierrez). He started on Roland Barthes, the 'semiology written from truth', the mounting anger of the Third World and his theories on the Resistance that had been betrayed by the P.C.I (Italian Communist Party). I had the impression that he felt that the

'dream of a thing' called 'Communism' had died forever and that the only hope for a better world lay in the rediscovery of Utopian values and their recovery somewhere on the 'Vie dei Canti' of a lost civilisation.

In Piazza San Marco the police charged the procession of protesters (students, workers, intellectuals and housewives). There was Pasolini, Marco Ferreri, Cesare Zavattini, Ugo Gregoretti, Francesco Maselli, Valentino Orsini. They occupied the Palazzo del Cinema and were tried for it. 'Teorama' was confiscated as obscene, although subsequently it was acquitted in the name of Art. It was, perhaps, the last occasion in which imagination attempted to escape from the ferocity of power to conquer the right to have rights for a world that would be more just, and more human for everyone. Future generations may never know who 'the workers (nor) the peasants' of Pier Paolo Pasolini are. I have always believed that the best years of your life are those that you give to others without asking why. The first act of freedom was born from the first act of disobedience. A poet sees, writes, paints, films, and photographs with open eyes what the imbecile thinks he has discovered, twenty years later.

Again I saw Pasolini; it was '71 or '72 - the August or September - in Rome. He came to see one of my sound slide projections, 'Techniques and functionaries for a Coup d'Etat' based on Dario Fo's writings which I was projecting to collect funds for the anarchist railway worker Pinelli (the one 'thrown' from the window of the police headquarters in Milan in '69). While a hundred or so people were noisily going into the extraparlimentary quarters, we sat on the edge of a fountain in Trastevere - the water was cool. The lights in the windows, illuminating the dark of the night and us, made me curious. In between talking about Nietzsche's 'morning philosophy' and my love for the poems of Walt Whitman, Emily Dickenson and every word written by Marguerite Dumas, I asked him about the cinema: what he had seen, what he had enjoyed during those years. He made short of Mizoguchi, Dreyer and Neorealism. He had been shattered by the enormous heresy of 'Belles de Jour', by the political beauty of 'La cinese' and by the guerilla cinema of Glauber Rocha. Before our paths separated (to be lost in the dark of the night) he asked me what I had called my son. "Pier Paolo", I said, and he smiled. We never met again.

3. About photographs by the wayside or as poetry

The happiness of 'photographs by the wayside or as poetry' expresses itself not without some emotional melancholy but not with pessimism. You steal a second or you construct a happening, but what really counts is the fact that you wander around the streets, courtyards, along the walls of the city, and you fantasise, trying to hit on the right face or the wrong moment to capture it (just as it is) on the 'blue' of the film. You photograph with your feet, and when it turns out like poetry, the image is better than a thousand words. People who are specialised in fresh air (those are paid by the industry and who inscribe their pay-books, telling them what to say when say about that extraordinary camera, that film has no equal, the best photograph is that one) are 'terrorised by the idea of losing that last conceptual measure; their pens are full of the 'new photogrpahy' said Willy Ronnis. Photography is sight; if you do not possess it, you cannot learn it. It can be refined with the passage of time, but the heretical view of the photographer of the street can be recognised immediately, the way the camera is used like the sanpietrino of the Communard or in the instant ability to summarise, to transform total confusion into poetry. You can tell a good photograph taken by an image seeker because you can feel when the noise of the shutter makes your heart tremble and not because the light has been well-gauged or the diaphragm was the right one.

My 'Photographs by the Wayside' is a fabulous disenchantment; a kind of mirror you come away from either more stupid or more intelligent than you were. To photograph is to put 'the head, the eye and the heart into the same line of fire' Henri Cartier-Bresson said. Every photograph that is forged on what the photographer sees, is the symbiotic rapport of the dance between the photographer's breath and the subject of his attention. What remains on paper is the moment of predation, the final moment of all theoretical knowledge that throws unrepeatable history onto the film, and something magic. Taken like that, or conceived, photography shows the dialectics of concentration and

spontaneity that reconciles the photographer's conscience with the subject that stands before him and at the same time preys on that inadvertent second, and robs the portrait of those hidden corners of its future. This 'photographic writing' is not solely a way of contemplating men and women of a community, but it is above all seeing how that man or woman knows how to take life. 'The eyes are the lamp of your body...when your eye is not sound, your body is full of darkness' (Luke 11,34). The light of knowledge is so close, but so far that it takes one look to instantly understand one's own fears and an entire life to understand nothing of what we really are and what lies around us. You don't learn dignity at school, but neither do you learn pride or love. Henri Cartier-Bresson said that 'the photo is a little weapon that can change the world'.

The 'photograph as poetry or by the wayside' rises in the niceties of the meeting, of agreeing or in the curse that throws historical objectivity off-balance and the eulogical traps of undesiring unhappiness: Lautréamont, and always the Conte di Ducas. To find sight again. To photograph means to see the invisible. And to see means understand, question, make photography fly like an eagle in flighting skies or the pistol-shot at the orchestra conductor who is killing Mozart or an African lullaby.

'Photography as poetry' is a kind of refrain or idiom of the innocence and estrangement that finds itself beyond the bounds of suffering and the borders of tolerance. It is an imagery poetry - very Pasolini-like - that brings truth closer to understanding and rebellion closer to the re-discovery of that 'wild father' called freedom. The desert is encroaching on all sides and wherever you go to look for your roots or dreams, you will realise that a poet has already been there. 'Photography by the wayside' has to be true to itself. There are no photographs which are ulcerated by happiness or by sabotage that do not run the risk of being torn to pieces. The duty of this 'iconographic language of difference' is not to accept this common currency of culture, but to overturn it.

The symbolic composition of the 'Photographs by the Wayside' is near the niceties of Pasolini-type cinema. It works on the same plane of the shocking imagery, on the same heretical reverie (dreamt with open eyes). The frontal faces, the economy of gesture, the sensuality and melancholy of the looks: these become shadows of ghosts in the mystery of eroticism of the sacredness of the body and the irreverent second is taken when beauty is failing (photography as an end unto itself) and the emotional explosion of the anomaly which transposes reality into a desperate game of truth (photography to shock or as invective against the evangelical sector of cultural and appointed categories).

'Photography as poetry' invites us to throw ourselves into the deep of our hearts and line up our emotions, our knowledge and our passions. Some have spoken of Zen, and Satori and the strangeness of finding the masters of imagery, Tao, and Jean-Pierre Montier. Others quite simply have looked for the extraordinary exactly where the banal, masquerading, was losing its mask or its mock-laurels. Diane Arbus said that 'if we observe reality close up, if by some means we actually get up to it, then reality becomes fantastic'.

The 'photographer along the wayside' is a dream-seeker who has no realms to defend nor worlds to create. Poets are all angels without paradise who never know whether to fly too high or too low but their works unite men and women with love between heaven and earth. "The walls have always been invisible to many enchanting imagists", as Anais Nin said. There are neither borders nor racial barriers for these poets of the disenchanting. Their realm is not 'Ou-topia', or 'nowhere' but 'Eu-topia', or the good place, where all are kings because none are servants.

When desire is tenderness, it is no longer obscene. The obscenity that is behind the 'photographs by the wayside' is sweetness, sensibility and respect; no pity, no miserableness or monstrosity. Every image that the aesthetics of oblivion and of 'wicked imagination' cut into history, goes back to the beginning of the world and oscillates naked between truth and unsubordination. You have given a voice to the stoniless when you photograph their silence. Stopping time and space in movement means to overturn the visual terms of what can be done. There is no pain that does not also belong to the world. There is no fraction of time that is not a fraction of time robbed from an era. Love and freedom are not there, there where they can be seen, but where they shake of appearances and submissiveness. Freedom can be found

where the idea of liberty is blossoming. You have not loved until love has burnt you. 'The red morning skies interest me less than the spark that sets them alight'. (Roaul Vaneigem).

The 'photography by the wayside or as poetry', therefore, is a poetry of innocence and disenchantment where the secret of the soul is a fairy tale-like image which is lodged between the shadow and the light that exists in all of us. There are photographs that rumble, and others that force you to reflect. There is silence and joy. There are no chains in love as there are none in freedom and the 'shaping' of every photograph deep down, violates the limitations and banality of avant-garde photography. Diderot remarked that 'The taste for the extraordinary lies in the character of mediocrity. At the end of the century they used to erect the forked hangmans frame. Right in the middle of the civilisation of the 'show', commercial icons are raised and the triumph of tatter and superficiality lives on.

4. The bread and the roses of photography by the wayside

This 'photography by the wayside or of bread and roses' is a photographic text about desertion, the contamination of the truth as objective justification of all it appears to be. It is listening to the memory that records the creative and convivial multiplicities of the daily insult. In 'photographs by the wayside or of diversity' an already extinct communicational past is preserved and defines the dying culture (not only that) of current photography. "You can do everything in a society where everything is prohibited: where, in a society, something are allowed, you can just do that thing" observed Pier Poalo Pasolini.

'Photographs by the wayside or of exile' is outside market censure and makes one think of a birth or a utopia of never-forgotten desires, abandoned on the banks of unbreathable truth. Conceived thus, the pictures are fragments of bitterness that throw the discoloration of daily violences into the path of memory; and this is "always greater than our own repugnance" (Pascal).

The defectors from art (of any possible kind) are always at the limit of their existence, between unfulfilled heavens and a reality that is foul. Imagination has often saved them from the mad-house, from success, from the barricades of some revolution towards the south of some world (or next to the 'damned of the earth' who react to misery and violence with violence and misery). They have been entertained by people who frequent illusions or by the charlatans of politics or of the Church. They have created poetics of the heart from intelligence plots and from a loving utopia, the act of a madman who tries to attack the ordinary conscience of the collective memory.

An insolent breviary against photography: commercial photography sees woman as Madonna or a prostitute, never as Woman. It would appear that worldly photographers or those of the multimedia range have inherited two thousand years of only male culture (which has been a uninterrupted sequence of justified obscenities, prostituted on the altars of bad taste), where The Bible, Marx and Coca Cola kids are all mixed up, contrabanded and undersold for a spectacularised idea which is violated and reified for just one thing, to say the least, imbecilic. There is love of neither man nor woman nor even themselves in current shows, calendars and photographic books. Often gay-photography monkies the worst possible erotism of fair booths and there really are very few photographers who by deserting photography, succeed in making poetry from a look that is free of any of formalism or trash that the market requires. "To love a person means to want to know them. The better we learn to know each other, the better we can recognise and even go as far as to intergrate into our imaginative life the thousand differences that have always been used as the barriers to separate us. This is the way in which the experience of women everywhere becomes, in a certain sense, a common good, and an inheritance we should pass from one to another; that is to say, the understanding of what it means to be a woman, a woman in this man's world". (Kate Millet). The images are bodies and souls. And in James Hillman's 'white land of the imaginary' where the angels of nowhere make bread and sow roses.....the image of the soul is also the shadow of life and the death of any faith in any mockery that is not the love of man towards fellow man. If we enlarge the image we can recover the myths and its archetypes.....the tracks.....the traces.....the images are the 'fare-anima' of a way of seeing things, of knowing, of 'fare-mon-

di' that brings us back to to our deepest selves through a life of imagination. When we give liberty and love more space, our level of comprehension and understading rises. The blue colour of the images places itself in the blue firmament of words, gestures, dreams, and photography becomes a social echo of the soul, here and everywhere.

The man that belongs to the civilisation of mass media finds it difficult to understand the silence of women or the solitude of intelligence. The day that he does, that he recognises his own hidden sensibilities, forgetting the female side of things, then and only then can he say that he can even understand the other half of heaven. Because it is only through discovery and growth in ourselves that we can become aware of our signs and sounds, loves and harmonies and be reborn men and women who will venture into Martha Graham's "dark regions of the heart" so that we can take or retake our own destiny in our hands. Indifference, like fear, are the products of our system of education, which teaches that the phantoms of utopia and rebellious angels are part of imagined dange, both to oneself and to others. To adpat to the values of outside truth means to deprive oneself of the smile and the joy of not being 'normal' in exchange for a life organised in social rapacity in the possession of goods for immediate consumption or in the atrocious epiphany of a thousand telematic suns which watch the slaughter of peoples on the edges of the world, as the political targets of "a better peace", as the American General Sherman said, after the carpet bombing of Dresden. In the photographic words of desertion lives the loss, the shadows or the blunders of life, it describes the memory betrayed by memories. But the minstrels of love and the turbulent freedom (which, one without the other, are inconceivable), is a dissenter's thought and one heretical glance that blooms (convivially) on the walls that are then knocked down to smell their perfume. This deviatory photography goes from daily life to the reverie of insubordination (fantasises everywhere) and goes to inscribe love and liberty on the edges of suffering and on the extremes of revolt; every image that comes out of the ashes of history (as does all liberty and every love; called away from the eternal convention, submission or the values that dominate), is a birth.

There are no precise rules or special ways to steal fragments of eternity from daily life in the 'photographic writing of bread and roses'. It is a kind of music of the heart and of aesthetic principles that insinuate themselves into the crossing winds and give an order (by no means random) to what is real. And even more; 'photographs of bread and roses' is, always, an act of love. To photograph a brothel, a courtyard, a gaol, a madhouse, a ghetto, a genteel sitting-room or a decapitated king (although a crown renders everyone vulgar), means putting into order a space in which temporal and emotional values reflect the knowledge of an era.

Strong two dimensionalism, faded, interspersed with light and dark, osmosis and removed from geometrical shapes (circles, triangles, squares), together make up the composition that will become the anthology of unconscious perception, irrational and accidental. These are what make the 'photographs by the wayside' a pleasing surrealism aand dialectic seduction that imbues this dark globe with insolent wisdom, where each of us loses something of ourselves to the others and becomes something that no-one can explain. If there is no love for that which you capture on your 'silver blue' film, there is neither poetry nor photography.

'Photography of bread and roses' has no country and claims Eu-topia for its own origins or intoxications, as the last act of a madman or the 'damned poet'. Here and everywhere, when the sung dreams of the 'world of man' disappear, their spirit will live on free on the grass bathed in strawberrie dand blood, because photography has taken their bodies and has scattered them into the paths of the stars just there, where each one will grow while its heart remains that of a baby; linked to a star, the farthest one, and way beyond your dreams.

Looking at the sea; Piombino, 23rd March, 1998

(Translated by Maureen Phillips-Baldini.)

Fotografia di strada

Photography by the wayside

Indice

Index

Ouverture di Paolo Benesperi.....	9
Presentazione di Luciano Guerrieri.....	10
Introduzione di Pablo Gorini.....	11
Su Pino Bertelli di Lanfranco Colombo.....	13
I fotoritratti di Pino Bertelli di Ando Gilardi.....	14
L'istantanea in posa di Italo Zannier.....	16
...Un bagliore... poi la luce di Hubertus von Amelunxen.....	18
L'immagine poetica di Pino Bertelli di Nicola Micieli.....	19
Il pane & le rose della fotografia di strada di Pino Bertelli.....	23

Versione Inglese

Ouverture by Paolo Benesperi.....	33
Presentation by Luciano Guerrieri.....	34
Introduction by Pablo Gorini.....	35
About Pino Bertelli by Lanfranco Colombo.....	37
The photographic portraits of Pino Bertelli by Ando Gilardi.....	38
The posed instant photograph by Italo Zannier.....	40
...A glimmer... and then light by Hubertus von Amelunxen.....	42
The poetic image of Pino Bertelli by Nicola Micieli.....	43
The bread and the roses of the photograph by the wayside by Pino Bertelli.....	47

Indice delle fotografie

Photographs index

Mio figlio, Pier Paolo - <i>My son, Pier Paolo</i>	57	Osteria "Toni" - <i>"Toni's" inn</i>	88
Sulla porta - <i>On the door</i>	58	La signora del vino - <i>Wine woman</i>	89
Ai canali di Marina - <i>By the Marina canals</i>	59	"Il Toscano" - <i>The "tuscan" cigar</i>	90
Blue Jeans - <i>Blue Jeans</i>	60	"Canzio" - <i>"Canzio"</i>	91
Sulla soglia - <i>On the threshold</i>	61	Labbra rosse - <i>Red lips</i>	92
Calze a rete - <i>Stockings</i>	62	In Via del Popolo - <i>In "People's Street"</i>	93
Al pozzo - <i>By the well</i>	63	Miti - <i>Miths</i>	94
Dalla danza moderna - <i>From modern dance</i>	64	Carmen di "Trastevere" - <i>Carmen of "Trastevere"</i>	95
Dal "Teatro dell'Aglio" - <i>From the "Teatro dell'Aglio"</i>	65	Fiat 1100 - <i>Fiat 1100</i>	96
Sud - <i>South</i>	66	In Piazza Bovio - <i>In Bovio Square</i>	97
Bidella - <i>Janitor</i>	67	In borghese - <i>Plainclothes</i>	98
Librai ambulanti - <i>Travelling booksellers</i>	68	Donna con bambino - <i>Woman with child</i>	99
Alberi di natale - <i>Christmas trees</i>	69	Direttrice della Biblioteca - <i>Library headmistress</i>	100
Fuck! - <i>Fuck!</i>	70	Comandante dei Vigili Urbani - <i>Municipal Police Commander</i>	101
Pesce volante - <i>Flying fish</i>	71	Assessore alla Cultura - <i>Cultural Councillor</i>	102
Legatori di libri - <i>Bookbinder</i>	72	Sindaco - <i>Mayor</i>	103
Marmista - <i>Marble walker</i>	73	Il giornalista e la ballerina - <i>The journalist and the dancer</i>	104
Campione di pugilato - <i>Boxe champion</i>	74	In Via XX Settembre - <i>In XX September Street</i>	105
Campione di calcio - <i>Soccer champion</i>	75	Preside - <i>Headmaster</i>	106
Campione di vela - <i>Sailing champion</i>	76	Insegnante di Matematica - <i>Math teacher</i>	107
Campione di biliardo - <i>Billiards champion</i>	77	"Vasco" - <i>"Vasco"</i>	108
Le mani in tasca - <i>Hands in the pocket</i>	78	Pioggia nera - <i>Black Rain</i>	109
Nel vicolo del "Topo" - <i>In the "Rat" alley</i>	79	Il "Biondo" - <i>The "Fairhaired"</i>	110
Pittore - <i>Painter</i>	80	Il "Vikingo" - <i>The "Vicking"</i>	111
Pittrici - <i>Painters</i>	81	A pois - <i>Dotted</i>	112
Incisore - <i>Engraver</i>	82	Cerchi d'oro - <i>Gold rings</i>	113
Musicista - <i>Musician</i>	83	A Silvia - <i>To Silvia</i>	114
Occhiali neri - <i>Black glasses</i>	84	In Piazza de' Grani - <i>In "Grani" Square</i>	115
Sulla coperta a fiori - <i>On the floral blanket</i>	85	Archivio Storico - <i>Historic Archive</i>	116
Scrittore di gialli - <i>Detective stories writer</i>	86	Archivio Storico - <i>Historic Archive</i>	117
Piccolo attore - <i>Little actor</i>	87	In cucina - <i>In the kitchen</i>	118

Il sole di opalina - <i>Opal sun</i>	119	Maestro d'ascia - <i>Axe master</i>	150
Sorelle - <i>Sisters</i>	120	Falegname sovietico - <i>Soviet carpenter</i>	151
Al Castello - <i>By the Castle</i>	121	Canna da pesca - <i>Fishing rod</i>	152
Il filaccione - <i>The big line</i>	122	Collezionista di cartoline - <i>Postcards collector</i>	153
Reti - <i>Nets</i>	123	"Pink Floyd" - <i>"Pink Floyd"</i>	154
Pescatore - <i>Fisher</i>	124	Marsupio - <i>Pouch</i>	155
La sciabica - <i>Dragging net</i>	125	Il sole si sposa con la luna - <i>The sun marries the moon</i>	156
"Guglie" - <i>"Guglie"</i>	126	Alle fonti delle serpi in amore - <i>By the springs of the snakes in love</i>	157
Tabaccaio - <i>Tobacconist</i>	127	L'abbraccio - <i>The hug</i>	158
Sotto Piazza Bovio - <i>Under Bovio Square</i>	128	Nel Corso - <i>In the Main Street</i>	159
In Via Ferruccio - <i>In Ferruccio Street</i>	129	Gomma di camion - <i>Truck tire</i>	160
"I quattrocento colpi" - <i>Four hundreds hits</i>	130	"I topi d'acqua" - <i>"Water mice"</i>	161
Ghiaie - <i>Gravels</i>	131		
Alla "Voltina" - <i>By the "Voltina"</i>	132		
"Il pane e le rose" - <i>"The bread and the roses"</i>	133		
Turisti tedeschi - <i>German tourists</i>	134		
"Mediterranea" - <i>"Mediterranean"</i>	135		
Mattoni rossi - <i>Red bricks</i>	136		
Rimmel - <i>Mascara</i>	137		
Sidecar - <i>Sidecar</i>	138		
La rosa - <i>The rose</i>	139		
L'Atala - <i>The Atala</i>	140		
Tacchi a spillo - <i>Stiletto heels</i>	141		
Cuba Libre - <i>Cuba Libre</i>	142		
Blu - <i>Blue</i>	143		
Sulle alghe - <i>On the seaweed</i>	144		
Sulle alghe - <i>On the seaweed</i>	145		
Sotto la doccia - <i>Under the shower</i>	146		
Marinaio irlandese - <i>Irish sailor</i>	147		
In camera da letto - <i>In the bedroom</i>	148		
Sulla strada - <i>On the road</i>	149		

La "scrittura fotografica del pane e delle rose" non ha regole precise né modi particolari di rubare frammenti di eternità alla vita quotidiana. È una specie di musica del cuore, di principi estetici che si insinuano all'incrocio dei venti e danno un ordine (per niente casuale) al reale. Di più. La "fotografia del pane e delle rose" è un atto d'amore, sempre. Fotografare un bordello, un cortile, una galera, un manicomio, un ghetto, un salotto dabbene o la testa tagliata di un re (la corona rende volgare qualsiasi persona), vuol dire ordinare uno spazio nel quale i valori temporali ed emozionali riflettono i saperi di un'epoca. La bidimensionalità forte, sfumata, intrecciata dei chiari e scuri, l'osmosi o la profanazione delle forme geometriche (il cerchio, il triangolo, il quadrato...), l'insieme della composizione come florilegio di percezioni inconsce, irrazionali, accidentali... fanno della "fotografia di strada" il piacere della surrealtà e la seduzione dialettica che padroneggia la sfera profonda di una saggezza insolente, dove ciascuno perde un po' di se stesso nell'altro/altra e diviene ciò che nessuno può spiegare. Quando non c'è amore estremo per le cose che fissi sull'"argento blu" della pellicola, non c'è poesia né fotografia. La fotografia libera la testa, deposita negli occhi dei lettori frammenti di un passato che ritorna e annuncia un divenire che è già qui. La Fotografia fa il mondo più piccolo perché in ogni immagine anche l'uomo più umile assume l'importanza di un re. La "fotografia del pane e delle rose" non ha patria e rivendica la propria origine o ebbrezza per l'Eu-topia (il "Buon-posto"), come l'atto estremo di un "folle" o quello di un "poeta maledetto". Qui e dappertutto, quando spariranno i sogni cantati del "popolo degli uomini", resterà il loro spirito libero sui prati coperti di fragole e sangue... perché la fotografia ha preso i loro corpi e li ha dispersi sulla via delle stelle, proprio là dove ciascuno diviene grande restando col cuore di un bambino... Lègati a una stella, la più lontana, e vai alla deriva dei tuoi sogni.