



Antonino Pennisi
Francesco Parisi

*Storia e tecnica
del linguaggio fotografico
analogico e digitale*

Edizioni Lussografica

Antonino Pennisi
Francesco Parisi

*Storia e tecnica
del linguaggio fotografico
analogico e digitale*

Edizioni Lussografica

© 2007 - *Lussografica Editore*
Sede legale e amministrazione: Via Alaimo 36/46 - 93100 Caltanissetta - Tel. 0934 25642

ISBN 9788882431662

INDICE

1. Francesco Parisi, <i>Capitolo primo. L'invenzione meravigliosa</i>	
1.1. 1839. L'anno zero della fotografia	p. 8
1.2. La lenta affermazione	p. 14
1.3. Arte e fotografia	p. 28
1.4. Arte/Non arte	p. 31
1.5. La "filiazione" della fotografia	p. 43
1.6. Influenze della nascita della fotografia	p. 55
1.7. L'epilogo (infinito) dello scontro	p. 66
2. Antonino Pennisi, <i>Capitolo secondo. Il linguaggio fotografico</i>	
2.1. Il contesto generale: la cultura delle immagini	p. 69
2.2. Cos'è un'immagine	p. 76
2.3. Il mondo a colori e in bianco e nero	p. 79
2.4. Linguaggio verbale e linguaggio fotografico	p. 93
2.5. Modelli linguistici e modelli grafico-pittorici	p. 104
2.6. Polarità e Convergenza: regole di lettura della fotografia	p. 112
2.7. Altre polarità fondamentali	p. 125
2.8. I generi del discorso fotografico	p. 145
2.8.1. Soggetti umani	p. 147
2.8.2. Soggetti non-umani	p. 181
2.9. Conclusioni	p. 240
3. Antonino Pennisi, <i>Capitolo terzo. La fotografia analogica</i>	
3.1. Gli apparecchi fotografici	p. 241
3.1.1. Il formato 35 millimetri	p. 245
3.1.2. Il medio formato	p. 272
3.2. Obiettivi, flash e altri accessori	p. 285
4. Antonino Pennisi, <i>Capitolo quarto. La fotografia digitale</i>	
4.1. Microstoria della tecnologia fotografica	p. 295
4.2. Superiorità della fotografia analogica?	p. 298
4.3. Il controllo visivo dello scatto digitale	p. 305
4.4. Superiorità della fotografia digitale	p. 311
4.5. Le fotocamere digitali	p. 322
4.6. Altre componenti strumentali della fotografia digitale	p. 331
5. Conclusioni	p. 333
6. Bibliografia essenziale e Abbreviazioni	p. 339

1. Breve cronistoria della fotografia

La storia della fotografia è una storia articolata, complessa e straordinariamente ricca di personaggi e tecniche: ancora oggi non è possibile indicare un nome univoco e attribuirgli il merito di essere l'inventore di questo straordinario strumento di comunicazione. Le difficoltà che si riscontrano nel definire un unico padre della fotografia sono giustificate dall'eterogeneità della fotografia stessa: un mezzo che sostiene la propria ossatura ontologica essenziale su principi di fisica e chimica e, contemporaneamente e a pari livello, su principi artistici e concettuali. Essa è, inoltre, uno strumento sociale, parte integrata della maggioranza delle società mondiali e il suo uso, la sua diffusione e i suoi mutamenti sono oggetto di studio in molti ambiti.

Se per altre invenzioni dell'ingegno umano quali la pittura, la scrittura e la stampa è possibile quantomeno accertare il momento iniziale di un processo e riconoscerne storicamente l'entità, il compito più difficile quando si parla di storia della fotografia è individuare con esattezza il principio dello sviluppo, l'idea originale. Si potrebbe naturalmente affermare, anche solo per comodità, che la fotografia sia nata insieme alla prima stampa su carta, o, più in generale, insieme alla prima fotoesposizione, ma non sarebbe, tuttavia, corretto poiché, come affermavamo sopra, per arrivare al processo finale che si concretizza nell'impressione di un supporto, ci si è avvalsi di geniali intuizioni a vari livelli del sapere: alcune di esse sono dei veri e propri principi, altre sono frutto dell'evoluzione di intuizioni precedenti, ma nessuna di essa può prescindere dalle altre.

Fotografare significa, letteralmente, "scrivere con la luce". E in effetti è ciò che succede quando noi facciamo una foto: esponiamo un materiale fotosensibile ad una fonte luminosa per un periodo di tempo più o meno lungo al fine di registrare e fissare nel tempo una porzione di spazio.

Dunque appare abbastanza chiaro che i problemi più immediati relativi alla fotografia hanno a che fare con la fisica o, più precisamente, con l'ottica e con la chimica.

L'idea di convogliare un fascio di luce attraverso un foro al fine di rappresentare oggetti sembra sia vecchia 2300 anni: infatti già Aristotele aveva concepito una prima rudimentale camera oscura.

Il principio è semplice: si costruisce un ambiente totalmente buio di forma rettangolare sul quale si realizza un foro a cui viene applicata una lente convessa; se un oggetto è posto di fronte a questa lente, all'interno dell'ambiente verrà proiettata un'immagine rimpicciolita e capovolta dell'oggetto stesso.

La ricerca dell'immagine perfetta divenne un requisito artistico del XV secolo, periodo durante il quale alcuni tra i grandi artisti compirono studi sulla prospettiva, al fine di poter riportare su tela la perfezione della rappresentazione naturale.

È esattamente questo il principio dell'ottica sfruttato dalle macchine fotografiche. Al loro interno, infatti, è inserito un supporto sul quale la luce impressiona l'immagine: in questa fase il problema è più prettamente chimico e si riferisce alla capacità del supporto integrato di lasciarsi impressionare e di mantenere i valori acquisiti.

Se la camera oscura è un'invenzione molto antica, questo non significa che la sua applicazione in ambito fotografico sia avvenuta subito: si dovette attendere molti secoli prima che l'arte di impressionare un supporto e i principi della camera oscura si combinassero insieme per dar vita alla moderna fotografia; ecco perché non è semplice individuare l'inizio della storia della fotografia, perché è come se essa avesse avuto più inizi, relativi alle sue diverse fasi di sviluppo.

Fasi che, comunque, nonostante le difficoltà illustrate, è stato possibile definire in modo convenzionale.

1.1. Gli inizi

Verso la fine del XVIII secolo, Thomas Wedgwood, pratico nell'arte della ceramica, aveva cercato di fissare delle immagini prodotte dalla camera oscura, ottenendo però solo delle fotoincisioni. L'obiettivo non era stato raggiunto ma questo risultato aveva di fatto acceso un vivo interesse verso la possibilità di poter registrare e conservare immagini ottenute naturalmente, cioè non prodotte da mano umana, come era sempre stato fino a quel momento attraverso la pittura.

Dunque, quando alla fine del '700 si gettarono le basi concettuali e pratiche sulle quali sarebbe sorta la fotografia moderna, la camera oscura era già ad uno stadio avanzato della ricerca, ma visti i risultati ottenuti da Wedgwood, l'interesse non si concentrò subito sull'applicabilità dello strumento per l'incameramento di immagini: il problema era un altro e cioè quello di riuscire ad impressionare (nel tempo) su un supporto le immagini senza ricorrere ad incisioni.

Fu un altro appassionato, Joseph Nicephore Niépce, a continuare gli esperimenti iniziati da Wedgwood.

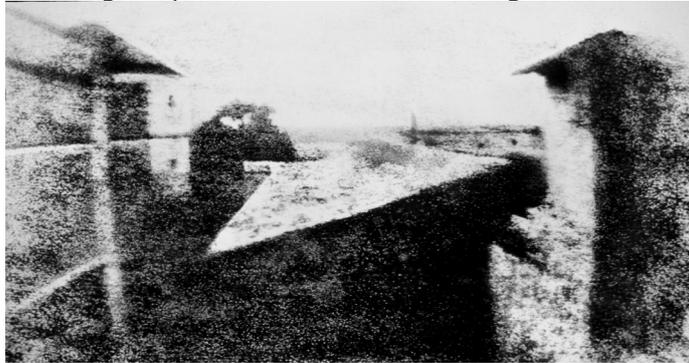


Figura 1: Nicéphore Niépce, Veduta dalla finestra di Grasse (1826?)

Dotato di fine intelligenza e spiccata curiosità, articolò la sua ricerca in due direzioni: cercò di riprodurre incisioni già esistenti e fu il primo uomo che riuscì a fissare stabilmente la prima immagine ripresa dal vero, la celebre Veduta dalla finestra di Grasse, storicamente definibile come prima (pseudo) fotografia perché, di fatto, ottenuta attraverso l'esposizione diretta alla luce del sole (fig.1).

Per arrivare a questo risultato, Nièpce partiva dalla presupposta conoscenza che il bitume di Giudea fosse un tipo di asfalto che si indurisce alla luce del sole. In considerazione di questo principio fondamentale, egli disciolse una parte di asfalto con dell'olio di lavanda (un solvente utilizzato per le vernici) e lo stese su una superficie di peltro. Prese, quindi, un disegno al tratto, precedentemente unto per essere trasparente, e lo collocò sul miscuglio che aveva preparato al fine di esporre il tutto alla luce diretta del sole. Come è facile intuire, le parti trasparenti del disegno fecero passare la luce che indurì il bitume, mentre i tratti neri del disegno, bloccando totalmente il passaggio della luce solare, impedirono che il bitume si indurisse. Una volta indurito il bitume, Nièpce lavò via dal peltro il bitume ancora disciolto e ottenne una rappresentazione che riproduceva fedelmente i tratti neri del disegno reale; negli spazi ricavati dal lavaggio del bitume, Nièpce versò dell'acido che intaccò il metallo sul quale si produsse una copia dell'originale. Successivamente venne totalmente disciolto il bitume che era servito come maschera e sulla lastra rimase solo la traccia del disegno. Questo procedimento fu chiamato eliografia.

La sensibilità del supporto, cioè la capacità del peltro di essere fotoimpressionato era naturalmente molto inferiore agli attuali supporti delle macchine fotografiche, tanto è vero che furono necessari otto ore di esposizione alla luce diretta del sole perché il processo si realizzasse completamente, per questo motivo sembra che il sole risplenda da tutte e due i lati dell'immagine.

Le scoperte di Nièpce furono sensazionali e, per certi versi, egli può essere considerato il padre della fotografia: per la prima volta un'immagine reale era stata fissata su un supporto senza l'intervento pittorico classico. Naturalmente i limiti del processo erano molti ed evidenti: la bassissima qualità dell'immagine, i lunghissimi tempi di esposizione, la scarsa usabilità dei materiali, l'impossibilità di eseguire copie di uno stesso originale, rendevano il procedimento ancora troppo limitato. Ma il primo passo era stato fatto, ormai bisognava soltanto attendere.

Questo materiale però non era ancora abbastanza sensibile per permettere delle registrazioni da camera oscura e fu



Figura 2 - Louis-Jacques Mandé Daguerre
Natura morta, il primo Dagherrotipo.

solo nel 1835 (Nièpce era già morto) che Daguerre scoprì casualmente la possibilità di sviluppare l'immagine latente, sebbene si dovesse aspettare il 1837 perché le immagini riuscissero ad essere fissate dalla camera.

Di quest'anno fu il primo dagherrotipo, il cui soggetto era una natura morta ripresa nello studio di Daguerre. Fu però il 25 gennaio 1839 che

Daguerre presentò la sua invenzione ed è proprio questa data che la storia riconosce come data di invenzione della fotografia.

Il dagherrotipo si otteneva utilizzando una lastra di rame su cui veniva applicato elettroliticamente uno strato d'argento che veniva sensibilizzato alla luce con vapori di iodio. La lastra doveva quindi essere esposta entro un'ora e per un periodo

variabile tra i 10 e i 15 minuti e lo sviluppo avveniva mediante vapori di mercurio a circa 60°C, che rendevano biancastre le zone precedentemente esposte alla luce, mentre il fissaggio conclusivo si otteneva con una soluzione di iposolfito di sodio, che eliminava gli ultimi residui di ioduro d'argento.

L'immagine ottenuta, il dagherrotipo, non era riproducibile e doveva essere osservata sotto un angolo particolare per riflettere la luce in modo opportuno. Inoltre, a causa del rapido annerimento dell'argento e della fragilità della lastra, il dagherrotipo veniva racchiuso sotto vetro, all'interno di un cofanetto impreziosito da eleganti intarsi in ottone, pelle e velluto, volti anche a sottolineare il valore dell'oggetto e del soggetto raffigurato.

Per ridurre i tempi di sviluppo ed estendere così il campo d'applicazione della dagherrotipia anche al giornalismo, John Frederick Goddard utilizzò i vapori di bromo per aumentare la sensibilità della lastra, risultato che ottenne anche Jean Francois Antoine Claudet ma con i vapori di cloro.

Comunque anche l'unione di queste due tecniche e di obiettivi più luminosi, non permise un'esposizione inferiore ai dieci secondi.

Dunque se Nièpce ebbe il merito straordinario di inventare il procedimento dell'esposizione alla luce, Daguerre ebbe quello, altrettanto straordinario, di semplificare il processo e renderlo qualitativamente superiore.

Questi due miglioramenti permisero la diffusione di massa della fotografia e, conseguentemente, la sua nascita sociale.

Restava ancora un nodo cruciale da risolvere: un nodo problematico che rendeva il dagherrotipo non solo fattualmente, ma anche concettualmente, diverso dalla moderna fotografia: abbattuti i tempi di esposizione grazie ad un miglioramento tecnico nell'uso dei materiali, ridotte le dimensioni delle attrezzature utilizzate, non era, infatti, ancora possibile ottenere molte copie da una singola esposizione.

Questa caratteristica - la ripetibilità del segno fotografico - è essenziale, anzi è una delle caratteristiche principali della fotografia così come oggi noi la conosciamo.

La soluzione al problema, questa volta, non arrivò dalla Francia ma dall'Inghilterra di Fox Talbot, il quale, nel 1839 presentò alla Royal Institution il suo nuovo sistema negativo-positivo.

La principale preoccupazione di Talbot era quella di riuscire a catturare momenti della realtà, ma non era capace di disegnare. Fu lo stesso Talbot a brevettare, l'8 febbraio del 1841, un procedimento che prese il nome di "calotipia", ottenibile grazie all'uso di una sostanza altamente fotosensibile che permetteva di registrare su carta immagini latenti, cioè non immediatamente visibili dopo l'esposizione.

Il procedimento calotipico prevedeva cinque fasi: preparazione, esposizione, sviluppo, fissaggio e stampa. Nella fase di preparazione, un foglio di carta veniva ricoperto da uno strato di cera, che rendeva il negativo più trasparente e, successivamente, il tutto veniva trattato chimicamente con nitrato d'argento e acido acetico.

La fase di esposizione richiedeva dai 10 secondi a qualche minuto, un lasso di tempo molto inferiore al dagherrotipo e quindi maggiormente gestibile da un punto di vista progettuale.

Il soggetto da catturare veniva applicato sul foglio sensibilizzato che, nella zone direttamente colpite dalla luce, si anneriva, restando invece bianco nelle zone coperte dall'oggetto stesso.

È opportuno precisare che l'immagine, subito dopo l'esposizione, restava latente e che solo dopo lo sviluppo, conseguibile immergendo il foglio in una soluzione di acqua distillata e acido gallico, si manifestava realmente.

In questo modo si ottenevano dei veri e propri negativi che dovevano essere fissati per evitare successive alterazioni dei valori di luminanza. Il processo finale richiedeva un

immersione del foglio per circa mezz'ora in una soluzione di iposolfito di soda al 12% o bromuro di potassio e un lavaggio finale, accurato, in acqua comune.

Infine, il processo di stampa, progettato dallo stesso Talbot, dietro consiglio di John Herschell, prevedeva l'utilizzo di un normale foglio di carta da scrittura imbevuto in una soluzione di cloruro di sodio.

Tuttavia restavano ancora irrisolti alcuni problemi fondamentali, quali la nitidezza delle immagini, incomparabilmente inferiore al dagherrotipo, e i tempi di esposizione, ancora troppo lunghi per fissare immagini in movimento. La calotipia costituì, comunque, una pietra miliare nella ricerca e nello sviluppo della fotografia, poiché, per la prima volta, permise lo sviluppo di immagini positive da un unico negativo.

Solo a questo punto della storia si può ragionevolmente affermare che la fotografia, così come noi la conosciamo oggi, sia stata concepita: un periodo di incubazione durato quarant'anni, durante il quale si sono avvicendati uomini e scoperte scientifiche.

Negli anni seguenti le tecniche furono perfezionate e rese così efficaci ed economiche da poter permettere la diffusione della fotografia su scala industriale, facendola uscire dalla nicchia ristretta all'interno della quale era nata.

In questa direzione un apporto assolutamente significativo fu dato da George Eastman, un semplice appassionato di fotografia statunitense che non amava il procedimento al collodio utilizzato in quel periodo.

Da assoluto dilettante egli progettò, nel 1888, il Kodak, una scatoletta preconfezionata che conteneva cento scatti i quali, una volta effettuati, potevano essere sviluppati dal rivenditore stesso (inventando il processo industriale moderno); questa macchina utilizzava un supporto di gelatina e bromuro d'argento che consentiva una buona qualità a prezzi accessibili.

1.2. I primi anni

In seguito all'invenzione di Eastman, la fotografia si consacra definitivamente come forma indipendente di raffigurazione. Gli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, infatti, sono anni di straordinaria intensità per la fotografia. L'esecuzione dello scatto è veloce, i costi del mezzo sono alla portata di tutti e il tipo di attività diverte e appassiona moltissima gente: in seno a questo diffuso entusiasmo nasce la fotografia di viaggio.

Antesignana del fotogiornalismo moderno, la fotografia di viaggio attira verso le zone più remote del globo moltissimi fotografi, i quali poterono, per la prima volta, offrire testimonianza di fatti altrimenti inaccessibili alla conoscenza. La vera rivoluzione della fotografia è consistita, probabilmente, proprio in questo: nella possibilità, cioè, di mostrare a persone lontane nel tempo e nello spazio eventi realmente accaduti presso luoghi fisicamente poco accessibili.

Questo concetto ormai ovvio per noi, fu una vera e propria rivoluzione copernicana nell'ambito dell'informazione. Esattamente in questa direzione si diressero i primi fotografi di guerra: Roger Fenton, ad esempio, partì alla volta della Crimea con un intero carro attrezzato per la ripresa fotografica; Timothy O'Sullivan mostrò la raccapricciante realtà della guerra di secessione e di Mathew Brady furono tra le prime fotografie utilizzate per l'informazione giornalistica.

Ma la guerra non fu l'unico tema trattato dai fotografi viaggiatori: un secondo filone della fotografia di viaggio, decisamente meno pericoloso, ma altrettanto emozionante, fu costituito da fotografi che si stabilirono presso i luoghi del Medio ed Estremo Oriente con l'intento di produrre immagini dall'ambientazione esotica facilmente vendibili al curioso ed affascinato mercato occidentale. L'effetto stupore era, anche in questo caso, predominante nelle intenzioni dei fotografi.

Lo sviluppo della fotografia fu accompagnato, all'inizio del secolo scorso, da una fervente fiducia nel progresso, sostenuta anche dall'affermarsi del positivismo. Il Naturalismo in Francia e il Verismo in Italia crearono un clima culturale adatto alla fotografia, considerata come testimonianza della realtà.

Se continuassimo ad illustrare la storia della fotografia attraverso un'analisi lineare, ci imbatteremmo in una fase che fu centrale per lo sviluppo della fotografia come noi oggi la conosciamo. Non solo perché costituì un momento storico di rilevante intensità, ma perché, soprattutto, fu la causa della questione più controversa relativa alla fotografia: talmente controversa da risultare, per certi versi, ancora oggi irrisolta: la fotografia è arte?

Poiché la risposta a questa domanda è assai complicata, ci sembra opportuno ritagliarle uno spazio più appropriato nel capitolo successivo, che sarà dedicato al delicato rapporto tra arte e fotografia.

Ad ogni modo, per non tralasciare l'aspetto storico, possiamo dire che all'inizio del secolo scorso, in risposta alla democratizzazione estetica che la fotografia aveva messo in atto e alla eccessiva diffusione del mezzo, un gruppo di artisti si propose come obiettivo la realizzazione di opere fotografiche che fossero di difficile esecuzione manuale e, parimenti, il risultato di elaborate manipolazioni artistiche.

Fu con questi intenti che Alfred Stieglitz, insieme a Edward Steichen, fondò, nel 1903, la rivista "Camera Work" e aprì la galleria 291, presso la quale espose le opere delle avanguardie artistiche europee.

Questo periodo di intensa riflessione artistica sul mezzo fotografico, prese il nome di Pittorialismo e non fu "qualcosa di retrò, bensì un momento di obbligata riflessione per traghettare la fotografia a un'altra dimensione: essa non doveva imitare la pittura ma elevarsi al suo livello" (Madesani, 2005: 37).

Durante la parentesi pittorialista, dunque, molti artisti-fotografi si interrogarono sullo statuto estetico della fotografia, e credevano di dover produrre un tipo di fotografia di difficile realizzazione.

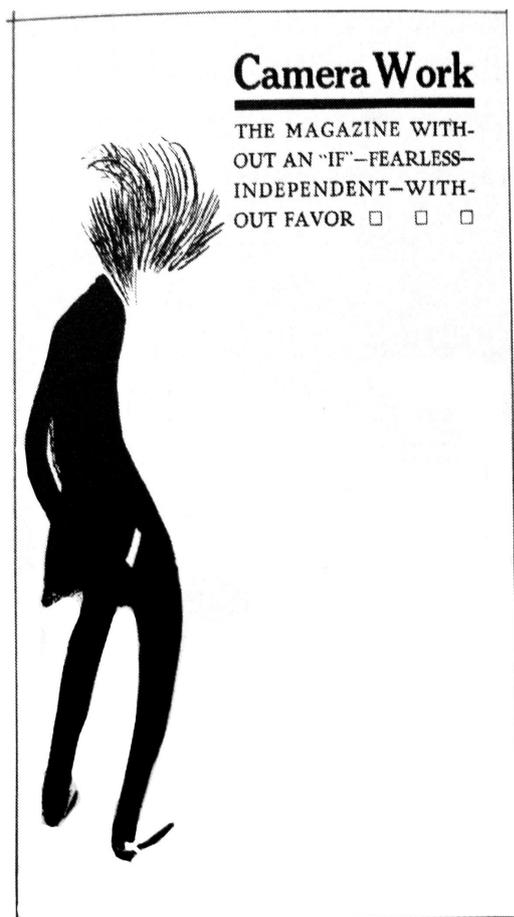


Figura 3: Frontespizio di Camera Work, 30 aprile 1910.

Fonte: A. Madesani, Storia della fotografia, op. cit., pag. 43.

Riprendendo la trattazione e la descrizione dell'evoluzione storica della fotografia, dopo il Pittorialismo si assistette ad una vera e propria inversione di tendenza: siamo tra gli anni venti e trenta del XX secolo e, proprio in questi anni, si affermò la cosiddetta "fotografia diretta", che costituì una sorta di risposta al Pittorialismo e gettò le basi definitive per lo sviluppo concettuale ed estetico della fotografia moderna. Dopo aver assiduamente frequentato gli intellettuali di Camera Work, fu Paul Strand ad abbandonare le posizioni

pittorialiste e promuovere un nuovo tipo di fotografia, che si basava su un approccio diretto: niente trucchi, mediazioni artistiche o manipolazioni di senso. Paul Strand fu un fotografo che dedicò la sua attenzione intellettuale e artistica alla ricerca dell'obiettività, le sue opere, infatti, sono delle vere e proprie indagini sociali, nelle quali l'attenzione è tutta rivolta alla vita delle persone, alla loro personale esistenza. Fu questa tendenza verso l'obiettività fotografica a spingere Strand ad abbandonare il Pittorialismo per abbracciare la *straight photography*: una fotografia diretta, non manipolata, che potesse descrivere e raccontare con lucida obiettività gli avvenimenti che il fotografo decideva di immortalare.

Fu, quindi, in questi anni che si cominciò a capire profondamente il valore storico e sociale della fotografia, la sua peculiarità della rappresentazione, la sua natura di portatrice di verità. Cosicché durante questi due decenni, i regimi totalitari si servirono della fotografia, per rafforzare e consolidare con le immagini le loro campagne di informazione: la Germania del Reich comprese subito l'importanza e la forza comunicativa possedute dalla fotografia, tanto da fondare su di essa la propria propaganda politica (cfr. Lemagny, Rollé, 1988).

Anche in Italia la fotografia divenne strumento di propaganda politica: il principale strumento di controllo dell'informazione fu l'Istituto Luce, all'interno del quale nacque l'Istituto Nazionale Fotografico.

Anche se negli USA non si manifestarono regimi totalitari, la fotografia fu comunque asservita alle esigenze repubblicane quando, nel 1935, il presidente Roosevelt incaricò Roy Stryker di mettere insieme un gruppo di fotografi per documentare la situazione territoriale e agricola americana all'indomani del New Deal: fu in questa occasione che prese vita la più grande missione fotografica della storia della fotografia, l'FSA (Farm Security Administration) (cfr.

Quintavalle, 1975: XIV ss).

È da segnalare, in questo periodo, il progresso tecnologico ottenuto nell'ambito dell'industria fotografica: è, infatti, del 1930 l'invenzione della reflex Leica, che consentì una maggiore gestione dell'apparecchio fotografico, divenuto ormai estremamente più semplice, veloce e funzionale.

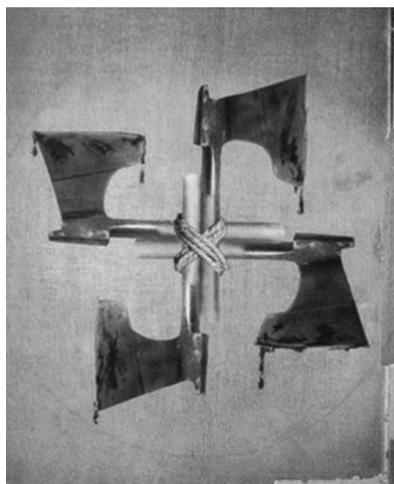


Figure 4 - 5: John Heartfield: Fotomontaggi di propaganda anti-nazista.

Non mancarono, comunque, in questo periodo, figure eccentriche di artisti-fotografi, i quali usarono le loro opere per scopi sovversivi. È interessante il caso di John Heartfield, artista tedesco (nato Helmut Herzfeld) che, staccandosi completamente dalle tendenze fotografiche del periodo, costruisce la sua poetica fotografica in pieno contrasto con le tendenze del periodo, sia da un punto di vista contenutistico (egli si scaglia contro il nascente Nazismo), sia da un punto di vista estetico-compositivo (rinuncia alla fotografia diretta per tornare al più manipolabile fotomontaggio). Fu nel ventennio che va dagli anni quaranta agli anni sessanta che la fotografia visse, senza

alcun dubbio, il suo momento di maggiore valenza storica, sociale e artistica. La maturazione della fotografia, la sua consacrazione assoluta, coincide con la fondazione, nel 1947, dell'Agenzia Magnum. La Magnum Photos, fondata da Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger, costituì, infatti, un punto di svolta per il fotogiornalismo e non solo. L'idea sulla quale venne fondata l'agenzia era chiara: essa doveva nascere "per potervi rispecchiare la propria natura indipendente, come individui e come fotografi: quel peculiare incontro tra reporter ed artista che continua ancora oggi a definire Magnum e caratterizza non solo ciò che si vede ma anche il modo in cui lo si vede" (Fred Ritchin, 1997).

Fin dagli esordi la fotografia ha avuto problemi ad autodefinirsi come disciplina indipendente, ha sempre dovuto fare i conti con la sua natura ibrida di testimone della realtà e di strumento di progettazione artistica. Nella storia essa ha costantemente oscillato, in base alle tendenze ed ai gusti, tra queste due posizioni antitetiche. È solo all'interno di Magnum che la fotografia trova una perfetta armonia, collocandosi definitivamente in mezzo tra le due poetiche possibili e impossessandosi così di un proprio statuto ontologico. La fotografia rappresenta la realtà, ma al tempo stesso il fotografo non può ignorare né le leggi della macchina fotografica, né le proprie inclinazioni e il proprio gusto estetico. Solo armonizzando queste tendenze il fotografo potrà fare un uso appropriato del suo mezzo.

Per Capa l'indipendenza della fotografia non doveva essere soltanto estetico-figurativa, egli era convinto che il fotografo, ideologicamente inteso, dovesse essere padrone delle proprie opere e libero dai tempi spesso asfissianti delle testate giornalistiche. Anche per questa chiara intenzione di possesso venne fondata la Magnum, per permettere ai soci che ne avrebbero fatto parte di possedere, nel senso più pieno del termine, l'essenza delle proprie fotografie.

Non solo, quindi, la proprietà intellettuale della fotografia materialmente intesa, ma anche, e forse soprattutto, la libertà di scegliere cosa fotografare e farlo nel modo più naturale possibile. In una lettera indirizzata ai membri, Bresson scrisse: "Vorrei ricordare a tutti che Magnum è stata creata per consentirci, e di fatto obbligarci, a testimoniare

il nostro mondo e gli eventi contemporanei, seguendo ognuno la propria capacità e la propria interpretazione." (ib.).

La forza di Magnum è data dalla capacità dei singoli fotografi di trovare, esplorandoli, sentieri espressivi unici, "ponti ideali" che legano il giornalismo e l'arte. Ecco perché, dopo sessant'anni, l'agenzia Magnum Photos è la più importante e prestigiosa agenzia fotografica al mondo.

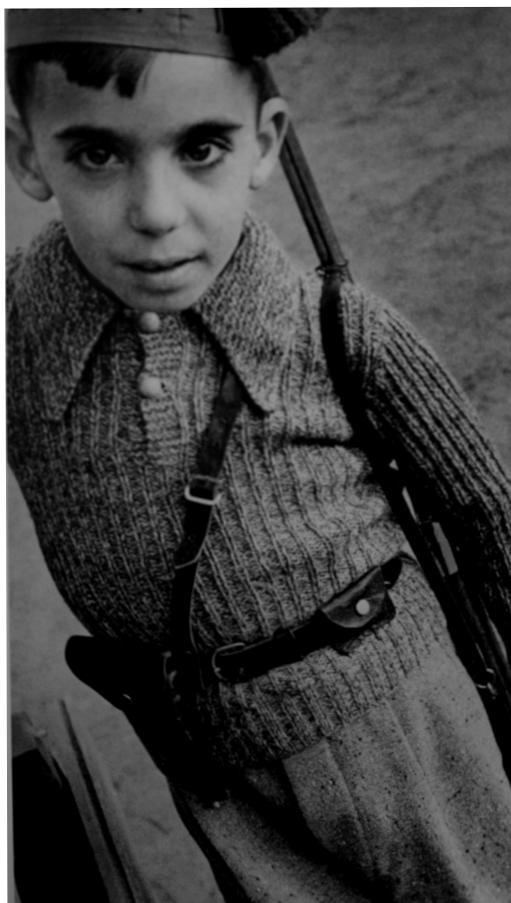


Figura 6: Robert Capa - Barcellona. Agosto-Settembre 1936. Fonte: I grandi fotografi Magnum Photos, op. cit.. Tutte le fotografie successive sono tratte dalla stessa collana.



Figura 7: Robert Capa - "D Day". Normandia. Omaha Beach. 6 giugno 1944.



Figura 8: Robert Capa - Lo scrittore americano Ernest Hemingway con il figlio Gregory.



Figura 9: Henri Cartier-Bresson - Spagna. 1933. Alicante.



Figura 10: Henri Cartier-Bresson - Germania, Aprile 1945, Dessau. Alla liberazione del campo di deportazione, una donna riconosce una donna che l'aveva denunciata.

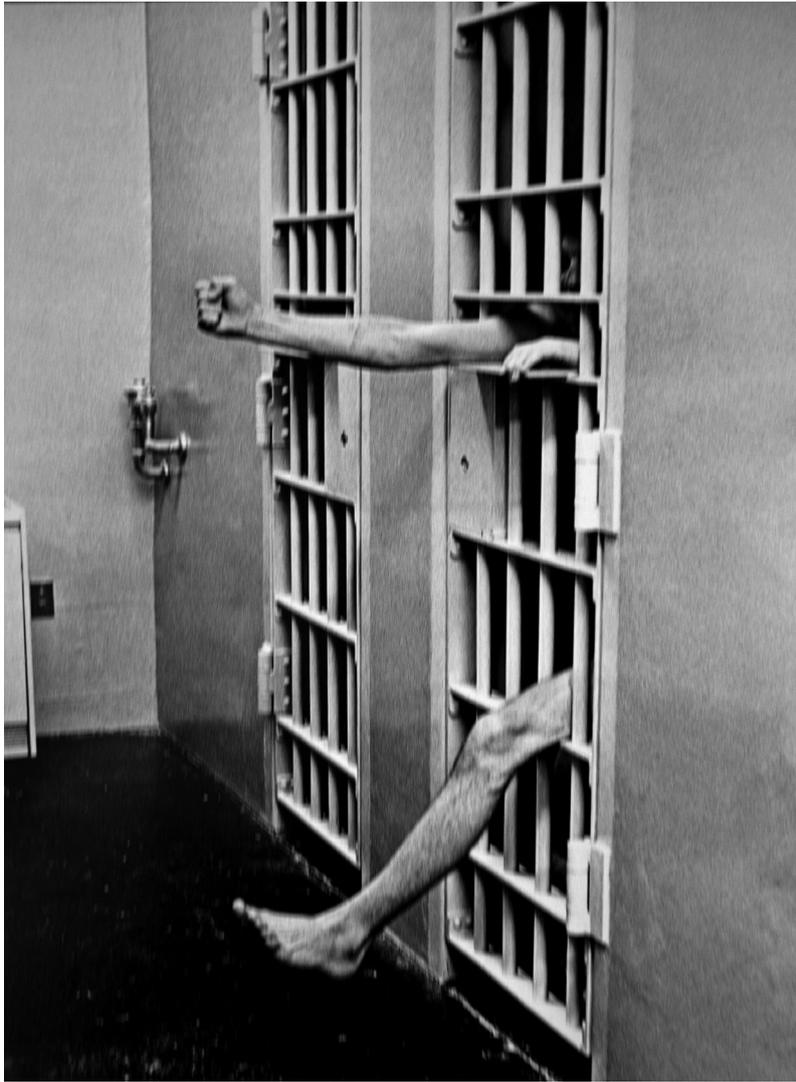


Figura 11: Henri Cartier-Bresson - USA. New Jersey. 1975. Prigione modello di Leesbury.



Figura 12: Steve McCurry - India. Bombay. 1986.

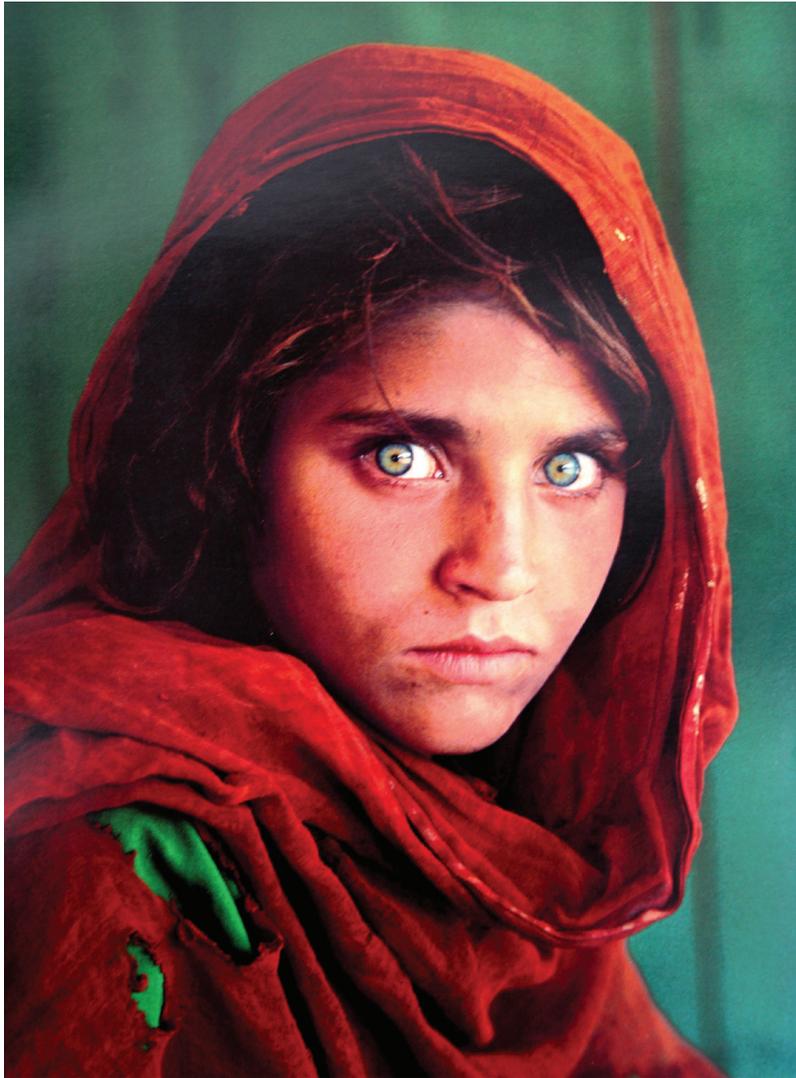


Figura 13: Steve McCurry. Pakistan. 1985.



Figura 14: Steve McCurry - Birmania. 1994. La roccia Shwe Pye Daw a mille metri di altezza.

1.3. Arte e fotografia

Nel paragrafo 1.2. abbiamo spontaneamente compiuto un salto temporale per tralasciare un aspetto storico della fotografia: il suo rapporto con le arti visive. Chiunque abbia l'intenzione di raccontare la storia della fotografia, infatti, è obbligato a trattare questo rapporto non solo (o non tanto) come un avvenimento storico puro, ma come (piuttosto) come un punto teorico (cfr. Scharf, 1979; Marra, 1999).

Anzi, si potrebbe addirittura sostenere che, al di là delle poetiche di rappresentazione che i fotografi hanno concepito nel corso della storia della fotografia, questo rapporto, nelle sue più colorate sfumate e attraverso implicazioni più o meno dirette, costituisca un vero e proprio crocevia analitico.

Il rapporto arte/fotografia è un passaggio essenziale per la comprensione dello sviluppo storico e sociale della fotografia; inoltre è evidente che i germogli della fotografia abbiano ricevuto l'influenza della pittura e ne abbiano acquisito parte della struttura rappresentativa.

Ma procediamo per ordine: l'anno di invenzione della fotografia è il 1839. In questo periodo, come vedremo meglio più avanti, la pittura attraversa una fase che si potrebbe definire per molti aspetti rivoluzionaria e l'invenzione della fotografia costituisce uno dei risultati di questo processo di trasformazione.

Il primo punto di contatto tra fotografia e pittura sta proprio nella condivisione del canale percettivo attraverso cui le singole produzioni (fotografie e quadri) vengono fruito: la fotografia, infatti, occupa sostanzialmente lo stesso posto del quadro da un punto di vista meramente percettivo: raffigura oggetti, è bidimensionale ed è racchiusa entro una cornice.

Il secondo punto di contatto è costituito dagli agenti interessati alla produzione: i pittori. Molte delle ricerche fat-

te in ambito fotografico furono promosse proprio da pittori, i quali manifestavano l'esigenza di avere delle immagini bidimensionali della realtà ottenute attraverso l'uso della camera oscura che fu, come vedremo tra poco, la vera antesignana della fotografia moderna.

Il terzo punto è da ricercare nelle poetiche di raffigurazione: figlia della pittura, la fotografia delle origini non possedeva una sua sintassi compositiva, né delle norme estetiche di produzione.

Proprio per questa carenza espressiva, i primi fotografi si trovarono nell'imbarazzante situazione di dover prendere in prestito dalla pittura le prescrizioni estetico-formali (una ricca antologia teorica è offerta da Marra, 2001). In realtà, questa tendenza all'emulazione non fu motivata soltanto da iniziali carenze di produzione, ma anche, e forse soprattutto, da una costante sensazione di disagio e di sudditanza nei confronti della pittura.

Questo particolare aspetto merita di essere approfondito, poiché partendo proprio a partire da esso è possibile capire molte delle relazioni che si sono instaurate tra arte e pittura.

Le forti convergenze concettuali, estetiche e sociali tra arte e fotografia hanno generato un inevitabile dibattito che, nel corso della storia, si è articolato intorno a due poli essenziali: uno si è venuto a definire in contemporanea alla nascita della fotografia, l'altro è il risultato dell'attenzione storica rivolta a quel periodo.

Dunque, gli intellettuali contemporanei alla nascita della fotografia si preoccuparono di rispondere alla seguente domanda: la fotografia è una forma d'arte indipendente, oppure è solo una tecnica meccanica priva di ogni fattore creativo, e se è una forma d'arte, in che senso lo è? (un contributo in tal senso è dato da Racanicchi, 1976).

Agli storici dell'arte e della fotografia spetta invece di dare una risposta alla seguente domanda: esiste un rap-

porto tra arte e fotografia che giustifichi la nascita di quest'ultima?

Per rispondere a queste due domande, dobbiamo definire il concetto di arte: storicamente l'arte ha avuto sempre il ruolo di riproduttrice della realtà, in quanto l'artista era colui che riusciva a riportare, attraverso la sua manualità, l'ordine cosmico naturale all'interno di una rappresentazione (visiva o scultorea, in modo tale che la realtà stessa divenisse eterna e si conservasse per sempre.

Questo principio di emulazione è stato da sempre il motore propulsivo dell'arte (quantomeno di quella figurativa): fin dai tempi delle pitture rupestri il mondo doveva essere rappresentato.

Per migliaia di anni, dunque, l'arte ebbe il nobile compito di rappresentare la realtà fenomenica e, nonostante cambiassero gli stili e le tendenze, il fine ultimo degli artisti era la realizzazione di un'opera che descrivesse aspetti del mondo.

In linea di principio, per riportare fedelmente la realtà da un piano naturale ad uno artificiale, è determinante che la precisione rappresentativa sia assoluta: proprio in direzione di questa affannosa ricerca di perfezione si mossero i grandi artisti, i quali svilupparono principi teorici che garantissero la produzione di rappresentazioni fedeli. Il problema più urgente che incontrarono nella rappresentazione della realtà non fu tanto la definizione dei dettagli o la precisione dei colori, quanto la riproduzione di un campo tridimensionale su un piano bidimensionale. Le ricerche teoriche, volte alla soluzione del problema, partirono con rigore sistematico già dal Medioevo, periodo durante il quale artisti come Lorenzetti e Giotto usarono quella che venne chiamata prospettiva communis. Quest'ultima precedeva concettualmente lo studio matematico della prospettiva così come la conosciamo noi oggi e che puntava sostanzialmente alla costruzione della scena tenendo in considerazione il sogget-

to principale, collocandolo in primo piano.

Solo nel Rinascimento si attuò uno studio matematico della prospettiva che potesse garantire la perfetta trasposizione dello spazio su una superficie bidimensionale.

La ricerca teorica dell'arte, quindi, si concentrò totalmente sulla possibilità di riportare, attraverso una trasposizione di piani che non fosse percettivamente traumatica, il piano del reale su un piano artificiale. Queste ricerche furono la causa più o meno diretta della nascita della fotografia, poiché i principi della camera oscura, uniti alla tendenza artistica comune di utilizzare entità mutuate dal reale, favorirono la collaborazione tra artisti e scienziati. Le dinamiche di questo processo verranno illustrate successivamente, al centro del nostro interesse adesso è la sconvolgente reazione socio-culturale che la fotografia scatenò dopo il suo avvento.

1.4. Arte/Non arte

Con la consacrazione della fotografia, la pittura perse l'esclusiva di un compito che, fino ad allora, le spettava di diritto. Il disagio causato dall'intima connessione ontologica tra pittura e fotografia, dalla loro innegabile somiglianza esistenziale, sarà il principio di un conflitto che le vedrà contendenti: la pittura in cerca di rassicuranti conferme deontologiche, la fotografia alla ricerca di una propria identità.

Come si è visto, l'esigenza stimolante per scienziati e appassionati era quella di catturare la realtà attraverso un procedimento che non fosse solo rapido ed economico, ma che, questo è l'aspetto più importante, garantisse l'autenticità dell'immagine e, di conseguenza, la reale esistenza del soggetto rappresentato. La differenza fra un'entità che è rappresentata ed una che è solo riprodotta riguarda molto da vicino il rapporto tra arte e fotografia. Una buona spiega-

zione della differenza può essere data prendendo in prestito termini e metodi della linguistica (sulla semiotica fotografica cfr. Lindekens, 1980 o Colombo, 1984): il quadro può essere definito un'icona, cioè un'immagine che rappresenta un'altra entità con la quale stabilisce un legame puramente convenzionale regolato da norme socio-culturali. Il tipo di legame è, quindi, concettuale, ciò significa che un quadro raffigurante una collina, può essere prodotto senza che l'esecutore veda la collina in questione.

Per la corretta realizzazione del dipinto, sarà sufficiente che il pittore ricordi la collina e, utilizzando le norme convenzionali della raffigurazione, proceda col dipingere. La natura della fotografia è evidentemente diversa, poiché il tipo di legame che unisce la fotografia con il suo oggetto non è iconico, in quanto non è semplicemente regolato da norme culturali. Nel caso della fotografia siamo di fronte ad un indice (un approccio "indiziale" della fotografia è offerto da Krauss, 2000), cioè ad un segno che ha con il suo referente un legame molto più intimo e diretto.

La fotografia è dunque una traccia, come è traccia di un incendio il fumo in lontananza. L'assunzione teorica che la fotografia sia un indice è una conquista relativamente recente, infatti non mancano posizioni che continuano a considerare la fotografia come un'icona, cioè come un prodotto culturale il cui "carattere iconico [...] è forse l'aspetto più peculiare della sua funzione estetica" (Dorfles, 1987).

La definizione di indice, comunque, va riconosciuta al semiologo C.S. Peirce (1980), il quale spiega che esistono due tipologie di indici, quelli "genuini" e quelli "degenerati": i primi avrebbero una relazione esistenziale con il proprio oggetto, mentre i secondi servirebbero solo come riferimento.

Ma al di là del legame fisico, Peirce individua nell'indice un tipo di relazione che può prescindere da questo stesso legame, purché manifesti una relazione stabilitasi in pre-

senza. È proprio questo genere di relazione che si instaura tra una fotografia e il suo oggetto, e che invece non si riscontra necessariamente tra un quadro e il suo oggetto.

Benché la definizione di indice sia evidentemente posteriore alla nascita della fotografia e probabilmente troppo sofisticata e specialistica, essa descrive bene l'atteggiamento sociale di coloro i quali si trovarono di fronte al nuovo mezzo. Figlia illegittima del rapporto inusuale tra arte e scienza, la neonata fotografia faticò moltissimo a definirsi ontologicamente (per certi versi il problema rimane aperto ancora oggi con l'introduzione del digitale), poiché guardando una fotografia non ci si trovò di fronte alla rappresentazione di un soggetto "mediato" dalla mano dell'artista, ma di fronte all'impronta del soggetto stesso.

Il genere di atteggiamento illustrato non lascia molto spazio all'idea che una fotografia possa essere un prodotto artistico, perché esclude ogni forma di creatività e di manualità. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che la fotografia promuoveva la perfetta sintonia tra mondo fenomenico e realtà, anzi, più precisamente, questa sintonia era lo scopo della sua funzione. Il procedimento di foto-impressione, infatti, era stato concepito proprio per catturare su un supporto la realtà fenomenica. Naturalmente si potrebbe obiettare che questo non sia vero, che l'arte di fotografare, cioè la semplice scelta di obiettivi, tempi di esposizione, ecc. costituisca di per sé un atto creativo. Questa obiezione, che è assolutamente pertinente oggi, non può riferirsi, però, agli inizi della fotografia per almeno due motivi:

- 1) le macchine fotografiche erano troppo rudimentali per consentire qualunque tipo di opzione rappresentativa, anzi spesso dovevano piegarsi alle condizioni ambientali (luce adeguata, oggetti grandi e poco dettagliati);

- 2) non esisteva una cultura fotografica, nel senso che

le masse consideravano la fotografia non come una forma d'arte, ma come uno strumento formidabile, veloce e autentico per la rappresentazione della realtà.

Questa difficoltà nell'individuare all'interno del codice fotografico elementi creativi o, quantomeno, elementi di opinabilità rappresentazionale, non deve affatto sorprendere, soprattutto in considerazione del fatto che la fotografia si collocava, per ovvie affinità, all'interno degli stessi schemi concettuali della pittura, considerata come una delle espressioni massime dell'arte.

Inoltre, i primi anni della fotografia furono dedicati esclusivamente al miglioramento della tecnica di realizzazione, al fine di poter padroneggiare un mezzo espressivo funzionale che conseguisse al meglio il suo scopo: fissare per sempre la realtà su un supporto.

Solo qualche anno dopo la sua affermazione la fotografia si ritrovò ad essere al centro di un acceso dibattito, nato dall'urgenza, a questo punto rilevante, di stabilire quale fosse il suo ruolo, la sua funzione. Dopo i primi anni di sperimentazione, di ricerca e di risultati straordinari, furono i fotografi stessi, tra cui un buon numero di ex pittori o di pittori di "bassa qualità artistica", ad esigere che la fotografia abbandonasse il ruolo sterile e umile di "copiatrice della realtà" e occupasse una posizione diversa, più dignitosa e al pari delle altre arti figurative.

Il confronto diretto con l'arte pittorica fu la prima urgenza sociale affrontata da molti intellettuali dell'epoca, i quali non furono concordi nello schierarsi (sul rapporto tra intellettuali e fotografia cfr: Sorlin, 2001: 61 ss).

Il particolare rapporto sociale tra pittura e fotografia fu alimentato dal fatto che il "genere fotografico primordiale" insediava le tematiche pittoriche da sempre ritenute centrali nei modi di produzione artistica: natura morta e architettura. Secondo Michael G. Jacob (1992), quando Paul Delaroche, osservando un dagherrotipo, affermò "Da oggi

la pittura è morta", "ci sono tutte le ragioni per pensare che fosse una natura morta quella che egli vide".

Assolutamente significative sono le parole di Antoine Wierz che, nel 1855, scrisse: "Qualche anno fa ci è stata elargita la gloria della nostra epoca, una macchina che costituisce ogni giorno lo stupore dei nostri pensieri e il terrore dei nostri occhi. Prima che sia passato un secolo questa macchina sarà il pennello, la tavolozza, i colori, l'abilità, l'esperienza, la pazienza, la lestezza, la gravidanza, la tinteggiatura, la velatura, il modello, il compimento, l'estratto della pittura... non si creda che la dagherrotipia uccida l'arte... Quando la dagherrotipia, questa figlia di giganti, sarà cresciuta, quando tutta la sua arte e la sua forza si saranno sviluppate, allora il genio l'afferrerà per la nuca, con la mano, e griderà forte: Vieni qui! Tu ora mi appartieni! Lavoreremo insieme" (Benjamin, 1966).

È emblematico l'entusiasmo espresso da Wierz e, probabilmente, rappresenta lo stesso entusiasmo di parte di una società che, per la prima volta, si trovò dinnanzi ad una scoperta eccezionale, totalmente fuori dagli schemi interpretativi. Ma l'entusiasmo di Wierz non fu l'unico atteggiamento a insinuarsi nelle menti dell'epoca: uno più critico e probabilmente più disincantato trovò vita nei salotti della borghesia.

Proprio Baudelaire, affermava: "...è venuta a formarsi... una nuova industria che non ha poco contribuito a rafforzare la scempiaggine nella sua fede e a mandare in rovina quel che poteva rimanere ancora di divino nello spirito francese. Questa folla idolatrice postulava, ben s'intende, un ideale degno di essa e appropriato alla sua natura. In fatto di pittura e di statuaria, il credo di oggi della gente elevata, soprattutto in Francia è questo: io credo alla natura e a null'altro che alla natura (e ce ne sono buone ragioni). Io credo che l'arte è e non può essere se non la riproduzione della natura... Così un'industria che ci procurasse un risul-

tato identico alla natura sarebbe l'arte assoluta. Un dio vendicatore ha esaudito i voti di codesta moltitudine. Daguerre fu il suo Messia. E allora ella si disse: poiché la fotografia ci dà tutte le garanzie desiderate di esattezza (così credono, gli stolti), l'arte è ben la fotografia. Da quel momento l'immonda società si precipitò, come un sol Narciso, a contemplare sul metallo la sua immagine triviale". (Ibidem: 76)

Il dibattito che all'epoca occupò con tanto fervore gli intellettuali fu probabilmente viziato da alcuni fattori: da un lato l'eccessivo entusiasmo con cui la gente accolse la fotografia ridusse drasticamente la capacità critica verso il nuovo mezzo, dall'altro lato, questo è paradossalmente l'aspetto più pericoloso, coloro i quali non si fecero suggestionare dagli incredibili risultati conseguibili dalla fotografia, non riuscirono a riconoscerle un ruolo autonomo ed indipendente, ma la considerarono un surrogato della pittura, uno squallido e insignificante alter-ego dell'arte vera.

Se è sbagliato, infatti, considerare la fotografia come la soluzione ad ogni forma di espressione, è altrettanto sbagliato destinarla ad una dipendenza ontologica nei confronti della pittura. Semplicemente, sono due cose diverse. deontologicamente scorretto effettuare delle valutazioni circa la natura fotografica usando i criteri specifici della pittura.

Questo atteggiamento di critica comparata, che non riconosceva alla fotografia una sua entità indipendente, a favore di una sua dipendenza dalla pittura, è testimoniato dai testi dell'epoca: il *Leipziger Stadtanzeiger* scrive, il 26 agosto del 1839: "Voler fissare immagini effimere è non soltanto un'impresa impossibile, come è risultato da una approfondita analisi tedesca, ma anzi, lo stesso desiderio di volerlo fare è un'offesa a Dio. L'uomo è fatto ad immagine di Dio, e l'immagine di Dio non può venir fissata da nessuna macchina umana. Al massimo il divino artista, animato da una celeste ispirazione, può tentare di restituire i tratti umano-divini nell'attimo della massima devozione, obbe-

dendo all'alto comando del suo genio, senza l'aiuto di macchina alcuna" (Ibidem: 60).

Questa costante giustapposizione non sarà mai abbandonata e in un certo senso è presente, uguale e contraria, anche oggi: molti artisti di strada perseguono l'intento esplicito di eseguire ritratti che "sembrano" fotografie, producendo un curioso ribaltamento dei ruoli; oggi la fotografia possiede ormai solide basi e per questi artisti, condizionati da esigenze di vendita di un prodotto d'uso prettamente commerciale, è prova di valore artistico riprodurre fedelmente i volti delle persone che posano, a dimostrazione del fatto che la fotografia ha acquisito, nel corso del tempo, un'importanza sociale assolutamente indiscutibile.

W. Benjamin, attraverso il suo famoso lavoro (che costituisce una delle critiche dell'arte più importanti del Novecento), ritaglia un paragrafo esclusivamente per raccontare una "piccola storia della fotografia" ed individuare criticamente i passaggi cruciali dello sviluppo del mezzo.

Benjamin stesso coglie l'aspetto degradante che caratterizza il rapporto tra fotografia e arte durante i primi anni e lo descrive esattamente quando dice che "è proprio con questo concetto feticistico e radicalmente antitecnico dell'arte che i teorici della fotografia hanno cercato per quasi cento anni di fare i conti, naturalmente senza pervenire al minimo risultato. Poiché non facevano null'altro che tentare di accreditare l'attività del fotografo davanti a quel seggio di giudice che il fotografo stava rovesciando" (Ibidem: 60).

Il rapporto con l'arte si ritrova anche nella costruzione scenica delle fotografie, la quale, all'inizio per reali esigenze di esposizione, poi per mero gusto rappresentativo, riprende in toto le caratteristiche compositive dei ritratti e dei classici mezzibusto. All'inizio, infatti, a causa delle lunghe esposizioni necessarie per fissare le immagini, i fotografi facevano utilizzare ai loro modelli reggitesta e appoggiagocchi al fine di permettere ai modelli stessi di poter stare

per qualche minuto assolutamente fermi in posizioni non naturali.

Ma anche quando queste esigenze di esposizione vennero meno, si fece ricorso ad ulteriori accessori che suggerivano un'ambientazione artistica: sempre Benjamin, citando un giornale inglese del tempo, scrive: "nei dipinti la colonna ha un'apparenza di plausibilità, ma il modo in cui viene utilizzata in fotografia è assurdo, visto che abitualmente poggia su un tappeto. Ora chiunque sarà persuaso che colonne di marmo o di pietra non possono venir erette con un tappeto come fondamento" (Ibidem: 66).

Probabilmente l'esigenza di affermarsi e sentirsi riconosciuti come artisti spingeva i fotografi ad adottare uno stile che fosse il più possibile vicino a quello canonico dell'arte, come se quest'atteggiamento li collocasse in un emisfero di legittimità: "i primi fotografi, in realtà, hanno disposto gli oggetti in modo da dare il senso del quadro; hanno regolato la luce e le ombre in funzione della norma tradizionale e non del dato naturale" (Francastel, 1957).

La pressione esercitata dagli intellettuali, il plausibile senso di inadeguatezza provato dai fotografi, li spingeva a trovare una giustificazione delle loro opere tramite l'adozione di canoni squisitamente artistici, intendendo per artistici gli usuali canoni pittorici. Solo dopo qualche anno la fotografia riuscirà a riconoscere se stessa come entità artistica autonoma, soprattutto grazie alla consapevolezza intima dei fotografi di possedere un mezzo i cui limiti tecnici intrinseci potessero essere visti come strumenti di unicità rappresentativa: la rapidità dello scatto, la costrizione entro i limiti fisici dell'obiettivo, la coercizione delle esigenze di esposizione, non furono più ostacoli alla produzione, ma parametri da manipolare per esprimere se stessi e la propria creatività.

Sganciarsi dal "modello pittorico" permise ai fotografi di appropriarsi della consapevolezza che la macchina foto-

grafica non è semplicemente un sostituto del pennello o, più in generale, un macchinario che velocizza la produzione artistica: essa è una cosa nuova, che sfrutta (e non subisce) regole nuove.

Man Ray fu tra i primi a individuare questo meccanismo di reciproco affrancamento quando scrisse: "la pittura è stata affrancata dalla sua schiavitù aneddotica e utilitaristica, e grazie alla fotografia non è mai stata tanto creativa come nel corso delle due ultime generazioni. Essa ha ottenuto uno statuto artistico mai prima possibile. In pari tempo la fotografia, ritenuta sulle prime una tecnica scientifica e documentaria, è stata a sua volta affrancata dalla sua funzione puramente utilitaristica" (Man Ray, 1981: 228).

Il distacco della fotografia dalla pittura non avvenne solo per opera di grandi fotografi e dei loro stili: lentamente la fotografia abituò le masse ad un nuovo modo di vedere, le educò a scoprire inesplorati canoni di interpretazione visiva. Questo fenomeno si realizzò in modo sostanziale quando la macchina fotografica divenne uno strumento di massa e promosse non solo un nuovo modo di vedere ma, soprattutto, una nuova attività da svolgere. Una volta che i fotografi hanno fotografato tutto ciò che c'è da fotografare sotto un'ottica squisitamente pittorica, agli stessi fotografi viene chiesto di fotografare quelle stesse cose intraprendendo nuove decisioni visive.

S. Sontag, nel suo acutissimo libro, parla a tal proposito di eroismo della visione, un nuovo modo di vedere (e catturare) la realtà manifestando la propria "avida sensibilità personale". Scrive in tal senso: "Il momento adatto è quello in cui si possono vedere le cose (soprattutto quelle che tutti hanno già visto) in maniera nuova" (Sontag, 1978).

Con queste parole l'autrice individua un aspetto radicalmente connesso con l'azione fotografica: l'appetito, o meglio la fame, del fotografo di essere in grado di catturare elementi della realtà che, normalmente, sfuggono all'occhio

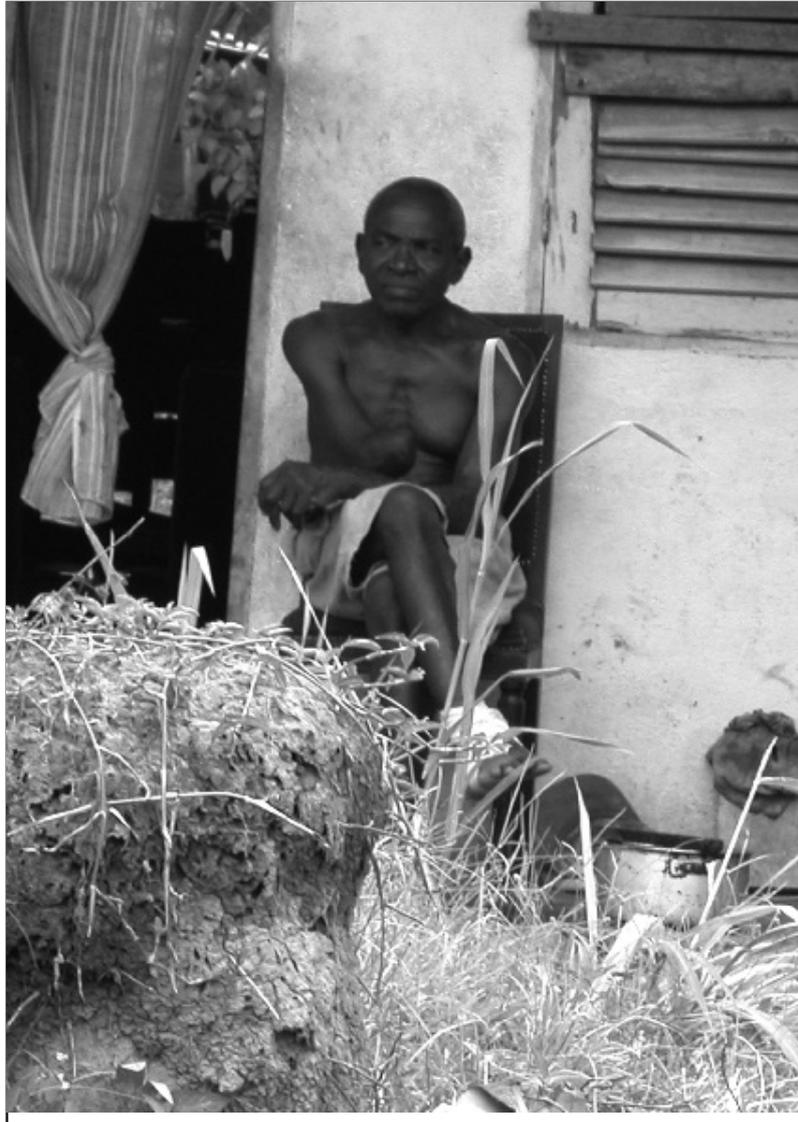
incauto. La possibilità, dunque, di poter raccontare immagini in un modo assolutamente sciolto rispetto ai classici canoni pittorici.

Anche in questo caso il rapporto con la pittura può farci capire meglio il nucleo del discorso, poiché è solo entrando in collisione con i consueti standard pittorici che il fotografo raggiunge vertici rappresentativi inconcepibili e innovativi: la relazione che intercorre tra pittura e fotografia è per la Sontag peculiarmente stimolante e coinvolge aspetti sociali che, una volta portati alla luce, ci permettono di capire meglio in che senso la fotografia abbia agito sui criteri della visione.

Nel caso della pittura, il talento dell'artista stava nel riuscire a cogliere la bellezza delle cose e riproporla in modo ottimale, attraverso una buona tecnica pittorica, un uso ponderato dei colori e delle forme, una immancabile capacità di saper scegliere le cose necessarie scartando quelle inutili. Invece il "bello" fotografico, dopo un periodo di frustrante emulazione della pittura, si attua paradossalmente al contrario: "la bellezza è frutto del dilettantismo o dell'inavvertenza" (Ibidem: 90) scrive la scrittrice americana e aggiunge che "si considerarono, sino a poco tempo fa, successi tipici della visione fotografica le opere di quel numero relativamente ristretto di fotografi che, attraverso sforzi e riflessioni, riuscivano a trascendere la meccanicità della macchina fotografica per soddisfare le norme dell'arte. Oggi invece è evidente che non esiste un contrasto intrinseco tra un uso meccanico o ingenuo della macchina e una bellezza formale di primissimo ordine, e neanche un tipo di fotografia nel quale non possa rivelarsi questa bellezza: un'istantanea funzionale e priva di pretese può essere visivamente interessante, eloquente e bella quanto le fotografie artistiche più acclamate. Questa democratizzazione dei criteri formali è il logico complemento della democratizzazione dell'idea di bellezza che la fotografia ha prodotto" (Ibidem: 90, 91).

Il bello non risiede più nella fedeltà della riproduzione: la fotografia ormai produce analogie referenziali senza alcuno sforzo, perciò produrre bellezza oggi non significa, semplicemente, riprodurre la realtà. La fotografia va oltre e sfrutta la sua velocità non per abbellire il mondo ma per denudarlo ed esplorarlo, per coglierne gli aspetti più grigi, intimi e nascosti. La bellezza esiste dappertutto, non è indispensabile costruirla artificialmente o progettirla dietro uno studio accurato, essa si manifesta costantemente nel mondo e solo un occhio rapido e acuto può portarla fuori e raccontarla. La fotografia ha contribuito enormemente a modificare il nostro concetto di bellezza, che non si fonda solo sulla percezione estetica, ma anche sulla interpretazione funzionale (l'interferenza della funzione in fotografia è un tema centrale centrale in De Angelis, 2000).

Le fotografie di guerra più impressionanti ci coinvolgono totalmente perché hanno la capacità di rappresentare in modo emblematico la Sofferenza, il Dolore, la Solitudine, e lo fanno in modo essenziale e diretto: la bellezza di un sentimento o la descrizione di un terribile evento, espressi in tutta la loro cocente realtà, non possono lasciare indifferenti.



L'autenticità della fotografia, quindi, per manifestarsi deve troncarsi ogni legame estetico con l'arte pittorica. L'artisticità della fotografia non è preclusa dalla meccanicità del mezzo e il fatto che il processo di creazione della foto sia veloce e automatico non incide affatto sull'intenzionalità creativa del fotografo.

Attraverso il suo solito acume teorico, Rudolf Arnheim ha individuato un punto fondamentale relativo al concetto di arte in fotografia: nell'arte pittorica il fulcro della rappresentazione è affidato alla forma, così come nelle fotografie è sempre la forma ad essere il veicolo attraverso cui noi fruiamo il soggetto fotografico. Tuttavia, nel caso della fotografia, "oltre che la forma di osservazione esiste la forma di azione. Nella altre arti, il problema di come conciliare le due cose nasce solo indirettamente" (Arnheim, 1981).

È chiaro che per concepire un'idea di questo tipo, abbiamo bisogno di sganciarci definitivamente da quel vecchio concetto secondo cui un'opera d'arte è il risultato della fine manualità dell'artista e abbracciare l'idea più generale che un'opera d'arte è il frutto delle intenzioni dell'artista, ancor prima che delle sue realizzazioni concrete. Questa trasformazione del concetto di arte (che tratteremo nel paragrafo 2.3) si attuerà dopo l'invenzione della fotografia che, in un certo senso, costituirà un momento attivo di transizione socio-culturale.

1.5. La "filiazione" della fotografia

Finora abbiamo raccontato la neonata fotografia come una figlia illegittima che si nutre dalla pittura per poi abbandonarla al fine di trovare una propria identità, perciò, a giudicare da quanto detto, il rapporto tra arte e fotografia può essere verosimilmente descritto come un vero e proprio processo di filiazione.

Tuttavia, precedentemente abbiamo illustrato la que-

stione da un punto di vista teoricamente favorevole alla pittura, col chiaro intento di mettere in luce il disagio provato dagli intellettuali verso la nuova nata e la straordinaria forza innovatrice che l'avvento della fotografia ha scatenato, suggerendo l'idea che essa abbia sconvolto uno stato di cose che aveva, da molto tempo, trovato un equilibrio.

A ben vedere, però, l'idea che in quel periodo ci fosse un equilibrio che potremmo definire socio-estetico è falsa, poiché nello stato reale delle cose imperversavano forti tendenze innovatrici: fu proprio tale tendenza al cambiamento unita alla rottura di schemi estetici sempre più obsoleti a generare un processo di mutazione il cui prodotto finale fu la nascita della fotografia. È necessario, allora, scandagliare in modo più approfondito le cause che hanno permesso alla fotografia di imporsi, cause che hanno origini molto più remote di quanto si possa pensare e che suggeriscono come la fotografia sia stata il risultato necessario e inevitabile di un'evoluzione estetica generale.

Abbiamo già accennato che lo studio della prospettiva fu centrale nella ricerca estetica del rinascimento: l'arte rinascimentale, infatti, promuoveva la regola del punto di vista fisso al fine di ottenere una rappresentazione che fosse quanto più possibile fedele alla realtà. La storia dell'arte ci consegna moltissimi studi teorici applicati alla percezione e finalizzati alla costruzione di un sistema di rappresentazione che riproducesse razionalmente il piano dell'orizzonte.

D'ora in poi, per poter comprendere a fondo il lento e progressivo imporsi della fotografia, dobbiamo tenere sempre a mente il connubio teorico tra arte e scienza e formulare l'ipotesi che, in questo preciso momento della storia dell'arte, l'attenzione dei pittori e degli artisti in generale fosse rivolta in questa direzione. I dati storici che abbiamo in possesso per dimostrare questa ipotesi sono molti e noti: ad esempio, secondo Leon Battista Alberti (1435) l'immagine prospettica è definita come un piano che interseca la pi-

ramide visiva: all'apice della piramide sta l'occhio, alla base della piramide il perimetro dell'immagine, che si estende all'infinito.

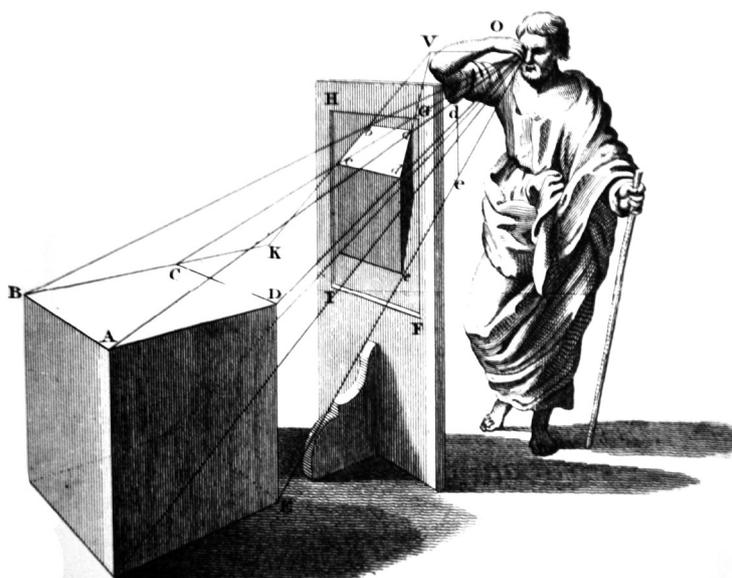


Figura 17: Prospettiva lineare. Incisione, cm 25,5 x 22,2.
Da: Peter Galassi, *Prima della fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

Così, dal Quattrocento in poi, tutta la ricerca estetica si diresse in questo senso e, secondo Heinrich Schwarz, l'invenzione della fotografia non fu un semplice progresso tecnico, ma una vera e propria necessità storica: "L'anno dell'invenzione di Daguerre [...] segnò solo il momento in cui le conoscenze acquisite nel passato si erano a tal punto consolidate e il bisogno di rendere operativa quest'invenzione era così pressante che essa non avrebbe più potuto essere ritardata da alcuna difficoltà o ostacolo." (Schwarz, 1992: 8).

Secondo lo studioso, quindi, lo scenario artistico del-

l'Ottocento si ritrovò a fare i conti con un progressivo consolidamento del pensiero estetico, che si costruiva attorno all'idea di una rigorosa fedeltà rappresentazionale, ottenuta tramite una puntuale trasposizione su un piano bidimensionale della realtà tridimensionale.

L'incremento nell'uso e nello sviluppo della camera oscura si giustificava ragionevolmente in funzione di questa maggiore richiesta di fedeltà nella riproduzione.

Ma quando fu chiaro che essa avrebbe offerto una sicura trasposizione, alla primaria esigenza della fedeltà se ne associò un'altra: gli artisti volevano fissare le immagini attraverso la camera oscura per poi poterle tracciare in studio a posteriori.

Questo atteggiamento è del tutto comprensibile se consideriamo un fatto storico innegabile: l'uomo ha sempre cercato di ingegnarsi al fine di accrescere le proprie capacità naturali, affidandosi a strumenti-protesi che svolgessero per lui il lavoro considerato inutile, faticoso o, nella maggior parte dei casi, impossibile: pensiamo, ad esempio, agli utensili per la caccia, alle lenti correttive, ma anche alla scrittura, al libro e ai computer.

Tutti strumenti che servono o ad alleggerire il carico di lavoro compiuto dall'uomo oppure a sostituirlo totalmente e la camera oscura rientra a pieno titolo nella categoria di questi oggetti.

Questa attenzione verso l'introduzione di macchine è il primo aspetto riguardante la nascita della fotografia. Seguendo poi l'analisi proposta da Schwarz, si intuisce come le scelte estetiche praticate da artisti e pittori e la stretta collaborazione tra arte e scienza non furono gli unici due propulsori del cambiamento in atto: lo studioso praghese è anche convinto che il cambiamento proceda dal mutato atteggiamento delle classi sociali, che dimostravano interesse per argomenti non più legati esclusivamente alla sfera religiosa e metafisica, ma piuttosto all'acquisizione e alla

diffusione della conoscenza.

La democratizzazione del sapere e la sua conseguente diffusione accesero l'interesse delle masse popolari per il possesso della conoscenza che, evidentemente, non restava più circoscritta alla classe aristocratica. Si rese quindi necessario creare degli strumenti che potessero soddisfare questa necessità: xilografia, incisione e stampa fecero per le masse da catalizzatore conoscitivo per quattro secoli; la litografia prima e la fotografia dopo, posero il sigillo definitivo a questa tendenza, offrendo tutte le risorse possibili per la riproduzione, la diffusione e la conservazione della conoscenza.

Le giustificazioni della nascita della fotografia offerte finora da Schwarz (concezione della prospettiva lineare e mutato atteggiamento sociale) potrebbero già bastare per avere un quadro preciso del perché la fotografia si sia imposta con tale forza. Tuttavia vi sono altri motivi, altrettanto importanti, individuati dallo studioso dell'arte, il quale sostiene che "l'invenzione della fotografia [...] non è solo il risultato inevitabile di un processo di razionalizzazione derivato da mutamenti avvenuti all'interno delle classi sociali: essa è - e qui sta secondo noi il suo vero significato - il sintomo e la causa di un nuovo assetto del mondo visibile, di un nuovo approccio che viene considerato l'elemento sostanziale di tutti i tentativi di espressione artistica. Questa tendenza innovativa, che si orientava in senso decisamente realistico e che avrebbe dominato il secolo successivo, stava già maturando alla fine del Settecento". Sempre sulla stessa linea aggiunge: "Nello stesso periodo quando Niepce e Daguerre in Francia e Talbot in Inghilterra tentavano di ottenere, nella camera oscura, un'immagine permanente del mondo naturale, la pittura europea si liberava dagli ultimi strascichi della tradizione barocca e classicista". (Ibidem: 11)

Così, secondo Schwarz, la preoccupazione degli artisti e

degli scienziati dell'Ottocento fu la conoscenza dei fenomeni e dei processi naturali: attraverso questo mutuo interesse "sia l'arte sia la scienza si propongono di svelare i segreti della natura attraverso una sorta di registrazione oggettiva dei fenomeni e, in questo senso, l'interazione tra la volontà creativa dell'artista e la sete di conoscenza dello scienziato ha favorito l'invenzione della fotografia intesa come un nuovo mezzo di visualizzazione e di riproduzione dei fenomeni." (Ibidem: 12).

In conclusione, le cause che hanno portato alla nascita della fotografia sono da imputare, principalmente, al mutuo interesse di artisti e scienziati verso la rappresentazione della realtà così come la vediamo; inoltre, nel corso dei quattrocento anni che separano l'invenzione della fotografia dall'introduzione della camera oscura, le tendenze estetico-compositive hanno quasi costretto all'assunzione di un punto di vista fotografico per la raffigurazione della realtà; infine, il gusto sociale e le preferenze contenutistiche delle masse, hanno spostato l'attenzione su quella realtà fisica e semplice che costituisce la base referenziale della fotografia.

Simile anche se differentemente elaborata è la posizione di Peter Galassi (1989), il quale propone un'interpretazione che condivide in parte le posizioni espresse da Schwarz, ma che poi si articola diversamente e si sviluppa intrecciandosi intimamente con l'evoluzione del pensiero pittorico dal Quattrocento fino all'invenzione della fotografia.

Anche Galassi, come Schwarz, parte dalle opere pittoriche per architettare la propria ipotesi teorica circa la nascita della fotografia; anche Galassi, del resto, è convinto che l'origine del processo stia nell'introduzione della prospettiva lineare.

Ma procediamo con ordine. Secondo Galassi, seguendo la storia del pensiero pittorico occidentale, riusciamo a inserirci in un binario che conduce direttamente alla nascita

della fotografia, che, di conseguenza, è un ovvio e naturale sviluppo di questo andamento. Ricollegandoci alla definizione data in precedenza sui principi della camera oscura definiti da Leon Battista Alberti, scopriamo che una definizione di questo tipo dà luogo a tre implicazioni fondamentali: scelta del soggetto, scelta del punto di vista e scelta della veduta. Nonostante la presenza delle variabili, questo tipo di impostazione genera sostanzialmente due differenti tipologie di approccio prospettico: uno in cui la griglia prospettica ha un valore dominante e lo spettatore è posto dinnanzi ad una scena in cui non è possibile individuare un punto di vista, poiché la strutturazione del palcoscenico è orientata in direzione di un punto di fuga immaginario verso cui tendono tutti i soggetti del quadro; un altro in cui la visione prospettica non è sciolta dalle potenziali situazioni visive di un osservatore immaginario, ma che anzi si costruisce proprio in funzione di un particolare punto di vista.

Guardando le immagini (le stesse usate da Galassi nel suo libro) ci accorgiamo di come la stessa tecnica di costruzione dell'immagine possa restituire risultati diversissimi: nell'opera di Paolo Uccello, suggerisce Galassi, l'osservatore non ha un punto di vista reale, poiché l'immagine è interamente progettata per contenere tutta la scena, operando una sintesi; nell'opera di Degas invece, il pittore, convinto che il mondo offra una molteplicità di punti di vista e di



Figura 18: Paolo Uccello, Caccia, 1460. Pennello, cm 65 x 165, Ashmolean Museum, Oxford.

situazioni circoscrivibili, colloca lo spettatore in un punto d'osservazione ben preciso: siamo di fronte ad un'analisi, cioè ad una scena ritagliata senza continuità con ciò che rimane fuori dall'"inquadratura".

L'aspetto importante da sottolineare, quando si confrontano queste due opere, è che ambedue impiegano la piramide prospettica rinascimentale: non è diversa la tecnica, è diverso l'uso.

In ambedue i quadri c'è la stessa attenzione per la costruzione scenica, la stessa dedizione ai principi, solo che ad essere radicalmente diversa è la scelta del pittore, la sua inclinazione poetica verso il mondo.



Figura 19: Edgar Degas, Alle corse: fantini dilettanti accanto a una carrozza, 1877-80. Olio su tela, cm 66 x 81. Musée du Louvre, Paris.

Galassi ritiene che questa diversa concezione dello spazio sia la causa della nascita della fotografia che, quindi, non è più da considerare un processo di filiazione diretta della prospettiva rinascimentale, ma una logica conseguenza estetica di un'evoluzione squisitamente pittorica.

Scriva l'autore a proposito:

"La prospettiva era considerata solamente uno strumento per costruire immagini a tre dimensioni, partendo dal bidimensionale.

Soltanto molto più tardi tale concezione fu sostituita - seguendo l'intuizione comune - dal suo opposto: trarre un'immagine dichiaratamente piatta partendo da una realtà che è tridimensionale. La fotografia, che offre un mezzo adatto soltanto alla seconda esigenza artistica, nacque da questa fondamentale trasformazione nella strategia pittorica.

L'invenzione della fotografia deve quindi coincidere o seguire l'accumularsi di esperimenti pittorici che contrassegnano il periodo critico di trasformazione che va dal procedimento normativo dell'epoca di Paolo Uccello a quello di Degas." (Ibidem: 26)

Per dimostrare la validità della propria tesi, Galassi propone una serie di opere pittoriche racchiuse in un periodo di tempo storicamente ristretto, approssimativamente i decenni precedenti e seguenti il 1800, in cui si nota come gli artisti optino per una scelta che favorisce l'immediatezza visiva e la contestualizzazione reale degli oggetti, preferendola ad una idealizzazione compositiva che collocherebbe le entità pittoriche su un piano di esistenza ideale.

Inoltre l'autore suggerisce che, al mutare della progettazione scenica, corrisponda uno slittamento concettuale della scelta del soggetto: è infatti facile trovare, nelle opere di questo periodo (appositamente scelte da Galassi dalla tradizione meno nota e ufficiosa dell'arte, convinto che solo

queste opere garantiscano l'autentica genuinità di raffigurazione, libere dalle responsabilità dell'arte ufficiale), elementi contenutisticamente "poveri": paesaggi, alberi, nuvole, ecc.

Dobbiamo tenere presente che questo periodo è immediatamente successivo a quello neoclassico, durante il quale la scelta dei soggetti ricadeva quasi unicamente su elementi "nobili", cioè aventi come elemento principale gli uomini e le loro gesta.

Confrontando, ad esempio, il quadro di Jacob van Ruisdael con quello di Friederich Loos, è possibile intuire come il secondo costruisca un'immagine totalmente priva di continuità pittorica. In questo processo, il pittore si ritira e lascia spazio al fruitore che si ritrova sbattuto di fronte all'immagine che, fotorealisticamente, ostacola la percezione del soggetto del quadro (il castello).

Pur nell'evidente ricerca di un punto prospettico geometricamente ineccepibile, il pittore sceglie un punto di vista assai "scomodo" per la percezione naturale e decide di posizionare lo spettatore non di fronte ad una esemplare costruzione prospettica, ma piuttosto innanzi ad un vero frammento di mondo: la nuova arte aveva tutta la forza persuasiva di un confronto originale della realtà testimoniando un embrionale spirito di realismo.

La naturale tendenza degli artisti a cogliere con velocità, immediatezza e realistica il mondo circostante ha altresì prodotto un genere di creazione artistica molto particolare che, rimanendo sempre in quella sfera di arte officiosa di cui sopra, è presumibilmente un chiaro segnale delle mutazioni in atto: lo schizzo. Scrive Galassi in proposito: "Si è molto parlato dei ripetuti tentativi di Constable e Corot di colmare il divario tra schizzo e opera finita, di unire le virtù dell'osservazione a quelle della convenzione. Meno si è detto sul fatto che tale divario, così come essi lo conobbero, esisteva soltanto da pochi decenni. È appunto il divario



Figura 20: Jacob Van Ruisdael, Castello di Bentheim, 1670.
Olio su tela, cm 68 x 54. Rijksmuseum, Amsterdam.

in questione a distinguere il periodo, e con un suo preciso significato, poiché annuncia la lotta imminente fra un'arte retorica di vecchia tradizione e un'arte dedita a percezioni individuali della realtà." (Ibidem: 37)

Secondo Galassi, dunque, quello che era realmente nuovo nell'approccio pittorico di alcuni artisti dell'ottocento era il punto di vista del pittore. Solo con la mutazione del punto di vista e la conseguente scelta arbitraria della sezione pittorica, uniti alla crescente voglia di mostrare entità



Figura 21: Friedrich Loos, Veduta di Salisburgo dal Möchelsberg. Olio su cartone, cm 30 x 40,5.
Österreichische Galerie, Wien.

artistiche tradizionalmente trascurate, si possono vedere, per la prima volta, immagini costruite con l'occhio piuttosto che con la mente.

Rispetto a quella di Schwarz, la posizione sostenuta da Galassi si concentra maggiormente sull'aspetto più intimo dell'evoluzione del concetto di arte: mentre Schwarz registra dei cambiamenti anche su un piano sociale o, più in generale, su un piano non direttamente connesso con l'evoluzione del pensiero pittorico, Galassi capisce che l'introduzione (e la successiva consacrazione) della fotografia rappresenta un fenomeno da ricondurre esclusivamente ad aspetti artistici.

Questa posizione sembra trovare conferma sfogliando le pagine della storia dell'arte e scoprendo le tendenze che, a cavallo tra XIX e XX secolo, hanno caratterizzato l'evoluzione del pensiero pittorico. L'attività artistica di questo

periodo prende una piega ben precisa, rivolgendo la sua attenzione a quegli aspetti della vita quotidiana tradizionalmente trascurati dall'arte classica e neoclassica. Il concetto stesso di arte subisce una mutazione: l'idea di manufatto artistico e cioè l'idea di un prodotto pensato e costruito da una mente che si serve di una fine manualità per plasmare la realtà naturale, emularla o creare entità dal nulla, viene completamente eclissata da un nuovo approccio all'opera d'arte, considerata adesso come un'opera concettuale del creatore, il quale non ha più bisogno di usare la propria abilità manuale per conferire valore alle proprie opere: il concepimento stesso e l'azione intellettuale fine a se stessa costituiscono il nucleo dell'ideazione artistica. L'opera d'arte non è più un oggetto che viene finemente prodotto, ma piuttosto un oggetto che viene finemente pensato. Nell'ambito che più ci riguarda, quello visivo-pittorico, il quadro, per essere artisticamente valido, non deve trovare giustificazione nella fedeltà con cui ripropone le entità rappresentate, né nella superba maestosità degli argomenti presentati: i quadri divengono opere concettuali degli artisti, concepimenti puri di un intelletto che, guidato esclusivamente dalla propria sensibilità artistica, proietta sulla tela le sofisticate intuizioni che questa nuova libertà consente di generare.

Questo nuovo atteggiamento artistico non si limita alla pittura, non è confinato ad una ristretta conquista delle poetiche di produzione, ma si spinge oltre. Postulando l'idea artistica come unica causa della realizzazione di un'opera, in questo periodo nascono vere e proprie opere d'arte collocate al di fuori degli schemi critici consuetudinari, opere di artisti come Marcel Duchamp, che spingono alla riformulazione del concetto stesso di arte.

1.6. Conseguenze della nascita della fotografia

Pensare alla fotografia solo come ad un punto finale di

un processo sarebbe, oltre che sbagliato, anche fortemente ingenuo. L'avvento della fotografia è solo un passaggio della storia culturale dell'umanità e, come tutti i passaggi, si colloca all'interno di una dialettica senza fine che attraversa molteplici fasi ognuna delle quali cronologicamente connessa al tempo precedente e a quello successivo. Essa è, contemporaneamente, conseguenza e causa di un'inevitabile tendenza socio-culturale. Ecco perché, per capire a fondo il rapporto tra arte e fotografia, bisogna investigare anche le interrelazioni che si sono create tra questi due poli dopo l'invenzione della fotografia stessa. Se si vogliono cogliere dettagliatamente le sfumature del mosaico artistico del secolo scorso, è determinante scoprire il ruolo che ha avuto la fotografia nel concepimento dei tasselli che compongono tale mosaico, non solo da un punto di vista strettamente artistico-estetico, ma anche da quello visivo-percettivo.

Superato l'imbarazzo iniziale, la fotografia si affermò prepotentemente tra le arti figurative, tuttavia trascinò a lungo con sé la sua natura artistica durante le fasi successive alla sua nascita. Infatti, anche quando si affermò come forma di rappresentazione indipendente, non smise di attingere alla pittura, dalla quale continuava a mutuare gli stili e le tendenze.

Quando la fotografia smise di essere uno strumento utilizzato dai pittori per registrare meccanicamente la realtà, i fotografi iniziarono a porsi interrogativi circa l'espressività del nuovo mezzo e le sue specifiche regole di rappresentazione. Le riflessioni teoriche sulla forma stilistica della fotografia sorsero, infatti, quando questa, liberata dalle mortificanti costrizioni meccaniche delle origini, acquisì innovativi intenti comunicativi e finalità espressive.

Se la fotografia fu il risultato finale di un processo di filiazione che procedette dal pensiero pittorico, è altresì vero che essa riconobbe questa nobile origine e ne mutuò i canoni estetici. Alcuni tra i primi fotografi si premurarono di

produrre fotografie che fossero "pittoricamente" progettate da un punto di vista sia visivo che concettuale. Del resto l'influenza della pittura non poteva essere licenziata così frettolosamente, anche quando fu chiaro che la fotografia aveva conquistato una propria ragion d'essere.

Il movimento culturale che ebbe alla base questo atteggiamento emulativo nei confronti della pittura prese il nome di "Pittorialismo" e fu essenziale nella storia della fotografia, non tanto perché la poetica pittorialista riscosse molti favori, ma piuttosto perché tutte le tendenze successive nacquero quando fu definitivamente chiaro che il Pittorialismo era l'unica strada che la fotografia non avrebbe dovuto imboccare: la velocità, la meccanicità, la fugacità, l'istantaneità e la referenzialità della macchina fotografica non potevano essere costrette in una morsa creativa così stretta. Proprio a causa di questa inconciliabile differenza ontologica, il Pittorialismo è considerato da buona parte della critica un momento buio della storia della fotografia, un momento in cui la fotografia subì la sudditanza espressiva e il prestigio sociale della pittura. Se decidessimo di credere, ragionevolmente, che una vera poetica debba essere, per sua stessa natura, originale e innovatrice rispetto ad un panorama di riferimento, potremmo facilmente condividere l'atteggiamento critico degli storici rispetto a questo periodo. Oppure potremmo, antitetivamente, cercare di rintracciare elementi di originalità e di indipendenza espressiva anche all'interno di poetiche apparentemente pedanti e manieristiche come fu per molti il Pittorialismo (cfr. Zannier, 1988).

La storia indica come inventore del Pittorialismo Henry Peach Robinson, per almeno due motivi: fu lui a coniare questo termine e, nel suo *Pictorial Effect in Photography*, diede ampie dimostrazioni di stile e coerenza teorica.

Le idee di Robinson circa l'effetto pittorico da conferire alle fotografie erano estremamente precise: egli pensava che la bellezza risiedesse nella mescolanza di naturale e

artificiale, e se il naturale spettava alla tipologia del soggetto rappresentato, l'artificiale si concretizzava nell'organizzazione e progettazione di una scena che riproducesse più fedelmente possibile la realtà delle cose. In sostanza l'artificialità utilizzata da Robinson non era fine a se stessa, né tantomeno (come vedremo più avanti nel caso di Rejlander) era pensata per creare sceneggiature fotografiche surreali: era piuttosto uno strumento al servizio del reale.

Per capire meglio l'esigenza del ricorso all'artificialità nell'atto di progettare una fotografia, dobbiamo focalizzare l'attenzione sul fatto, fondamentale, che la tecnologia fotografica dell'epoca era estremamente limitata: essa non consentiva di riprendere più soggetti contemporaneamente, sia per le differenze cromatiche dei singoli attori, sia per le differenze dei piani su cui gli attori stessi erano collocati. Infatti non esisteva ancora la possibilità di ottenere da un unico scatto la profondità di campo necessaria. La risposta tecnica di Robinson a questo genere di problemi fu il fotomontaggio o meglio, per usare le sue stesse parole, il *combine printing*, cioè il montaggio in fase di stampa.

Il momento del trapasso è una delle opere più famose di Robinson ed è progettata seguendo i criteri di tipici del fotomontaggio.

Il tema rappresentato è quello della morte: Robinson, infatti, crede che la fotografia non debba rappresentare situazioni allegoriche, mitologiche o comunque non possibili, egli è convinto che la plausibilità della rappresentazione sia essenziale. Il suo metodo progettuale era paragonabile più ad un allestimento cinematografico che ad una vera e propria fotografia: egli, infatti, sceglieva con cura i modelli (attingendo spesso tra i professionisti), allestiva la scenografia e poi procedeva con gli scatti. Ovviamente, nel più genuino approccio artificialista, i soggetti venivano fotografati singolarmente e solo successivamente riuniti in fase di stampa. Come si può notare dalla foto, il tema trattato, benché

carico di realistica, è completamente pensato e allestito alla maniera pittorica; lo si deduce dalle pose degli attori, dalla loro surreale compostezza, dal tipo di ambientazione, dalla solennità con cui l'uomo scruta l'orizzonte volgendo le spalle alla donna morente. Anche il punto di vista scelto dal fotografo si inserisce nella più limpida tradizione pittorica Ottocentesca di cui, tra l'altro, conosciamo le influenze subite dalla prospettiva Rinascimentale.

Quest'opera, dunque, se da un punto di vista contenutistico rimane saldamente ancorata alla vita di tutti i giorni,



Figura 22: Henry Peach Robinson, Il momento del trapasso, 1858.

da un punto di vista scenografico e rappresentativo, può essere considerata la sintesi dell'artificialità: ciò che si vede sulla carta è una scena la cui realistica è il frutto di una sapiente e articolata manipolazione. Come dicevamo prima, Robinson è convinto che la fotografia debba essere una perfetta fusione di naturale e artificiale e questa tendenza al bello reynoldsiano viene sapientemente individuata da Francesca Alinovi quando afferma che "le tre tappe indicate da Reynolds nell'apprendistato ideale consigliato allo stu-

dente, saranno: 1) la conoscenza delle regole elementari della composizione, impartite dagli insegnanti dell'accademia; 2) l'imitazione dei grandi maestri del passato; 3) l'imitazione della natura." (Alinovi, Marra, 2006: 43)

L'intervento della Alinovi è giustificato per illustrare meglio quanto si diceva prima circa l'atteggiamento critico che gli storici hanno assunto nei confronti del Pittorialismo, un atteggiamento, come sappiamo, diviso in due poli contrapposti. Una parte degli storici della fotografia sostiene che la poetica pittorialista, soggiogata dagli stilemi classici della pittura, fosse un timido tentativo dei fotografi di essere accettati nell'esclusivo olimpo dell'arte, e poiché fare arte significava fare pittura, per fare buone fotografie era necessario, semplicemente, fare buoni quadri. Francesca Alinovi, anche se prematuramente scomparsa, occupa un posto di rilievo presso l'altra parte della critica, che sostiene la possibilità di cogliere degli aspetti del Pittorialismo estremamente positivi; l'autrice ci ha lasciato un'analisi apprezzabilissima della poetica di Robinson a cui riconosce un grandissimo merito, quello di aver influenzato la pittura preraffaellita che, contemporaneamente alle opere del fotografo, era alla ricerca di una poetica significativa (sull'influenza che la fotografia ha avuto sulla pittura, cfr.: Costa, 1997).

L'analisi della Alinovi parte da un fatto pratico: il fotomontaggio, benché magistralmente eseguito, era una tecnica che presentava dei problemi intrinseci, non relativi cioè ad una cattiva esecuzione, ma semplicemente costituenti della tecnica stessa: innanzitutto c'era un problema di fusione, poiché le immagini non risultavano mai perfettamente amalgamate tra loro; poi si riscontrava un problema di proporzioni e gestione del senso prospettico, problema questo realmente insormontabile. Il fotomontaggio "serviva a garantire la perfetta messa a fuoco dei diversi piani, ma è anche vero che questi ultimi, una volta combinati assieme, non degradavano mai secondo corretti canoni proporzio-

nali (corsivo mio)" (Ibidem: 53). Questo errore inevitabile fu per Robinson una sconfitta dal punto di vista della rappresentazione naturalistica, ma questo stesso errore fu per una corrente di pittori contemporanei, i preraffaelliti, una fonte di ispirazione estremamente feconda. Le immagini ottenute dal fotografo, infatti, risultavano sempre segmentate e discontinue. Questo perché lo spazio "fotomontato" viene composto in modo disordinato e caotico. La poetica preraffaellita, lo si può dedurre dal nome stesso, andava a caccia di immagini che distruggessero i canoni rinascimentali della piramide pittorica: i preraffaelliti erano insofferenti verso l'impeccabile e precisa costruzione prospettica che da quattro secoli dominava lo scenario artistico, e ipotizzavano "uno spazio molto più sintonizzato con una concezione spaziale post-einsteiniana e post-moderna, che con la gelida piramide rinascimentale limpidamente contenuta entro i due rigidi assi di fuga." (Ibidem: 55)

L'analisi della Alinovi colloca sotto nuova luce analitica anche le opere di un altro grande fotografo pittorialista, che fece parlare molto di sé e delle sue opere e che può essere considerato il padre del moderno fotomontaggio: ci stiamo riferendo ad Oscar Gustav Rejlander. Svedese di nascita e inglese di adozione, Rejlander si impose sullo scenario artistico dell'epoca non tanto per la sua abilità fotografiche, ma per i contenuti delle sue stesse opere. Al contrario di Robinson, che come sappiamo era convinto dell'idea che la fotografia dovesse rappresentare la realtà, Rejlander mutuava interamente dalla pratica pittorica non solo la composizione scenica, ma anche i contenuti. Le sue opere avevano un carattere simbolico-allegorico e potevano essere considerate delle vere e proprie opere pittoriche da un punto di vista della progettualità e dei contenuti. L'unica differenza che intercorreva tra un'opera di Rejlander e un'opera pittorica era da rintracciare negli strumenti utilizzati: macchina fotografica nel primo caso, pennello nel secondo.



Figura 23 - Oscar Gustav Rejlander, Le due strade della vita, 1857.

Le due strade della vita è un esempio abbastanza perspicuo dello stile pittoricista forte di Rejlander. L'opera, appena divulgata, suscitò molto clamore e fu censurata a causa dell'eccessivo realismo; questa censura stupì molto il fotografo anglo-svedese che, nel 1858, decise di difendersi pubblicamente leggendo un discorso alla Photographic Society di Londra in cui spiegare i motivi delle sue scelte.

Attraverso questo discorso scopriamo moltissimo dell'estetica fotografica di Rejlander, che Francesca Alinovi cerca di "salvare" dalle critiche spesso troppo ostili e superficiali. Scrive, infatti, a tal proposito: "a) il desiderio di contraddire l'aspettativa generale sulla fotografia considerata come cosa semplice, presentando un'opera elaborata e complessa; b) l'intenzione di dimostrare che la foto può essere di aiuto anche per gli artisti interessati a temi ideali, non soltanto naturali; c) la volontà di conferire una regolare profondità prospettica all'immagine fotografica, altrimenti impossibile da ottenere" (Ibidem: 33), indussero Rejlander ad effettuare determinate scelte stilistiche.

Ora, dall'elenco di argomentazioni proposte dal fotografo durante la sua arringa, parafrasate qui dalla Alinovi, è possibile tracciare molto precisamente un atteggiamento estetico tipico di molti fotografi dell'epoca volto alla giusti-

ficazione della fotografia come entità artistica degna di tale nome. Evidentemente schiacciato dal peso di dover nobilitare la fotografia e attribuirle un valore artistico assoluto, Rejlander cadde, sia pure per eccesso d'amore verso il nuovo mezzo, in una sorta di trappola metodologica: usò la fotografia per fare pittura nella convinzione che questo potesse riscattare la fotografia stessa. C'è da dire, in sua difesa, che da questo punto di vista dimostrò una tenace coerenza, quando ad esempio, nel caso de *Le due strade della vita*, per riprodurre lo sfondo, non allestì (come invece faceva Robinson) una scenografia ad hoc, ma optò per il montaggio di varie fotografie aventi come soggetto elementi dell'arte classica:

"Dopo aver stampato tutte le figure, dovetti cercare uno sfondo; ma nel luogo in cui mi trovavo non c'era nessun segno di architettura classica. Così andai in campagna da un amico dove scelsi alcuni dei suoi ornamenti da giardino e il portico che voi vedete... Ciò, tuttavia, non costituiva un serio ostacolo, perché se volevo uno scenario di grandi dimensioni, non avevo che da avvicinare la macchina fotografica fino ad ottenere la dimensione desiderata... lo stesso potevo fare con qualsiasi oggetto" (Rejlander, 1856).

Rejlander è ossessionato dal suo compito di legittimazione, non riesce a vedere al di là di questo e naturalmente la sua poetica ne risente sensibilmente. Ma, mentre si è soliti licenziare la faccenda in modo così semplicistico, Francesca Alinovi individua all'interno della tecnica di Rejlander, elementi di innovazione e sapienza tecnica. I fotomontaggi da lui eseguiti sono dei veri e propri capolavori, dei piedistalli di una tecnica che diventerà un classico della tradizione fotografica. Se la poetica di Rejlander può giustamente essere considerata totalmente priva di innovazione estetica, a ben guardare è impossibile restare indifferenti alla straordinaria coerenza metodologica e alla sapienza tecnica di cui il fotografo ottocentesco si servì per creare le sue

opere d'arte.

Dunque, ripercorrendo la linea interpretativa della Alinovi, possiamo accorgerci di come la fotografia pittorialista, lungi dall'essere il risultato di una pedante riproposizione dei canoni pittorici, rivesta, nel caso di Robinson, un ruolo centrale nella nascita di un movimento artistico-pittorico e, nel caso di Rejlander, sia fonte di arricchimento tecnico della fotografia.

D'altra parte queste posizioni non sono le uniche ad assumere un atteggiamento positivo nei confronti del Pittorialismo. Infatti, sfogliando la letteratura, troviamo altri studiosi che hanno espresso pareri positivi sulla poetica pittorialista.

Apriamo una breve parentesi, poiché al lettore potrebbe sembrare piuttosto evidente che si stia cercando di illustrare solo gli aspetti positivi del Pittorialismo, a svantaggio di quelli negativi. È senz'altro vero, ma questa scelta procedurale è condizionata da due motivi ben precisi: a) il Pittorialismo è stato storicamente interpretato come una corrente artistica sterile e improduttiva, quindi ci piace l'idea di poterne offrire una rivalutazione positiva, soprattutto in considerazione del fatto che b) nell'analizzare una poetica, lo storico deve sempre eseguire lo sforzo di collocarla all'interno del periodo in cui si manifesta e cercare di comprenderne gli sviluppi relazionandola al tempo in cui si realizza. Se il Pittorialismo ai giorni nostri appare come un insignificante adattamento della fotografia agli stilemi pittorici, di certo non doveva sembrare così ai fotografi dell'epoca, ai quali spettava la difficile missione di concepire un linguaggio fotografico (sui generi linguistici fotografici, con particolare attenzione al realismo fotografico, cfr. Quintavalle, 1983).

Ecco perché abbiamo a cuore la poetica pittorialista, perché, se non altro, anche se le analisi della Alinovi non dovessero convincere i più, essa costituì un momento deci-

sivo per la crescita simbolica e linguistica della fotografia.

E ci pare, chiudendo la parentesi, che questo ragionamento possa essere applicato anche a quella corrente pittorialista che affiancò la produzione di Robinson e di Rejlander e che va sotto il nome di "fotografia pittorica", al cui vertice troviamo Peter Henry Emerson (1889).

Lo stile e l'approccio di Emerson alla fotografica costituiscono un momento decisivo nella definizione della cultura fotografica contemporanea, poiché egli, stanco dell'atteggiamento emulativo espresso dai pittorialisti, cercò di portare la fotografia sul piano del reale, convinto anch'egli che l'arte risiedesse nell'imitazione della natura. Se dunque la natura è la massima espressione dell'arte, allora la fotografia, meccanica riproduzione della realtà, ha già in sé le caratteristiche per essere la forma d'arte per eccellenza. Per il fotografo inglese, allora, non era necessario "abbellire" le fotografie agghindandole o allestendole come quadri, poiché tutta la carica artistica e la forza comunicativa risiedevano nella rappresentazione diretta delle cose.

Ovviamente non bisogna credere che la creatività del fotografo venga così sacrificata a vantaggio di una semplice meccanicità; Emerson aveva le idee piuttosto chiare quando decise di rintracciare le impronte di questa creatività non nella elaborazione dei negativi in camera oscura, ma durante la fase di ripresa: "nella sua estetica che si basava, per la prima volta, su una teoria della percezione, Emerson sottolineava come la nitidezza dell'immagine che si forma sulla retina non è costante: ad una messa a fuoco degli oggetti su cui si fissa la nostra attenzione, corrisponde una sfocatura degli oggetti collocati perifericamente" (Miraglia, Zannier, 1979). Emerson fu tra i primi a capire l'importanza dello "sfuocato come mezzo a disposizione del fotografo per una rappresentazione soggettiva e al tempo stesso fedele [...] del dato naturale" (Ibidem: 10).

Emerson sembra così il precursore di quella poetica fo-

tografica tout-court, barthesianamente definita (Barthes, 1980), secondo cui il noema (l'essenza, il genio) della fotografia sarebbe proprio *l'interfuit* che separa il soggetto dal suo oggetto, il fotografo dalla realtà. La creatività si sposta, finalmente, dal piano dell'allestimento e della messa in scena a quello della ripresa diretta: questo passaggio fu propedeutico alla nascita della fotografia come noi oggi la conosciamo. C'è da dire, comunque, che l'affermarsi di questa poetica non fu solo merito dei grandi fotografi, ma anche, probabilmente soprattutto, delle innovazioni tecnologiche che permisero la diffusione della fotografia alle grandi masse e quindi la conseguente democratizzazione, pratica e concettuale, del mezzo.

1.7. Epilogo tra arte e fotografia

Quando abbiamo cominciato a trattare il rapporto tra fotografia e arte, ci siamo precipitati a definire questo rapporto dualistico come un vero e proprio crocevia analitico attraverso il quale è possibile comprendere moltissimo della storia e della teoria della fotografia. Se provassimo a riassumere brevemente il ruolo che l'arte ha avuto per la fotografia e viceversa, ci renderemmo conto dell'importanza che una ha avuto per l'altra e analizzando le dinamiche della storia, interrogando i grandi interpreti del passato, si può portare alla luce un disegno generale il cui profilo è tratteggiato da questo rapporto così profondo e complesso:

- Fin dal Quattrocento, il pensiero pittorico si orienta verso una rappresentazione dello spazio di tipo prospettico. Gli esponenti più influenti di questo periodo promuovono l'uso della prospettiva lineare, che resterà immutata per quattro secoli;

- I pittori dell'Ottocento, grazie agli sviluppi tecnologici della camera oscura, si accorgono delle possibilità pratiche

dello strumento e lo utilizzano per proiettare immagini bidimensionali e per ricalcarne i contorni così da evitare studi preliminari e velocizzare il procedimento di tratteggio. Nel frattempo il gusto pittorico per la rappresentazione fedele della realtà si andava rafforzando, al punto da giustificare una presenza sempre più incisiva della camera oscura. Inoltre, dopo le scoperte di Daguerre e Talbot, gli artisti scoprirono che, per la prima volta, la realtà poteva essere fissata su un supporto ed essere dipinta a posteriori. È importante sottolineare che l'idea di poter catturare realmente la realtà fu uno dei principali motivi, se non addirittura l'unico, che spinse la ricerca nella direzione che abbiamo descritto.

- Le masse popolari erano sempre più presenti e attingevano con maggior entusiasmo alla vita culturale, tanto è vero che questa nuova intromissione delle masse spostò l'interesse artistico da un piano più simbolico e metafisico ad uno più terreno: le grandi gesta degli uomini o le rappresentazioni divine lasciavano spazio a raffigurazioni agresti o a esempi di vita quotidiana.

Tutti questi avvenimenti, sociali e culturali, appartengono alla pittura, fanno parte cioè della storia dell'arte: queste evoluzioni, incrociandosi con la scienza, hanno dato alla luce questa figlia mezzosangue che oggi chiamiamo fotografia.

Ma il rapporto arte/fotografia non si esaurisce qui. Dopo la sua nascita, la fotografia non ha smesso di interferire con lo sviluppo dell'arte, anzi ne ha condizionato l'andamento. L'analisi del Pittorialismo offerta dalla Alinovi è, da questo punto di vista, estremamente precisa e dettagliata.

Anche oggi, quando sembra che una dicotomia di tal guisa non possa trovare più giustificazione, poiché la fotografia ha ormai trovato la sua identità, si insinua, rinvigorito, questo vecchio rapporto. La fotografia è arte? Un marchingegno che copia la realtà può essere definito creativo? Queste domande, e molte altre simili, legittime più

centocinquant'anni fa, ritornano oggi dal letargo concettuale in cui si erano rintanate a causa dell'avvento del digitale. La possibilità che finalmente la fotografia possa liberarsi da quella schiavitù referenziale che per tutto questo tempo l'ha miseramente mortificata, è un'attrattiva troppo invitante per scappare a coloro che vorrebbero che la fotografia assomigliasse, a fortiori, all'arte pittorica.

In questa sede ci limitiamo a segnalare soltanto che, anche dopo un periodo di affermazione così intenso e ricco di successi, la fotografia deve ancora fare i conti con un passato opprimente, che la vorrebbe ancella della pittura o, nel caso limite offerto dal digitale, degna sostituta nelle forme di rappresentazione.

Il rapporto arte/fotografia è così vivo perché riflette un più profondo rapporto tra creatività/ottusità, iconicità/indexicalità, manualità/automaticità, e anche se crediamo che questo rapporto sia ormai obsoleto, è da qui che deve partire ogni riflessione teorica che voglia restituire alla fotografia la sua legittimità esistenziale (sullo scontro teorico indice/icona e le sue ripercussioni sulla neonata fotografia digitale cfr Marra, 2002).

centocinquant'anni fa, ritornano oggi dal letargo concettuale in cui si erano rintanate a causa dell'avvento del digitale. La possibilità che finalmente la fotografia possa liberarsi da quella schiavitù referenziale che per tutto questo tempo l'ha miseramente mortificata, è un'attrattiva troppo invitante per scappare a coloro che vorrebbero che la fotografia assomigliasse, a fortiori, all'arte pittorica.

In questa sede ci limitiamo a segnalare soltanto che, anche dopo un periodo di affermazione così intenso e ricco di successi, la fotografia deve ancora fare i conti con un passato opprimente, che la vorrebbe ancella della pittura o, nel caso limite offerto dal digitale, degna sostituta nelle forme di rappresentazione.

Il rapporto arte/fotografia è così vivo perché riflette un più profondo rapporto tra creatività/ottusità, iconicità/indexicalità, manualità/automaticità, e anche se crediamo che questo rapporto sia ormai obsoleto, è da qui che deve partire ogni riflessione teorica che voglia restituire alla fotografia la sua legittimità esistenziale (sullo scontro teorico indice/icona e le sue ripercussioni sulla neonata fotografia digitale cfr Marra, 2002).

Antonino Pennisi

Capitolo secondo Il linguaggio fotografico

2.1. Il contesto generale: la cultura delle immagini

Il mondo della comunicazione è fatto sempre più di immagini che di parole. Il giornalismo, la televisione, la pubblicità, il cinema, ma anche, in maniera sempre più pervasiva, la saggistica, i periodici di consumo e di settore, i rotocalchi, in generale l'editoria a stampa e quella elettronica, tendono oggi a sostituire l'espressione argomentata e progettata attraverso il linguaggio scritto, con una nuova testualità fondata sul percepire significati, discorsi e opinioni tramite le immagini. L'uso sempre più esteso di Internet come media tipico dell'informazione globale ha reso l'espressione visiva il linguaggio elettivo dell'attività intellettuale. Molto più dei giornali e della stampa scritta in generale, esso ha raggiunto vasti strati della popolazione: come è accaduto per la televisione, la semiotica dell'immagine digitale è diventata il linguaggio di massa più diffuso, l'idioma più "parlato" nelle moderne società tecnologiche.

Il fenomeno della nuova cultura dell'immagine non può non avere riflessi nell'istruzione e nella formazione: secondo alcuni importanti psicologi, sociologi e linguisti la sostituzione progressiva della parola con l'immagine, comporta una sorta di mutamento cognitivo nella specie umana post-moderna. Per Domenico Parisi: "la visualità, aiutata dalla tecnologia, conquista spazi di capacità comunicativa e cognitiva a spese del linguaggio" (2000:20). Addirittura, per Raffaele Simone (200), la tendenza a regredire della cognitività verbale in

competizione con la multimedialità delle nuove tecnologie dell'immagine, costituirebbe l'inizio di una "terza fase" (dopo quella della scrittura e della stampa) nella storia del conoscere: l'era dell'iconismo nella quale i vecchi saperi muoiono e nuove forme di pensiero "visivo" disegnano l'intelligenza del XXI secolo.

Il dibattito che si è innescato a partire da questi interventi così autorevoli riguarda soprattutto due grandi questioni, di ordine diverso ma strettamente collegate, della cultura contemporanea, particolarmente sentite anche in Italia.

La prima è di carattere generale ed approfondisce le valenze psico-cognitive di questa pretesa mutazione evolutiva dell'intelligenza umana chiedendosi come cambieranno le procedure cognitive passando da un'interpretazione linguistica ad un'interpretazione visiva del mondo.

La seconda è di natura sociologico-culturale e riguarda il modo di riorganizzare la scuola e le altre istituzioni educative adeguandole alle necessità imposte dai repentini cambiamenti delle tecnologie dell'immagine. Da questo punto di vista la posizione assunta, specialmente da D. Parisi, appare radicale: con un coraggio di cui gli va dato atto, sostiene, infatti, che l'evidente crisi della scuola ha poco a che fare con i problemi che sino a questo punto abbiamo ritenuto essenziali – riorganizzazione dei cicli, formazione degli insegnanti, stipendi e autonomia del personale, struttura statale o privata, incentivazione, logistica, etc. – mentre va interamente attribuita all'incapacità di preparare i giovani a interpretare e modificare la realtà attraverso strumentazioni e *formae mentis* tecnologiche tutte centrate sulla cultura dell'immagine.

Su entrambe le questioni le considerazioni di Parisi e di Simone appaiono fondate e ben argomentate, provocatorie e, certamente, utili a capire cosa sta succedendo e perché. Proprio per la loro fondatezza e proprietà argomentativa, tuttavia, tali considerazioni preoccupano. Se davvero tutto fosse come i due libri cercano di far apparire ci troveremmo

nella situazione di dover ammettere che una grande rivoluzione degli strumenti può portare ad una forse irreversibile involuzione delle menti e dei corpi sociali.

Non credo che sia così e vorrei cercare in questo libro di contribuire a spiegarne il perché proprio a partire dall'analisi tecnica del linguaggio fotografico, il primo e più importante media visivo. Quest'analisi si fonda, tuttavia, su due presupposti teorici senza chiarire i quali ogni tecnica ci apparirebbe priva di fondamento euristico.

Il primo, di natura filosofica, potrebbe essere descritto come il *presupposto dell'intrinseca linguisticità della nozione stessa di immagine*. O – se volessimo apparire più radicali, rispetto all'idea forte di una "terza fase" in cui la parola sparirebbe pian piano di fronte ai nuovi linguaggi dell'immagine – il presupposto dell'impossibilità stessa di pensare l'immagine senza la parola. Già Franco Lo Piparo (2000) ha ricordato, a questo proposito, come per buona parte del pensiero filosofico antico e moderno sul linguaggio sia sempre stato chiaro che non può formarsi *un'immagine dell'immagine* che non abbia prima un significato linguistico, che un mondo iconico umano è impensabile senza un mondo linguistico umano e che, insomma, una semantica visiva non possa prescindere dall'eto-sistema linguistico che l'ha generata. Per usare un'espressione di Wittgenstein si potrebbe dire che i confini del mondo sono sempre i confini del linguaggio di chi in quel mondo vive e "vede".

Questa ragione filosofica è d'altrocanto pienamente avvalorata dalle ricerche contemporanee sull'ontogenesi pre e post-natale della cognitività umana e sulla sua specie-specificità, che dimostrano la profonda differenza e la centralità nell'apporto biologico, culturale e sociale che la componente uditivo-verbale riveste nella formattazione primaria dei sistemi cognitivi umani rispetto a quello fornito da tutti gli altri sensi (Pennisi, 1994), visione compresa.

Il secondo presupposto è invece di natura tecnico-scienti-

fica e, in un certo senso, rappresenta la proiezione del primo in chiave socio-cognitiva. Potremmo chiamarlo *il presupposto della circolarità analogica della tecnologia digitale*, perchè fondato sul paradosso secondo il quale la tecnologia *tout-court*, e quella digitale in particolare, può essere generata solo da procedure di pensiero analogico.

Cos'è e come si forma, in qualunque cultura, una "tecnologia"? Di quali mezzi cognitivi ci serviamo per realizzarla? E' possibile immaginare un'evoluzione tecnologica che non sia costruita attraverso il linguaggio e la scrittura? Si può pensare la nostra attuale tecnologia senza i libri sequenziali e alfabetici di matematica, di logica, di fisica, di chimica, di filosofia? Si può ideare e realizzare un manufatto tecnologico senza approfondire sin nei dettagli più microscopici le formule fisico-chimiche con cui costruire i nuovi *chip*? Senza scandire punto per punto i faticosi algoritmi che ne permettono la funzionalità degli automatismi – tanto belli da vedere quando ci appaiono come graziose immagini dal WEB o come splendide fotografie prodotte da fotocamere elettroniche –? Insomma, per dirla in breve, esisterebbe la tecnologia dell'immagine, digitale e "parallela", senza la cultura della parola e dei linguaggi, sequenziali e alfabetici?

Il solo pensarlo fa credere che la raffigurazione della tecnologia è concepita troppo spesso – dal punto di vista socio-culturale – solo come mezzo di utenza e non come forma cognitiva che produce strumenti per permetterne la sua fruizione e consumo. E come farebbe una cultura di "simultanei" a produrre le proprie tecnologie se privissimo i soggetti pensanti di "sequenzialità" riducendone la componente linguistica? Al di là di ogni polemica bisognerebbe innanzitutto riconoscere che non c'è prodotto più sequenziale e alfabetico dell'immagine digitale e dello stesso personal computer che ci permette di progettare e realizzarla; che non c'è produzione di tecnologia visivo-multimediale che non sia duro studio di manuali, riviste, stesure di *flow chart*, listati in

linguaggi di programmazione; che non c'è, insomma, rivoluzione dell'immagine se non c'è prima dura analisi alfabetica, proposizionale, articolazione linguistica e verbalizzazione controllata e dialogicamente verificata di ipotesi.

Dati questi presupposti teorici dovremmo, quindi, concludere che la tecnologia dell'immagine non è altro che un particolare tipo di linguaggio, particolarmente raffinato, ma sempre derivante da forme di pensiero fondate su quello verbale: cosa che Tullio De Mauro, già nel 1981, aveva affermato di qualsiasi linguaggio formale e/o tecnico. Da questo punto di vista non solo la cultura delle immagini non può soppiantare quella della parola, ma non potrebbe neppure "pensare" la propria esistenza o i propri progressi tecnologici senza le procedure linguistiche per realizzarli.

Come mai allora si è potuta affermare quest'idea così forte della centralità dell'immagine? Perché si tende ad esaltare solo ciò che della tecnologia per immagini è puro epifenomeno, cioè la sua dimensione rappresentativa, la sua spettacolarità grafica, addirittura scambiandole per una (la) nuova forma di pensiero?

E' difficile rispondere a questa domanda senza ricorrere alla semplicistica spiegazione che studiare, analizzare, argomentare, istituire relazioni logiche, causali, compiere inferenze e deduzioni attraverso l'intelligenza linguistica è difficile, mentre guardare, commuoversi e stupirsi è facile. C'è, certamente, qualcosa di più che non il grande equivoco del volgarizzamento della cultura semiotica della comunicazione di massa, secondo cui "vedere è capire", assistere ad una rappresentazione, ad una simulazione, ad una proiezione, ad una mostra fotografica, significa già spiegarle o interpretarle. C'è, in realtà, il fallimento della retorica umanistica del XIX secolo posta di fronte al duro impatto con l'affermarsi incondizionato e - ovviamente - aggressivo della cultura tecnico-scientifica. C'è il distanziarsi progressivo dalle radici pragmatiche dell'umanesimo e, quindi, il suo indiscutibile

indebolimento valoriale.

Di fronte a questo tracollo credo, tuttavia, che i rimedi proposti da una iper-tecnologizzazione acritica della scuola, e dalla *reductio* iconico-visuale di tutto il sistema cognitivo della formazione nelle società complesse, siano rimedi peggiori del male che si vuol combattere. Le proposte, ad es., di Parisi, di sostituire gli insegnanti con "esperti che progettano e realizzano i nuovi sistemi tecnologici con funzione educativa" (id.: 32), con "tecnici che fanno funzionare in modo fluido la tecnologia nella scuola" (ib.), o di trasformare il maestro in "tutor individuale e di gruppo che regola le interazioni tra gli studenti e la tecnologia" (ib.), rischiano di affossare definitivamente la possibilità di rifondare un umanesimo linguistico adeguato alle possibilità strumentali delle nuove tecnologie. Se guardiamo agli effetti dirompenti della cultura "visuale" nelle nuove generazioni, all'abbassamento dei livelli quantitativi e, soprattutto, qualitativi delle loro letture, è facile prevedere che la cosiddetta "terza fase" (se dovesse avverarsi) non ammetterà che due categorie di superstiti: i protagonisti o le vittime, quelli che studiano le tecniche per idearle, produrle, dominarle e rinnovarle continuamente attraverso l'analisi "analogica" e "linguistica", e quelli che vi assistono, facendo finta di "interagire" con queste, secondo le modalità, finite e meccaniche, rigidamente previste dai primi. Senza trascurare l'apporto che la multimedialità fondata sulla sincreticità dell'immagine fornisce alla capacità di riflettere "proposizionalmente" sui problemi, occorrerà, quindi, esser capaci di distinguere la strumentalità offerta dai mezzi visivo-digitali dalle abilità cognitive reali che ci servono per utilizzarli e dominarli interamente. Le capacità e le competenze tecniche dovrebbero soprattutto essere considerate come antidoti alle certezze metodologiche, all'incondizionata fiducia nei manufatti che sono capaci di produrre, all'idea stessa di "norma" che, continuamente, cercano di imporre.

La competenza fotografica è un esempio tipico di questa

consapevolezza strumentale che potrebbe farsi conoscenza critica. Come vedremo nel corso del libro, l'idea ingenua che la fotografia sia la forma di "referenza" primaria, l'indicale più puro della "realtà", è del tutto priva di fondamento. L'immagine fotografica non è altro che una *funzione di funzioni*, cioè una costruzione arbitraria fondata sulla scelta di variabili che condizionano altre variabili in una catena complessa nella quale ogni variazione parametrica istituisce trasformazioni "catastrofiche", cioè capaci di trasformare un oggetto in un altro oggetto, un concetto in un altro concetto, un segno in un altro segno: tutti diversi l'uno dagli altri. Produrre immagini è quindi il frutto di una tecnica potentissima manipolando la quale possiamo fornire "testi" e "discorsi" talmente diversi tra loro da poter risultare addirittura opposti. Tale tecnica va conosciuta e dominata a fondo, proprio per evitare di subirla. Una tecnica, beninteso, non si esaurisce nella pratica (seppur importantissima) degli strumenti con la quale opera. La linguistica di una tecnica è parte integrante della tecnica medesima. Nella fattispecie la tecnica fotografica non si limita alla conoscenza approfondita delle macchine, degli obiettivi, delle pellicole, etc., ma si realizza pienamente nella grammatica e nella semantica che quegli strumenti permettono di attuare. Lo studio, quindi, della tecnica fotografica, comprende anche le modalità "semiotiche" dello scrivere per immagini. Come quindi si legge una fotografia, come si dispongono le unità minime della sua testualità nello spazio, nel tempo, nella dimensione del colore o in quella delle sue geometrie. Come, infine, tutti questi elementi compositivi si integrano con il sostrato culturale del fotografo e della società in cui opera.

La tecnica fotografica, diventa, così, una dimensione dell'essere culturale e, come nella scrittura, nella musica, nell'arte, nello spettacolo, il fotografo resta sempre al centro dell'universo rappresentativo: mai testimone ma interprete del suo tempo.

2.2. Cos'è un'immagine?

In greco non esiste un termine che traduce esattamente il latino *imago*, l'inglese *image*, il francese *image*, il tedesco *Einbildung*: φαντασμα, indica per Aristotele una similitudine o segno delle cose, che può conservarsi indipendentemente dalle cose stesse. Nel *De anima* le immagini sono come le stesse cose sensibili, solo che non hanno materia (D.A., III, 8, 432a 9): sono il prodotto dell'immaginazione. Gli Stoici aggiungevano che l'immagine è un'impronta della cosa sull'anima, e che ciò che viene impresso muta l'anima stessa. Lontanissimi, quindi, da un'idea pervicacemente radicata nella società della informazione, gli antichi avevano ben chiaro che un'immagine non è una percezione ma una costruzione creativa dell'intelletto. Percepire immagini è solo il primo atto del produrre immagini. L'immagine prodotta, inoltre, non svolge un ruolo passivo: non è un puro dato fenomenico o una "cosa", ma è un "affezione" dell'anima che crea "pathos": così come la parola (Aristotele D.I. 16a). Immagini e parole hanno questo in comune: che modificano le idee, le opinioni, l'anima di chi le produce e di chi le sente/vede.

Anche quando si parla di immagine fotografica il concetto non cambia. La fotografia non ci fa vedere "cose", non incarna "percezioni": ci rappresenta il mondo come lo abbiamo voluto raffigurare in quel dato momento, in quel particolare contesto, in quello stato d'animo nel quale vivevano chi lo produceva da una parte e chi lo riceveva dall'altra. Sembrerebbe, quindi, poco importante, da questo punto di vista, quale sia il processo fisico che porta alla costituzione dell'immagine fotografica. Tale processo, infatti, è cambiato nel tempo: dal dagherrotipo al ferrotipo, dal negativo agli alogenuri d'argento, dai processi chimico-analogici a quelli elettronico-digitali il modo in cui si realizza l'immagine su un certo supporto è frutto di tecnologie in evoluzione. Le cose non stanno, tuttavia, in questo modo, per una serie di motivi:

(a) La fotografia non è un sistema a totale arbitrarietà materiale dei segni. Così come non è indifferente la cognitivà che si forma a partire da un sistema nervoso "formattato" sull'udito e sulla parola parlata, rispetto ad altri sistemi di segni (come il linguaggio dei sordi o dei cieco-sordi), così non è secondario il problema dei limiti posti dai processi fisici adottati (e possibili) nello sviluppo storico delle diverse tecniche fotografiche. Un esempio facile potrebbe essere costituito dalla diversa sensibilità che certi procedimenti fisico-chimici hanno rispetto alla "scrittura" della luce: una lastra al collodio è infinitamente meno sensibile alla luce di una pellicola agli alogenuri d'argento ad alta sensibilità. Questo, in termini di possibilità espressive, significa non poter rappresentare ambienti, figure, paesaggi e quant'altro non si trovi in condizioni di luce ottimale, oppure di non poter "congelare" il movimento nei casi di scarsa illuminazione. Un intero settore del dicibile resterebbe permanentemente inespresso.

(b) Il rapporto tra "potenza" ed "atto" nella fotografia è essenziale per cogliere i limiti del mezzo fotografico medesimo. In altri termini bisogna prima sapere cosa possiamo realizzare con un dato strumentario fisico prima di decidere la modalità più adatta alla realizzazione di un'immagine. Esempio: una pellicola capace di vedere lo spettro delle radiazioni infrarosse ci permette di poter rappresentare una campagna, una città, una qualunque serie di soggetti "caldi" anche di notte, nella più completa oscurità. Senza quel tipo di pellicola non potremmo rappresentarci il pathos inimmaginabile della vita nel buio.

(c) Bisogna sempre distinguere tra il produttore di immagini e il fruitore delle medesime. Per il primo la non-arbitrarietà materiale del mezzo fotografico e il rapporto fra "potenza ed atto" nell'attività "immaginifica" sono essenziali; per il secondo

non lo sono. La coscienza dei limiti agisce consapevolmente sul primo, inconsapevolmente sul secondo. Ad esempio fotografando lo sport, chi produce l'immagine di un atleta che



corre i cento metri deve preventivamente sapere se vuol "congelare" o meno il movimento, utilizzando pellicole, tempi di scatto, diaframmi, e quindi macchine e obiettivi adatti a soddisfare questi tre parametri. A seconda della sua scelta enfatizzerà o meno il momento documentaristico (fermando il momento esatto del taglio del traguardo) o quello evocativo (la sequenza di "mossi" data dal succedersi degli stati

temporali fermati in un unico fotogramma a tempi lenti) che dramatizzerà l'estetica dello sforzo. Per chi guarda questa foto, tuttavia, tutto il problema del sostrato meccanico-fisico che si è reso necessario per ottenere uno dei due (o più) effetti è del tutto trascurabile, limitandosi a interpretare il risultato finale e i suoi modi di "agire" nell'animo.

(d) Questa inconsapevolezza o indifferenza del fruitore rispetto agli aspetti fisico-meccanici della produzione dell'immagine ridiventa essenziale, tuttavia, quando lo scopo della visione fotografica non è solo la fruizione dell'immagine ma la sua ricostruzione metalinguistica, ovvero quando "vedere" serve a "capire" come è stata generata l'immagine allo scopo di ricrearla o, meglio, di ri-produrre la tecnica che l'ha realizzata. Ancora una volta il parallelo con il linguaggio verbale è del tutto appropriato: è vero che gli utenti di una lingua possono parlare quest'ultima senza necessariamente conoscerne



la grammatica, ma se devono passare da una competenza implicita ad una esplicita diventa impossibile disconoscerne le regole generative.

(e) Al di là, comunque, delle diverse fasi evolutive attraverso cui è passata la realizzazione dell'immagine fotografica nel corso del tempo, con il relativo mutare di materiali e strumenti, esistono una serie di costanti universali che unificano tutte le pratiche fotografiche e che definiscono in termini espliciti la differenza tra il linguaggio fotografico e tutti gli altri modi di espressione. Queste costanti possono essere perfettamente individuate e costituiscono la base della "biologia fotografica", il nocciolo duro della disciplina.



A. Pennisi, Icona sacra, 2001

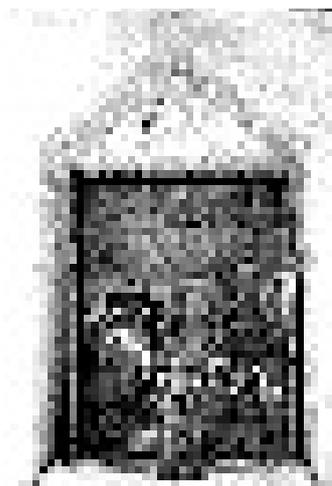
Da questo punto di vista il primo fondamento della fotografia è proprio la nozione fisica di immagine fotografica e, cioè, un'immagine ottenuta con un qualunque metodo che "scriva con la luce".

2.3. Il mondo a colori e in bianco e nero

Un'immagine scritta con la luce è un'immagine scritta col colore. Anche le immagini in bianco e nero, infatti, non sono altro che immagini derivate dall'uso combinato dello spettro dei colori. Per comprendere ed usare il colore come strumento espressivo bisogna familiarizzare con la teoria del colore.

La luce, infatti, che non si può dire abbia un vero e proprio colore, è composta in realtà da una combinazione di

radiazioni di diverse lunghezze d'onda (quindi da diversi colori). Facendo passare un raggio di sole attraverso un prisma di vetro si possono osservare le diverse componenti cromatiche della luce diurna. Il raggio si apre a ventaglio formando lo spettro dei colori. Esso comprende tre grandi bande di radiazioni: il rosso, il verde e il blu, detti anche colori primari della luce. L'occhio umano è limitato alle lunghezze d'onda comprese tra i 400 e i 700 nanometri. Agli estremi si collocano le radiazioni invisibili all'occhio umano: l'ultravioletto, sotto i 400 nanometri, e l'infrarosso, sopra i 700. Qualsiasi cosa illuminata assorbirà radiazioni misurabili entro questo spettro e restituirà solo alcune bande di colore (così una ciliegia assorbe tutti i colori e rimanda solo il rosso).



A. Pennisi, Pozzillo, 1989



A. Pennisi, Schwarzwald, 1989

In realtà la struttura fisiologica del nostro occhio (costituita dai coni) è fatta per selezionare solo i tre colori primari e ogni altra tinta è percepita grazie ad un fenomeno di combinazione tra queste sensazioni elementari. Tutti i colori risultano dalla mescolanza dei tre colori primari. La luce bianca risulta dalla mescolanza di tutti e tre. In sostanza coesistono e si intersecano in natura due diversi fenomeni di produzione e percezione dei colori, a loro volta riprodotti nei sistemi fotografici:

Sintesi sottrattiva

Pigmenti di varia natura stesi o incorporati in opportuni supporti, sottraggono alla luce che li colpisce i diversi colori dello spettro, rimandando all'osservatore solo la propria tinta. Utilizzando tre colori primari fotograficamente definiti come giallo, magenta e cyan, è possibile ottenere tutte le altre tinte ricorrendo a varie sottrazioni. I filtri che si usano nella stampa a colori provvedono a questa sottrazione controllando il colore complementare. Ad esempio il filtro giallo controlla il blu lasciando passare alla luce bianca dell'ingranditore solo il rosso e il verde che mischiati insieme lo generano. Se si usano contemporaneamente un filtro giallo e uno cyan si sottraggono rispettivamente il blu e il rosso, facendo passare solo il verde. La sovrapposizione dei tre primari dà un grigio più o meno scuro in dipendenza delle densità dei colori usati, sino ad arrivare al nero. È un sistema usato in pittura e fotografia.

Sintesi additiva

Le luci monocromatiche dei colori primari impiegati in questa tecnica, definiti come rosso, verde e blu, sono in grado di produrre, per addizione e fondendosi in varia misura, ogni colore. La somma dei tre colori dà il bianco. Se manca il blu si ottiene il suo complementare (il giallo), se manca il rosso la combinazione additiva produce il cyan, se manca il verde la combinazione additiva produce il magenta. Così funziona il sistema della televisione a colori.

Questi metodi, sebbene diversi in apparenza, possono essere ricondotti ad una sola logica: dal punto di vista pratico, infatti, i loro effetti si presentano spesso contemporaneamente. L'additivo e il sottrattivo sono insomma due diversi aspetti di un unico fenomeno che compete contemporaneamente a tecniche tra loro diversissime (fotografia, pittura, televisione ecc.).

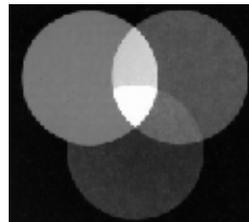
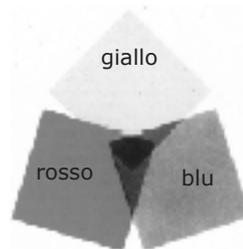
Carte e pellicole fotografiche sono costruite in modo simile, più complesso è il caso del colore digitale che vedremo in seguito. Nelle pellicole lo strato superiore dell'emulsione è sensibile solo al blu, poi troviamo un filtro giallo, che essendo complementare al blu, ne impedisce il passaggio in modo che non vada a sensibilizzare gli strati sottostanti. Segue uno strato sensibile al verde e al blu (che però non gli arriva), cioè con caratteristiche ortocromatiche e uno strato pancromatico sensibile al rosso.

Sia che si tratti di pellicola negativa o diapositiva, gli strati che abbiamo identificato sono sempre sensibili al blu, rosso e verde e nello sviluppo sono trattati in modo da diventare gialli, magenta, cyan (primari sottrattivi complementari appunto al blu, verde, rosso). Ne consegue che l'impressione della pellicola è effettuata secondo il sistema sottrattivo.

Per stampare sulla carta da negativo, invece, si può usare un metodo additivo (tre successive esposizioni con luci dei tre colori primari verde, rosso, blu) o il sistema sottrattivo (filtratura con esposizione unica della luce dell'ingranditore corretta con tre tipi di filtri da inserire nel fascio di luce della lampada).

Il problema del colore come linguaggio della fotografia, al di là dell'aspetto puramente tecnico che una standardizzazione della nomenclatura e delle procedure può aiutare a fissare in una sorta di valori ideali di *default* (peraltro mutabili nel tempo e attraverso le nuove tecnologie) è, in realtà, ben più complesso.

Nessuna macchina fotografica e nessuna pellicola ritrarrà mai il colore



“così com'è” per il semplice motivo che questo preteso riferimento oggettivo non esiste nella realtà.

Il colore è una funzione a molti argomenti: le condizioni generali della luce, la sua quantità, la sua incidenza (cioè il lato da cui proviene), il contrasto generato dalle contrapposizioni dei primi tre argomenti, la struttura fisica delle forme che illumina, la loro testura (*texture*), le distanze che ci separano da loro e che le separano tra loro, la simmetria o asimmetria, il loro ordinamento nella sequenza spaziale, la saturazione che assumono secondo il “calore” visuale che emanano, etc. Ognuno di questi argomenti costituisce, a sua volta, una funzione ad altri argomenti plurimi e interrelati.

Così la quantità di luce varia anche col variare della testura o delle forme, che a loro volta variano con la temperatura del colore, e così via sino a dar vita ad una combinatoria praticamente infinita. Ciascuna di queste funzioni di funzioni è poi sottoposta ad alterazione volontaria: l'enfasi con cui si vuol sottolineare un particolare, accentuando uno o più elementi della ripresa (tempi, diaframmi, etc.) può dar luogo ad un riassetto di tutti i parametri: nel sistema fotografico, come nella lingua, “*tout se tient*”, cambiando un sottoinsieme di scelte tutto l'insieme subirà contraccolpi.

Questa consapevolezza è ancor più marcata quando dal linguaggio del colore si passa al linguaggio del bianco e nero. In questo caso anche l'osservatore è coinvolto in un procedimento di astrazione di cui è cosciente.

Tranne, infatti, rari casi di acromatopsia (cecità ai colori), nessun soggetto umano “vede” in bianco e nero. L'immagine in bianco e nero è uno scoperto gioco di reinterpretazione della realtà. Un gioco in cui se volessimo approssimarci sempre più alla realtà “naturale” (che pure non esiste), tanto più dovremmo alterarla, “immaginando” in che modo quell'alterazione possa produrre risultati verosimili.

Un classico esempio di questo apparente paradosso è la procedura di manipolazione dei soggetti dei ritratti in bianco

e nero. Le complesse operazioni di *maquillage* cui vengono sottoposte le modelle (o i modelli) nella fotografia professionale in bianco e nero, non sono, ad esempio, stratagemmi per far venire "più belli" queste/i ultimi.

Per riprodurre con sfumature di grigi in maniera quanto più naturale possibile l'incarnato della pelle di tali modelli, occorrerà forzare, ad es., i rossi del volto, della labbra, delle diverse parti del corpo che saranno riprese nell'immagine. Tradurre un bel colore rosato in un grigio non confinante col bianco, eliminare, quindi, ogni pallore indesiderato dal volto del modello, comporterà una sapiente operazione di trucco fortissimo che, visto a colori, risulterebbe una parodia, una maschera inverosimile del volto ritratto.

La fotografia digitale rende questo tipo di traduzioni immediatamente visibili e stimabili in "camera chiara". Operando al computer una sottrazione di tutti i colori di un'immagine resterà, infatti, impressa su di essa solo il rapporto fra le sfumature di grigi e le variabili luminosità e contrasto. "Rafforzando" i rossi attraverso l'immissione di neri (che corrisponde nella fotografia analogica alla preparazione del volto del modello con un trucco particolarmente forte che accresca la saturazione del rosso, attraverso, ad es. l'uso di fondo tinta o rossetti) genereremo una rappresentazione più vicina alla realtà e, senz'altro, più gradevole (a meno che non ci interessa far risaltare il pallore).

Applicato ad altissimi livelli dell'arte fotografica, il problema della traduzione dei colori in sfumature di grigi, in relazione alle diverse condizioni di luce, è stato affrontato dai più grandi nomi della storia della fotografia.

Il più importante di tutti è senz'altro quello di Ansel Adams (ritratto al lavoro nella foto a destra), celebre autore del cosiddetto "sistema zonale", che è un metodo per rendere quanto più verosimile possibile, e in tutta la ricchezza della gamma tonale del bianco e nero, la realtà (che nel caso di Ansel Adams coincideva soprattutto con la realtà naturale

dei paesaggi boschivi che amava ritrarre a tutte le ore del giorno).

Ansel Adams nacque il 20 febbraio del 1902 e per tutta la sua vita (protrattasi sino al 1984) si occupò di un unico problema: combattere, armonizzandolo, l'insieme delle quantità e qualità di luci differenti che illuminano un qualunque soggetto, specie quelli a sfondo naturalistico, in cui tali differenze sono portate all'estremo.

Da questo punto di vista il suo contributo va ben al di là della storia della fotografia: tutto intero il suo lavoro può essere riletto come un contributo determinante alla teoria naturale della visione umana.

Se c'è, infatti, una caratteristica che contraddistingue il modo umano di vedere, è quella dell'omeostasi compensativa delle differenziazioni di luce.

Dietro questa complicata espressione si nasconde un concetto molto semplice da comprendere, ma difficile da tradurre in forma tecnica: qualunque scena cui possono assistere i nostri occhi è più o meno caratterizzata dalla diversità di quantità di luce che colpisce i diversi punti della scena medesima.

Così nell'immagine qui mostrata possiamo distinguere (ma è solo una scala di comodo) almeno nove livelli diversi di quantità di luce che colpiscono gli oggetti ritratti. Ognuno di questi livelli sarebbe quello corretto per conferire la giusta illuminazione a quel singolo punto selezionato.

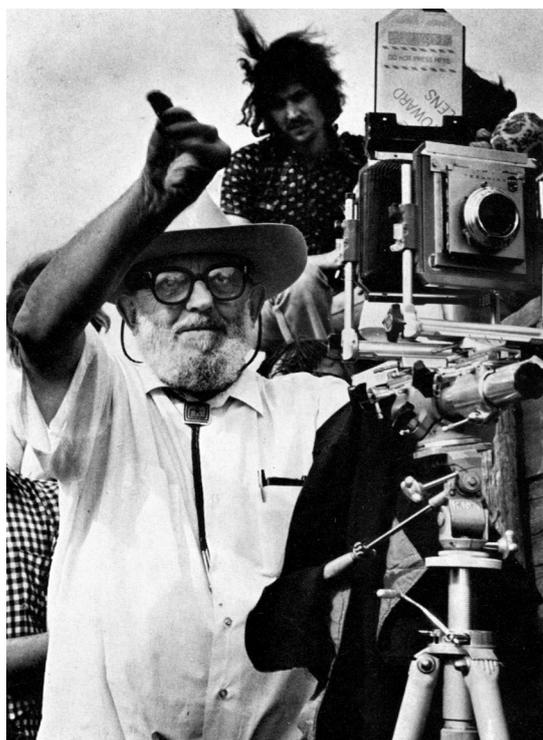
Ma la selezione di uno di questi punti come oggetto privilegiato dell'esposizione danneggerebbe l'esposizione degli altri. L'occhio fotografico, come vedremo in seguito, può riprodurre la luminosità della scena, scegliendo tra una lista chiusa di coppie "tempo per diaframma" (cioè quantità di tempo in cui resta aperto l'otturatore per dimensione della apertura del foro del diaframma dell'obiettivo) per impressionare la pellicola.

Tali liste chiuse sono formate da sequenze temporali

(1/1000 di secondo, 1/500, 1/250, 1/60, 1/30, 1/15, 1/8, 1/4, 1/2, sino ai trenta secondi interi) e sequenze di ampiezza (da foro 22, piccolissimo, a foro 1,2, o, addirittura, 1,0, grandissimo - vedremo in 2.2. il significato di questi valori) che non possono essere cambiati, costituendo limiti del sistema analogico, cioè confini discreti tracciati nel *continuum* temporale e spaziale.

Si noti, per inciso, che il problema non cambia neppure con la fotografia digitale che permette una variazione pressochè infinita dei tempi e dell'ampiezza dei fori (es. la scelta di un tempo di 1/788 oppure di un diaframma 3,69), perché, comunque, alla fine la scelta va sempre a fissare una coppia "oggettiva" tempo per diaframma.

A questa regola non si sottrae neppure la soggettività del fotografo che può anche violare le regole imposte dalla misurazione di questi valori, conferendo altri valori della stessa lista ma, anch'egli, resta, alla fine, obbligato a fare una scelta che costringa in una "gabbia" la quantità della luce

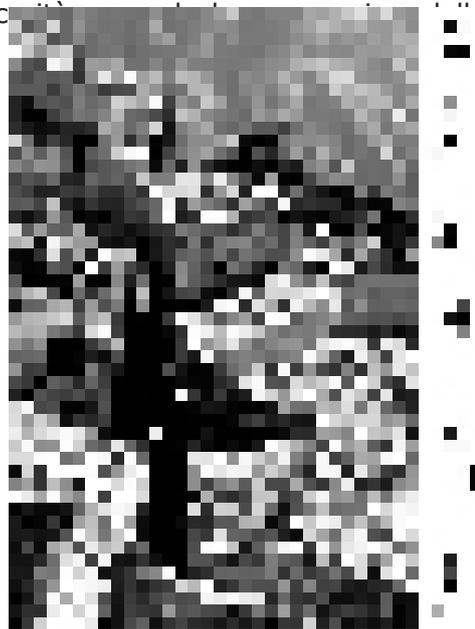


stimata come mediamente adatta all'immagine.

Cosa accadrebbe se la coppia scelta fosse adatta al punto più chiaro o più scuro? Avremmo un risultato del genere raffigurato nelle due foto della pagina che segue: sovraesposta la prima, sottoesposta la seconda.

Si noti che il difetto finale di queste foto non è solo l'eccessiva luminosità od oscurità, ma anche la perdita della scala tonale dei grigi: cioè a dire la quantità di sfumature con cui vengono rappresentate le zone che non sono né troppo vicine né troppo lontane dal bianco e dal nero purissimi

Tecnicamente conservare la gamma tonale del bianco e nero corrisponde a rappresentare l'immagine così come tenta di fare l'occhio umano che, anche se non può riuscirci appieno, tende sempre a compensare tra le differenze di luce



per salvaguardare la ricchezza dell'informazione cromatica (in questo caso l'ampiezza della scala dei grigi).

Questa è appunto la procedura psico-visiva umana che abbiamo chiamato "omeostasi compensativa delle differenziazioni di luce".

L'opera di Ansel Adams passa, appunto, alla storia come l'approssimazione procedurale tecnico-fotografica più vicina alle operazioni cognitive sottostanti la regolazione visuale dell'uomo: conoscendo la quale possiamo poi, beninteso,

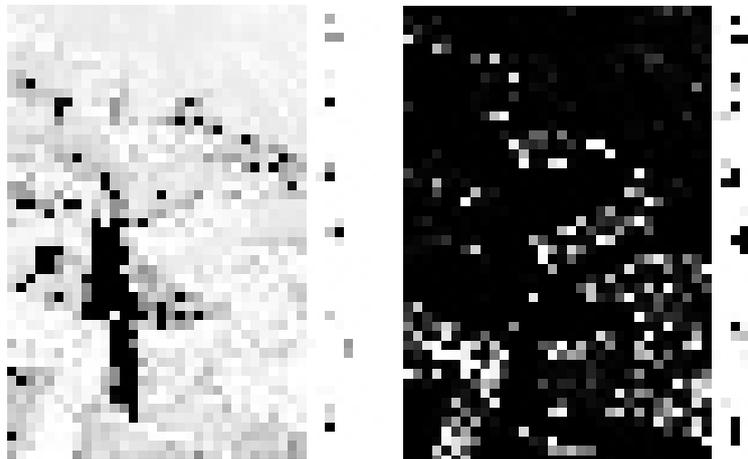
violarne le regole a fini espressivi.

Le soglie della scala tonale fissati nello standard del sistema zonale non hanno, infatti, un valore normativo, ma rappresentano una struttura flessibile fissata su un ipotetico asse delle luminosità attorno a valori di luce statisticamente constatabili in alcune condizioni-tipo.

Queste stesse condizioni-tipo sono poi sempre relative: all'ecoclima, al paese, alla latitudine, etc. Insomma si tratta sempre e comunque di semplificazioni dei valori effettivi per permettere comunque una sua riduzione "tabellare".

Il sistema zonale prevede la fissazione di una scala tonale standard fissata su tre tipologie di valori e dieci zone di esposizione, come, appunto, nella tabella della pagina seguente (tratta da: Ansel Adams, *The negative*, Little, Brown and Company, Inc., New York Graphic Society, 1981, traduzione italiana: *Il negativo*, Zanichelli, 1987, p. 60):

Sistema zonale di Ansel Adams



Estensione valori	Zone	Caratteristiche
Valori bassi	0	Stampa completamente nera. Nessuna densità utile sul negativo al di là del supporto-più-velo.
	I	Limite effettivo. Primo passo al di sopra del nero pieno sulla stampa, con leggere tonalità ma nessuna trama.
	II	Prime lievi tracce di trama. Tonalità profonde, corrispondenti alle parti più scure dell'immagine nelle quali si desidera distinguere qualche lieve dettaglio.
Valori medi	III	I materiali mediamente scuri e i valori bassi mostrano sufficienti dettagli.
	IV	Fogliame mediamente scuro, pietre scure, o paesaggi in ombra. Valore normale per ritratti di persone con carnagione normale in ombra all'aperto.
	V	Grigio medio (riflettenza 18%). Cieli nordici chiari da rendere con pellicola pancromatica, carnagioni scure, pietre grigie, legni mediamente stagionati.
Valori alti	VI	Valore medio della pelle di carnagione normale in luce solare, luce del cielo diffusa o luce artificiale. Pietre chiare, ombre sulla neve nei paesaggi illuminati dal sole, cieli nordici chiari su pellicole pancromatiche con un filtro azzurro chiaro.
	VII	Carnagione molto chiara, oggetti grigio chiari; neve liscia con illuminazione laterale.
	VIII	Bianchi con trama e sfumature delicate; neve con tracce superficiali; alte luci su pelle normale.
za propria trama. Neve di piccolo forma- condensatore. La bianco puro, non	IX	Bianco senza trama superficiale, che si avvicina al bianco puro, paragonabile alla Zona I per la presenza di lievi tonalità senza una vera e propria trama. Neve in luce solare velata con i negativi stampati con un ingranditore a zona IX può essere stampata come distinguibile dalla zona X.
	X	Bianco puro del supporto della carta da stampa; riflessi speculari o sorgenti di luce presenti nella zona inquadrata.

Il metodo consiste in questo:

- ÿ Si basa l'impostazione iniziale a partire dalle aree più scure del soggetto nelle quali desideriamo conservare il dettaglio nell'immagine stampata (tra la zona II e la zona III).
- ÿ Presa la decisione relativa all'impostazione dei valori bassi si misurano le altre luminanze importanti del soggetto e si vede dove cadono sulla scala di esposizione, tendendo ad escludere l'attribuzione alle zone estreme (0-I e IX-X).
- ÿ Si misura con l'esposimetro la corrispondente luminosità della zona scelta come impostazione iniziale e si attribuisce questo valore esposimetrico alla Zona V.
- ÿ A partire dalla zona V e dal valore che l'esposimetro ci ha fornito per questa zona si sale di un valore esposimetrico in su verso le zone basse e in giù verso le zone alte.
- ÿ Si stabilisce così una scala di equivalenza fra valori esposimetrici e zone.
- ÿ Si fissa la formula esposimetrica nel seguente modo:

- ÿ Prendere il numero relativo alla sensibilità ISO (la scala di sensibilità internazionale) e determinare la sua radice quadrata approssimativa. Questo numero va memorizzato come diaframma-chiave per quella pellicola (es. una pellicola di 125 ISO ha un diaframma-chiave di 11).

- ÿ Regolando l'apertura dell'obiettivo al diaframma-chiave, la corretta velocità di otturazione, in secondi, per esporre sulla zona V sarà pari al reciproco della luminanza espressa in cd/ft^2 (il termine sta per *candle-per-square-foot* e si riferisce ad una misurazione di esposimetri ormai obsoleti: vale oggi, pur con tutte le cautele del caso, la sostituzione dell'unità cd/ft^2 con i Valori Luce o EV^2). Il risultato sarà il tempo di otturazione da adottare.

Il risultato pratico dell'applicazione di questa complessa formula, che può ulteriormente variare con la ponderazione dei fattori di contrasto del soggetto e che può essere più o meno contratta nella sua estensione, anche in riferimento ai materiali sensibili che si usano e alla loro latitudine di posa (cioè l'estensione della gamma tonale che permettono), è l'ottimizzazione delle immagini in direzione di una loro drastica dimensione mediana e della conservazione di tutta la ricchezza tonale possibile.

Appunto ciò che tenta di fare l'occhio umano adattandosi alle condizioni di luce più disparate all'interno di una medesima immagine.

Naturalmente l'esposizione zonale è un primo passo verso una stampa dall'intelligenza "naturale", e deve essere seguita da procedimenti analoghi nelle fasi di sviluppo del negativo e stampa, oppure, nel caso della foto digitale, ad un processo di mediazione del calcolo del bilanciamento del bianco (su cui torneremo nel capitolo 3).

Il caso del sistema zonale è particolarmente interessante più per i suoi risvolti teorici che per quelli pratici. I progressi dell'elettronica e dell'informatica applicati alla fotografia, hanno reso, infatti, i sistemi esposimetrici molto simili, nel funzionamento procedurale, ai calcoli di Ansel Adams.

Oggi l'esposizione viene calcolata sulla base di letture in una molteplicità di aree con diversa luminosità, di valutazione delle temperature-colori rilevate al momento dello scatto, della distanza del soggetto a fuoco, della profondità di campo: in più questi dati vengono istantaneamente comparati con decine di migliaia di situazioni-tipo memorizzate in banche-dati residenti su un microscopico *chip*.

Un modo per rendere artificiale l'intelligenza e sinanche la percezione, che ci aiuta nel trovare ogni volta lo stesso oggetto ricercato da Ansel Adams: quell'ottimizzazione della scrittura con la luce che è sempre il regno del possibile e mai del certo.



Ansel Adams, Forest, Mount Rainier National Park, Washington

2.4. Linguaggio verbale e linguaggio fotografico

Le proprietà fisiche e fisiologiche delle forme, dei colori e degli apparati biologici per percepirli e identificarli hanno un'importanza fondamentale nel determinare i limiti del mezzo fotografico, ma possono essere del tutto sconosciute per vedere e per fotografare.

Così come non riusciremmo ad ascoltare ed esprimerci da animali-uomini se non avessimo una certa costituzione anatomo-funzionale, allo stesso modo non potremmo fotografare se non fossimo dotati di sistemi ottici, manuali e cerebrali, cooperanti in stretta sinergia.

Allo stesso modo, tuttavia, parliamo ed ascoltiamo senza chiederci cosa sta succedendo al nostro fisico quando esercitiamo la parola, e non ci poniamo il problema di capire i meccanismi ottico-meccanici che stanno alla base della produzione e fruizione delle immagini fotografiche.

Sin dove può estendersi l'inconsapevolezza dell'ascoltare, del parlare, del vedere e del fotografare?

Anche la fonologia, la morfologia e la sintassi possono ritenersi del tutto implicite all'atto della parola: non è necessario saper identificare i suoni significativi, le forme minime delle parole, né le loro regole combinatorie per esercitare il linguaggio verbale.

Eppure a tali identificazioni e regole siamo soggetti: basterebbe a dimostrarlo il fatto che riconosciamo subito un suono non compreso nelle nostre abitudini articolatorie, una forma di parola "strana" o "inconsueta", una disposizione disordinata delle parole.

Come mai, anche se non conosciamo esplicitamente tutto l'insieme delle regole "grammaticali", riusciamo a individuare tutto ciò che nel linguaggio ci sembra "anomalo"?

Una risposta potrebbe essere che le anomalie fonologiche, morfologiche o sintattiche turbano il significato, che è una funzione cognitiva prodotta da (e produttrice di) competenze

di livello più alto.

Tale risposta non è tuttavia completamente soddisfacente. Certamente fonologia, morfologia e sintassi si fondano, in gran parte, sulla semantica. Tuttavia il riconoscimento dell'“anomalia” linguistica può aver luogo senza alcuna partecipazione del senso.

Ad esempio anche una parola priva di senso può essere riconosciuta come “accettabile” o “non accettabile”: la parola “iliotista” non significa nulla, ma è scomponibile nei morfemi “ilio”-“tist”-“a” che sono forme “legali” dell'italiano, diversamente dalla parola (?) “frcygrmut”, non scomponibile in alcuna entità minima, dotata o non dotata di senso.

Esempi simili potrebbero farsi con sintagmi e frasi. Ciò potrebbe voler dire che, anche se non la sappiamo esplicitare, abbiamo acquisito col tempo una competenza metalinguistica implicita, capace di farci discriminare specifiche regole di composizione delle parole e/o delle loro combinazioni.

Esiste una grammatica implicita di questo genere anche per il linguaggio fotografico? Siamo diventati o diventeremo mai capaci di identificare in una fotografia, “errori” compositivi, o, comunque, anomalie espressive analoghe a quelle che avvertiamo quando parliamo o ascoltiamo?

La risposta (positiva) sarebbe facile se accettassimo una tesi diffusa nell'ambito della semiotica fotografica: fotografare significa ritrarre la realtà così com'è ed “informare” il fruitore della sua esistenza. Questa tesi è direttamente connessa con i luoghi comuni della società dell'informazione, del “villaggio globale” di cui siamo ormai definitivamente cittadini.

Quali sono questi luoghi comuni? Per esempio l'idea dell'oggettività dell'immagine e, quindi, dell'ipostasi del suo valore “referenziale”. Oppure quello secondo cui basta “vedere per capire”, fondato sempre sul primato referenziale del linguaggio visivo. Oppure ancora quello per cui l'ambiguità dell'espressione è sempre fugata dalla certezza dell'immagine, quasi specularmente al motto “un'immagine vale

più di mille parole”.

Accettando questa tesi – che certo, come tutte le tesi fondate, coglie alcuni importanti aspetti della realtà fenomenica – diventa consequenziale l’ammissione dell’esistenza di regole compositive “grammaticalizzate”, rispettando le quali l’immagine fotografica diventa “informativa”.

E’ possibile, tuttavia, dimostrare, che in fotografia, forse ancor più che nel linguaggio verbale, regole di questo genere o non esistono o ricoprono solo la minima parte dell’esprimibile.

Abbiamo già definito in precedenza sia l’immagine fotografica, sia le sue singole fasi tecniche (esposizione, gamma tonale, colore, etc.), come “funzioni di funzioni”. Una funzione è per sua stessa definizione un meccanismo che regola le variazioni interpretative degli oggetti e non un oggetto stesso.

Una funzione che regola un insieme di funzioni ci descrive un’ipotesi interpretativa della realtà del tutto dinamica, assolutamente non priva di senso, ma certamente deprivata dalla centralità oggettiva della “referenzialità”.

Facciamo alcuni semplici esempi.

Nella pagina seguente sono presentati due banali ritratti di persona, identici, tranne che per il posizionamento delle luci sul volto.

Il problema è: si tratta di un volto con o senza rughe? Esistono o no le rughe che appaiono nella prima foto? E se esistono dovremmo ammettere che l’altra foto ritrae una persona identica ma diversa, nel cui volto non compaiono rughe?

E’ ovvio che quest’ultima risposta sia del tutto falsa. Il problema è evidentemente mal posto, sia fotograficamente che linguisticamente. Non dovremmo mai dire, infatti, un oggetto è così e così, esiste o non esiste, c’è o non c’è, forse non dovremmo persino arrivare a pensare che esista una cosa che si chiama “ruga”.



Escripio 10



Escripio 10

La risposta corretta dovrebbe essere: in un determinato giorno di una certa stagione di un certo anno, in particolari condizioni di luce, colore e angolatura, messi ad una certa distanza e voltati in una certa direzione, potremo vedere che il volto di quel tal soggetto, orientato in un certo modo verso la luce del sole, con un certo grado di contrasto e ombreggiatura, su un certo tipo di testura, proietta sulla superficie dell'obiettivo una riproduzione in grandezze proporzionali di un'immagine che cade sempre con una certa angolatura al centro o ai bordi dell'obiettivo, tenendo conto del tipo di curvatura di quest'ultimo, che cambia secondo la lunghezza focale e il diaframma, modificando la profondità di campo: in questa determinata situazione nella superficie della carta stampata di una certa gradazione di contrasto, a partire da un negativo di una certa sensibilità sviluppato in un certo modo, appare una determinata configurazione di contrasti di luci ed ombre che, in analogia con altre simili configurazioni, chiamiamo "ruga" !!!

Basta una minima variazione, anche solo di un certo grado di diffusione della luce, per falsificare questa fragilissima costruzione linguistico-concettuale.

Il positivismo semantico è un male che colpisce il linguista non meno del fotografo. La differenza è che la fotografia è spesso più distante dalla riflessione metalinguistica: siamo disposti a farci ingannare, a credere più facilmente nell'oggettività dell'immagine perchè non ci capita spesso di fare di quest'ultima un'applicazione esistenziale.

E passiamo al secondo esempio (pagina 37).

Anche qui nulla di complicato. Si tratta di due paesaggi identici ripresi con e senza filtro giallo. La prima immagine potrebbe informarci sulla serenità bucolica di quella zona agreste, e la chiesetta in cima, potrebbe essere la parrocchia dei nostri sogni infantili. La seconda sembra tratta da un film dell'orrore e non ci sorprenderemmo se la chiesetta in cima fosse ormai divenuta il covo di una setta demoniaca

che sacrifica sull'altare sconosciuto animali e neonati.

E' bastata la semplice presenza di un filtro colorato dinnanzi allo stesso obiettivo e alla stessa pellicola nelle medesime condizioni di tempo e luce, per cambiare tutto.

Qui si potrebbe osservare, e sarebbe un'ulteriore prova di positivismo semantico incallito, che la seconda immagine sia stata "alterata" rispetto al suo "vero" significato.

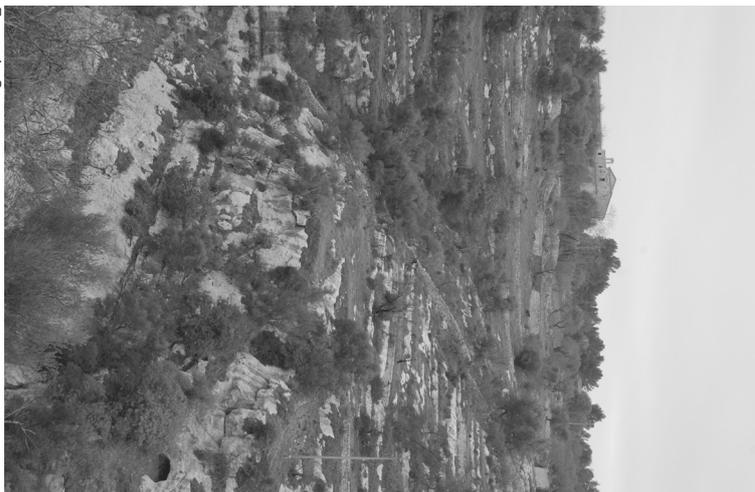
L'osservazione merita una risposta ben articolata.

In primo luogo l'effetto della presenza di un filtro giallo è quello di amplificare la scarsa capacità della pellicola di rappresentare i contrasti che noi stessi vediamo in certe situazioni di luce e ombra. Molto spesso abbiamo l'impressione che la foto stampata non riproduca affatto la sensazione di esasperazione dei contrasti che pure noi giuriamo di aver visto in quel dato momento. Il filtro giallo ci serve per "compensare" l'effetto percettivo indebolito rispetto al ricordo che ne avevamo. Paradossalmente, in alcuni casi, lo usiamo proprio per "restituirci" il senso di realtà che non riconosciamo all'immagine.

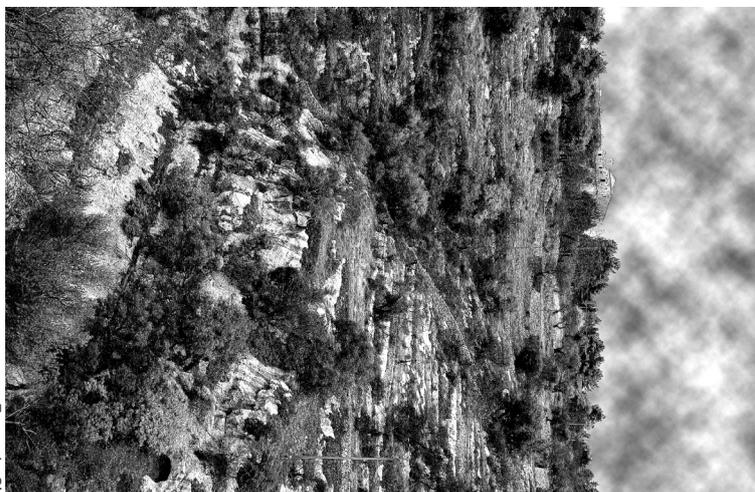
In secondo luogo è poco importante lo strumento con cui otteniamo certi risultati visivi nella stampa finale. Lo stesso effetto di un filtro giallo può essere ottenuto fotografando a colori, filtrando in un certo modo all'ingranditore in sottrattivo, e stampando poi su carta in bianco e nero. Oppure, lavorando in digitale, si può modificare la saturazione dei colori e poi convertire il tutto in grigi più o meno contrastati. Il problema non è come otteniamo certi effetti, ma in che modo adeguiamo (o non ci adeguiamo!, ma questo lo vedremo dopo) *l'immagine-funzione-di funzioni* al modello di realtà che la nostra percezione vorrebbe riprodurre (o negare).

E', insomma, la stessa idea di percezione che dobbiamo mettere in discussione. Intanto perchè anch'essa è una funzione: del ricordo, in questo caso. E il ricordo, a sua volta, è una funzione di impressioni psichiche non in-fondate ma con un rapporto dinamico con la realtà (sarebbe meglio dire con

Esempio 2a



Esempio 2b



lo stato fisiologico del momento). Poi perchè lo stesso atto fisiologico del percepire è una variabile dipendente da molti fattori, non solo per la macchina fotografica, ma anche per l'occhio umano medesimo.

Naturalmente sono diversi i modi concreti del manipolare le percezioni: tutte hanno una comune origine, tuttavia. E si tratta dell'attività cognitiva che il sostrato bio-psichico ci consente e che l'esperienza interazionale ha indotto e incanalato. Insomma, per dirla in breve, costruiamo sempre immagini che aspirano a ricordarsi del mondo ma realizzano sempre sogni che, come scrive Wittgenstein a proposito del linguaggio verbale, "sono quasi le antenne degli elementi dell'immagine, con le quali l'immagine tocca la realtà" (*Tractatus*, 2.1515).

Al di là, comunque, degli aspetti puramente fisiologici, ottici e meccanici, qual'è la costituzione ontologica effettiva di queste "antenne delle immagini" con cui toccheremo la realtà? Si tratta di una struttura conoscitiva che trascende le culture, i modi etologici di rapportarci all'ambiente circostante? E' una struttura universale dell'essere?

Per vie diverse studiosi appartenenti a campi di ricerca distanti tra loro, proprio riflettendo sull'immagine e sulla fotografia, ci forniscono interessanti elementi di riflessione su questo punto.

L'eminente semiologo dell'arte R. Arnheim (1962), ad es., sottolinea come l'immagine fotografica risulti sempre da una compressione in uno spazio bidimensionale di una realtà esterna tridimensionale. Questo fenomeno, di cui non ci rendiamo conto immediatamente quando guardiamo una fotografia, deve, consapevolmente o meno, essere affrontato da chi fotografa. La compressione della prospettiva in un'immagine bidimensionale deve essere compensata da meccanismi tecnici che restituiscano la sensazione di profondità persa. Ad es. la sfocatura introdotta dall'uso della profondità di campo che scansiona i piani dell'immagine,

si ottiene, come vedremo meglio in seguito, con l'apertura dell'obiettivo o con l'uso di obiettivi di lunga focale.

Ora è possibile chiedersi se ciò che è il frutto di una tecnica compositiva (e quello della profondità di campo è solo un esempio tra tanti) adottata da chi "scrive con la luce", corrisponda ad una tecnica – anche in questo caso più o meno esplicita – di lettura per chi fruisce dell'immagine, oppure se l'uso di questa tecnica generativa venga percepita universalmente col semplice impatto visivo, a prescindere da chi guarda la fotografia e dall'ambiente nel quale è abituato a vivere.

Un esperto di comunicazione come M. McLuhan sostiene la prima tesi. La lettura fotografica (e dell'immagine in generale) è il frutto di abitudini culturali fortemente radicate, proprie di "una società estremamente alfabetica e astratta, che impara a tenere gli occhi fissi, come si deve fare per leggere la pagina stampata" (1967: 301). La comparsa della "prospettiva" non è un fatto naturale ma è una prerogativa socio-culturale.

Lo psicologo J.J. Gibson, molto più recentemente, ha approfondito questa tesi, modificandola e portandola a superare il determinismo sociologico fortemente implicito nelle considerazioni di McLuhan. Nella prospettiva "ecologica" sulla visione, da lui fondata, la percezione visiva parte sempre "dall'assetto fluente che ha un osservatore che cammina da una vista all'altra, che si muove attorno agli oggetti che lo interessano, che può esaminarli con cura, osservando così gli invarianti che soggiacciono alla struttura prospettica in cambiamento, e vedendo le connessioni tra le superfici nascoste e non nascoste" (1999:453).

Pur condividendo, quindi, il rapporto tra formazione e ambiente, Gibson trasferisce il fattore di variabilità della "percezione" iconica dall'ambito culturale a quello propriamente ecologico. In particolare approfondisce la nozione di "layout" e di "affordances": il primo è costituito dal profilo

caratteristico che assumono le superfici in rapporto al terreno – fortemente variabile da specie a specie –; le seconde sarebbero l'insieme delle salienze percettive specifiche che derivano nell'animale dalle costanti esposizioni al succedersi dei *layout* nel corso del tempo.

Su questo fondamento etologico si fonderebbero le speranze di costituire una scienza della raffigurazione precisa almeno quanto la scienza del linguaggio e fondata sull'idea di diversità evolutive nettamente identificabili nel quadro, tuttavia, di una topica delle invarianti percettive specie-specifiche all'interno di un medesimo raggruppamento animale.

Queste invarianti assomigliano molto alle costanti compositive della fotografia: illuminazione; punto di osservazione; sovrapposizione di campioni; disturbi di struttura.

Vedremo fra poco in che modo queste caratteristiche rilevate dal paradigma della psicologia della percezione ecologista possano essere adattate alla possibilità di costituire una grammatica essenziale della composizione fotografica, ma rileviamo subito che, anche accettandone il principio classificatorio, esse non possono risolvere affatto né la diversificazione culturale della lettura delle immagini fotografiche, né, tantomeno, gli usi soggettivi della fotografia che, per certi aspetti, e volendo estremizzare le posizioni, appaiono come i fenomeni più importanti e caratteristici del linguaggio fotografico.

Sulla diversificazione culturale nella "lettura" dell'immagine fotografica risultano ancora attuali le osservazioni che C.G. Jung – lo studioso antifreudiano dell'inconscio – faceva a proposito di alcuni aborigeni africani che non erano stati capaci di riconoscere le illustrazioni di un giornale sino al momento in cui, percorrendo i contorni di figure e prospettive con le dita, uno di loro individuò gli "uomini bianchi".

Quest'osservazione, riportata da Arnheim (1962: 27), serve a quest'ultimo per sottolineare l'incapacità della fotografia di mettere in evidenza "le salienti configurazioni per-

cettive" (ib.) trans-culturali e specie-specifiche che, quindi, probabilmente, alla luce di un'antropologia culturale della visione, non esistono nemmeno.

Si rese necessario, nel caso raccontato da Jung, lo sviluppo di un supporto tecnico che permetteva di ricostruire attraverso un altro medium (quello del tatto, o della riscrittura tattile della visione) l'immagine "latente" sino alla comparsa di un *rivelatore culturale* compreso nell'ecosistema di quella tribù di aborigeni africani.

Questo tipo di considerazioni sono da tempo presenti alla riflessione filosofica. In particolare c'è una nota disputa - a cavallo tra il Sei e il Settecento - che illustra in modo chiaro i problemi posti dalle tecniche di ricostruzione delle informazioni basate su di un senso attraverso un altro senso.

I protagonisti sono tre: l'ottico Molyneux, il filosofo Locke e il chirurgo Cheselden. In una celebre lettera - del 1688 - Molyneux pone a Locke un interrogativo importante: può un cieco dalla nascita, addestrato a riconoscere le forme geometriche attraverso il tatto e quindi a nominarle, riconoscerle nel momento in cui riacquista la vista? Interrogativo che in altri termini pone il problema della comunicazione di dati "reali" tra i sensi, della possibilità di "passare" informazioni concrete da una competenza sensoriale ad un'altra tramite una "centralina" di controllo e traduzione simultanea, dell'esistenza stessa di una struttura unitaria, di un linguaggio cognitivo universale trans-sensoriale che unifica le conoscenze a partire dalle singole percezioni.

La risposta di Locke non si fa attendere. È una risposta negativa. Non è detto che ciò che ha agito sul tatto in un modo debba trasmettere la stessa sensazione ad un altro senso. In altre parole - e lo confermerà nel *Saggio sull'intelletto umano* - non esiste la percezione "pura", universale e trans-sensoriale. È possibile certamente "imparare" a posteriori una "traduzione sensoriale", ma tale traduzione sarà qualcosa di diverso dalla sensazione originaria.

Cheselden - celebre chirurgo del tempo - fornirà il supporto empirico all'opinione di Locke. Opererà con felice esito un ragazzo quattordicenne che era nelle condizioni ipotizzate da Molyneux. Questo ragazzo, aprendo gli occhi, non riconosceva più le forme che aveva "toccato" e non era capace di "nominarle" subito. In seguito riapprenderà, ma non tanto operando una "traduzione" di ciò che già sapeva, quanto creando un linguaggio tutto nuovo nel quale l'oggetto adesso visto e toccato è sostanzialmente "diverso" da quello conosciuto solo attraverso l'impressione tattile.

Far vedere una fotografia a soggetti mai esposti alle tecniche di compensazione della prospettiva di immagini bidimensionali - nelle quali si mostrano solo le proporzioni degli originali tridimensionali - e che sono addestrati a costruirsi le immagini della realtà a partire da una visione quasi esclusivamente in movimento, mai fissata dalla scrittura alfabetica, è un po' come far vedere a un nato cieco, per la prima volta, un solido tridimensionale.

Sebbene, quindi, si possa parlare in astratto di "invarianti" compositive, sarà bene precisare che il termine in fotografia può essere usato solo all'interno di una preventiva circoscrizione dei comportamenti antropologico-culturali che condizionano la percezione stessa. Le restrizioni di una grammatica dell'immagine vanno, tuttavia, molto oltre la dimensione ecologica della percezione visuale. Come lo stesso Gibson è costretto ad ammettere, nella percezione visiva "i problemi di estetica hanno il loro diritto di esistere" (1999: 435).

2.5. Modelli linguistici e modelli grafico-pittorici

Secondo quanto abbiamo sinora visto si potrebbe affermare che il linguaggio fotografico presenti diversi punti in comune con il linguaggio verbale. Non si tratta tanto di strutture articolatorie interne, del tipo di quelle che la semiotica

contemporanea ha cercato di individuare "scomponendo" l'unità dell'atto fotografico in costituenti immediati, a loro volta simili a quelli che la linguistica strutturale ha individuato per le lingue parlate e scritte (il fonema, il morfema, il monema, il sintagma, etc.). Giustamente Eco (1977) ha sottolineato la superfluità di una tesi interpretativa che presupponga nel cinema e nella fotografia la presenza di codici comunicativi organizzati secondo lo schema linguistico.

Si tratta, invece, di similitudini (e vedremo anche di differenze) di livello più "filosofico", nel senso basilare (elementare e fondativo) che si vuol qui dare a questa espressione. Cioè a dire nel senso che qualunque sia l'articolazione interna di un codice linguistico, esso deve prima rapportarsi al piano interno della sostanza di cui è fatto e al piano esterno delle pratiche antropiche e delle forme culturali entro cui è utilizzato.

Da questo punto di vista sappiamo che scrivere e leggere con la luce è un'attività bio-psichica che necessita di una "materia del contenuto" legata alla costituzione ottico-fisica degli elementi con cui ha a che fare e degli apparati morfo-biologici da cui vengono utilizzati, e che può essere compresa solo nel contesto di giochi linguistici appropriati: ovvero appresi nel contesto di pratiche collettive distribuiti nel tempo e nello spazio sociale e culturale.

L'illusione che la fiducia nella nozione ingenua, "naturalizzata" e delocalizzata, di percezione possa risolvere i problemi interpretativi del linguaggio fotografico è, da questo punto di vista, paragonabile alla parallela illusione che il concetto di "referenza" o quello di "verità" forniscono al linguista che voglia penetrare il mistero del significato delle parole.

Così come la semantica non ammette scorciatoie e costringe il linguista a ripercorrere per intero la strada obbligata di una grammatica filosofica condannata a ripercorrere tutti i passi del gioco linguistico atti a ricostruire la comprensione degli atti di parola, allo stesso modo il semiologo della fotografia (o, comunque qualsiasi soggetto che voglia decodificare

ogni singolo atto fotografico) deve imparare a leggere nell'immagine fotografica la storia compositiva, implicita o esplicita, entro cui quella stessa immagine è stata generata.

Rispetto ai problemi della semantica linguistica (e della grammatica filosofica), quelli della semantica (e della grammatica) fotografica, presentano, forse, qualche complicazione in più. Come abbiamo già accennato, la nozione di referenza o di verità del linguaggio sembrano, infatti, agli occhi del senso comune, immediatamente più "deboli" che non la nozione di "informazione" (o contenuto informativo) che sarebbe ostentato dall'immagine fotografica.

In fondo che il significato sia un costrutto astratto della mente è implicito nell'uso stesso del linguaggio che sperimentiamo quotidianamente. Tanto è vero che per liberarcene, e poterci quindi permettere di usare le parole come "cose", dobbiamo ricorrere all'atto ostensivo o "indicale", quando è possibile: ciò di cui sto parlando è "quella cosa lì" (la cosa che vedi o tocchi); oppure, quando non è possibile, utilizzando un giro di parole contestualizzate che a loro volta rinviano ad altri atti ostensivi o indicali (definizioni, perifrasi, predicazioni ricorsive, etc.).

Nella fotografia, al contrario, crediamo che l'ostensività sia già incorporata al mezzo che usiamo. Crediamo, insomma, che la fotografia sia già una "prova" del suo senso: basta guardarla! E' questo, per altro, l'uso che delle immagini si fa in molte pratiche euristiche della psicologia cognitiva e comportamentale: si chiede ai soggetti di nominare la parola che l'immagine ritrae "mostra", come se l'immagine fosse di per sé evidente, mentre la parola appare come l'oggetto da "rivelare".

Tutto ciò è, per l'appunto, un'illusione determinata dal tipo di rapporto strumentale che abbiamo col "senso" che domina il gioco fotografico: la vista. E se, fortunatamente, della parola si dubita (tranne i casi patologici quali la parola paranoica e, a volte, quella religiosa, scientifica e, persino,

filosofica), della vista ci si fida: il colmo del senso comune è infatti quello di "non credere ai propri occhi", ovvero di considerare come situazione estrema e paradossale quella in cui ci si trova di continuo nello scambio comunicativo parlato.

Abbiamo visto prima come, in realtà, anche nella fotografia ogni segno è condizionato da una continua variabilità sia di chi produce che di chi legge l'immagine. E che la stessa nozione di immagine fotografica non sia altro che una "funzione di funzioni", lasciando quindi ampio margine alla soggettività che è intrinseca al processo bio-psichico di cui è materiato l'atto fotografico stesso.

Questo vuol dire, per riportarci una seconda volta alla domanda cruciale della nostra indagine, che è impossibile redigere le regole di una grammatica minima del linguaggio fotografico o del linguaggio dell'immagine?

Gibson assume questa domanda come punto di partenza dello stato attuale della ricerca nel campo della psicologia della visione:

"la scienza del linguaggio è una scienza ormai saldamente costituita, mentre non esiste approssimativamente una scienza della raffigurazione. Quello che gli artisti, i critici e i filosofi hanno da dire sulle figure di solito ha ben poco in comune con quello che dicono geometri, ottici e fotografi. Sono discorsi che non sembra che trattino dello stesso soggetto: nessuno sembra sapere cosa è una figura" (1999: 405).

In questa diagnosi si dà per scontato che i linguisti abbiano costituito una salda scienza sulla base del convergere degli approcci formali, filosofici, estetici, fisio-acustici e morfobiologici. Il che non è. La linguistica deve i suoi successi (almeno attuali) alla radicale depurazione del suo oggetto di studi da ogni incrostazione sostanzialistica e/o estetica.

L. Hjelmslev, il grande linguista degli anni sessanta, lo teorizzava in maniera esplicita:

“la linguistica deve cercare di cogliere la lingua non come un conglomerato di fenomeni non linguistici (per esempio fisici, fisiologici, psicologici, logici, sociologici), ma come una *totalità autosufficiente*, una struttura *sui generis*” (Hjelmslev, 1943: 8).

L'approccio formale allo studio delle strutture linguistiche è la causa della standardizzazione dei processi di analisi del linguaggio, almeno nella prospettiva strutturalista, a cui si devono i successi della linguistica come scienza:

“la sostanza dipende dalla forma in maniera tale che essa vive solo grazie alla forma e non si può dire in nessun modo che abbia *un'esistenza indipendente*” (Ib.: 55).

Dagli anni sessanta ad oggi questo approccio teoretico al linguaggio è stato più volte messo in discussione. Prima attraverso le istanze mentalistiche della grammatica generativo-trasformativa di N. Chomsky, poi attraverso la “svolta linguistica” della filosofia analitica, ed oggi attraverso la critica che è maturata nell'ambito degli studi “naturalistici” (fonetica acustico-sperimentale, biolinguistica, psicolinguistica e semantica cognitiva, pragmatica, etc.).

Il risultato di questo confronto ha portato oggi la filosofia del linguaggio a ricercare su nuove basi l'unità formale di analisi del linguaggio, in una prospettiva in cui i diversi approcci che venivano giudicati da Hjelmslev un “conglomerato” di fenomeni extralinguistici, assurgono al ruolo di sfondo etologico entro cui le forme linguistiche assumono un senso ben preciso.

Il costante rapporto fra "sfondo etologico" e "grammatica filosofica" di una lingua può essere considerata la novità più importante nelle scienze del linguaggio del nuovo millennio. E' grazie alla capacità di aver saputo ricostruire i limiti bio-psichici entro cui può muoversi l'attività linguistica della specie umana che è possibile riparlare, in un quadro teorico fortemente arricchito, di "autonomia del linguistico", ovvero di quella incessante ricerca nel "chiarificarsi di proposizioni" che "non ha mai fine" considerata da Wittgenstein l'attività specifica del linguista.

Se trasferissimo l'esperienza accumulata dalle scienze del linguaggio nella semiotica fotografica, potremmo suggerire a Gibson di considerare il "conglomerato" di nozioni elaborato da geometri, ottici, fotografi, come la base sostanzialistica da assumere quale sostrato "etologico" per il lavoro degli artisti, dei critici e dei filosofi dell'immagine.

Anzi, da questo punto di vista, la fotografia presenta qualche vantaggio rispetto alla linguistica. Ci sono voluti decenni per tracciare i limiti della cornice biologica entro cui si esplica l'attività linguistica, e tuttora non si può affatto considerare completata questa ricerca. La fotografia, al contrario, si è sviluppata sin dai suoi esordi, attorno alla nozione di limite fisico-ottico-chimico della propria caratteristica potenza espressiva. Sebbene il succedersi delle tecnologie comporti una revisione continua delle soglie tecniche del mezzo fotografico (e lo vedremo meglio parlando della fotografia digitale), resta il fatto, autoevidente, che di fotografia si può parlare solo in presenza di una fisica della luce e di una morfo-psico-biologia adatta a questa fisica.

La fotografia è quindi nelle condizioni ideali per liberarsi dallo sfondo dei suoi problemi "sostanzialistici", riconoscendone una volta per tutte, ed in maniera circostanziata, l'azione fortemente limitatrice dell'espressività, per concentrarsi sul problema dell'autonomia del "fotografico" e sulle sue non scontate potenzialità intrinseche residue.

E' quello che nel campo della poetica pittorica hanno fatto artisti del calibro di Wassily Kandinsky e Paul Klee negli anni venti, nel contesto di quel potente sforzo di autonomia teoretica dell'arte suscitata dal movimento delle Bauhaus.

Sebbene sia passato ben più di mezzo secolo e diverse rivoluzioni tecnologiche abbiano richiesto, e tuttora richiedano, una revisione dei principi dell'arte grafica schizzati da Kandinsky e Klee, resta viva l'istanza epistemologica da loro rivendicata, e più che mai rivendicabile anche dalla fotografia.

“La pittura, nel corso degli ultimi decenni, ha fatto un favoloso salto in avanti, ma solo recentemente – scriveva Kandinsky (1926) – si è liberata del suo significato ‘pratico’ (...): solo ora è arrivata a un punto che esige, in modo assoluto, un esame preciso e puramente scientifico dei suoi mezzi pittorici, proprio in funzione del suo scopo pittorico. Non è possibile raggiungere stadi ulteriori di sviluppo in tale direzione senza questa verifica - né per l'artista, né per il pubblico” (1926: 9).

Nel programma di Kandinsky è dato per scontato che:

- a) esista uno specifico dello scopo pittorico;
- b) il problema della stesura di una grammatica della pittura non riguarda solamente il pittore ma anche il fruitore del quadro.

La specifica dello scopo pittorico prescinde, o meglio, considera acquisite le limitazioni intrinsece dell'etologia e della fisica pittorica. Le pagine dedicate da Kandinsky ai procedimenti tipici dell'acquaforte e della puntasecca, della silografia, della litografia (pp. 44-54), non solo risultano del tutto secondarie all'economia della sua poetica pittorica, ma

vengono utilizzate alla stregua di esempi di applicazione dei principi formali della grafica. E' a questi ultimi, alla loro sintassi e alla loro semantica, che è rivolto lo sforzo epistemologico di costituirli con statuto scientifico.

Allo stesso modo è parte integrante di quello stesso sforzo l'inserire il pubblico nello stesso quadro di teoresi problematica in cui è coinvolto in prima persona l'artista. Così come non è pensabile una linguistica dei parlanti separata da una linguistica degli ascoltatori, non è concepibile una teoria della produzione artistica che escluda i processi interpretativi dell'opera d'arte che è stata prodotta.

Si può, naturalmente, discutere a lungo se lo specifico individuato da Kandinsky sia da considerare realmente ed esaustivamente esplicativo della nozione di opera d'arte pittorica. Il suo disegno è volutamente restrittivo: dimostrare che l'intero insieme della produzione grafico-pittorica possa essere ricondotto al combinarsi regolato delle tre forme base: punto, linea e superficie. Paul Klee, negli stessi anni, d'altro canto, contribuiva ad arricchire la teoria della forma e della figurazione, complessificando il programma minimalista di Kandinsky.

Ciò che ci interessa qui, dal punto di vista della semiotica fotografica, è che lo sforzo di Kandinsky può costituire un modello molto preciso per tentare di precisare una grammatica minima del linguaggio fotografico.

Come può notare qualsiasi lettore attento, l'aggettivo "minimo", "essenziale", come pure l'attributo "minimalista", o simili, è ritornato spesso in queste pagine. Il programma di Kandinsky è tuttora apprezzabile proprio perchè intende circoscrivere rigorosamente quel piccolo nucleo di principi comuni che possono essere riconosciuti sia al produttore che al consumatore delle opere d'arte.

2.6. Polarità e Convergenza: regole di lettura della fotografia

Specie in un territorio così sconfinato come può apparire a prima vista l'estetica pittorica o, più ampiamente, la grammatica dell'immagine, decidere di limitarsi alle articolazioni essenziali dei saperi comuni agli autori e ai fruitori delle opere, non può che apportare grandi benefici. Spingere sul pedale del soggettivismo nell'arte, e nella fotografia, sia nel momento produttivo che in quello interpretativo, non può che condurre a confusioni e impedire uno sviluppo controllabile delle argomentazioni scientifiche. Il nemico è in questo caso, come in molti altri, l'intuizione immediata, l'incapacità di focalizzare, anche in maniera parziale, anzi soprattutto in maniera parziale, i metri di misurazione con cui dell'immagine, pittorica o fotografica, si può parlare per essere contraddetti, così come si argomenta dialetticamente nel linguaggio ordinario.

Partiremo, quindi, da un piccolo numero di nozioni che possono essere utilizzate per "leggere" una fotografia, ovvero per cercare di capire quali sono stati gli intenti compositivi dell'autore e come ce ne accorgiamo quando osserviamo il suo prodotto. Ci renderemo conto, procedendo di questo passo, che è possibile arricchire progressivamente la lettura di nuovi particolari interpretativi, alcuni dei quali potrebbero non essere stati implicitamente progettati al momento in cui è stata realizzata la fotografia, ma che possono essere ricondotti ad una spiegazione plausibile sulla base di un comune sentire che, al di là delle intenzioni dichiarate, unisce produttori e fruitori della fotografia in un "ecoclima" convergente.

Henri Cartier-Bresson, uno dei padri fondatori della fotografia moderna, affermava che "una fotografia è il riconoscimento simultaneo, in una frazione di secondo, da una parte del significato di un fatto, e dall'altra dell'organizzazione rigorosa di forme percepite visualmente, che esprimono que-

sto fatto" (1952:11). In tal modo egli mette in primo piano la sincreticità dell'intuizione fotografica. Ma come venga a formarsi quella "organizzazione rigorosa di forme percepite visualmente", se appartiene all'occhio del fotografo, se è un fatto tipico di un suo linguaggio "privato" e come, in quest'ultimo caso, sia possibile che tale organizzazione privata dello spazio possa essere resa comprensibile al pubblico, non ci è dato saperlo.

Prendiamo una sua opera del 1933 (Valencia).



Esempio 3, H. Cartier-Bresson, Valencia, 1933.

Qui è possibile riconoscere una di quelle che Gibson chiamerebbe "invarianti" tipiche della visione: la netta distinzione fra "campioni sovrapposti" (*successive overlapping samples*) che possono di volta in volta apparire come occlusioni, distacchi, etc.

In campo fotografico la sovrapposizione di campioni visivi (dove il termine "campione" sta a indicare che possono essere considerati realizzazioni variabili di un *range* continuo

di possibilità figurali e cromatiche) può essere ricompresa sotto la dicotomia o polarità (come la chiameremo noi da ora in poi) *sfondo/figura* che può assumere un'innumerabile quantità di forme contenutistiche e tecniche, come vedremo anche negli esempi seguenti.

Si tratta della polarità fondamentale del linguaggio fotografico, anche perchè fondata sul principio ecologico primario di qualsiasi psicologia della percezione. In più, rispetto alla definizione psico-percettiva, che comunque deve supporre un'analisi primaria di natura fisico-ottica per essere fatta rilevare, nella fotografia tale polarità è implicitamente strutturale. Il solo fatto di trapiantare nel mirino un'immagine dentro una cornice attribuisce, infatti, la funzione di sfondo a tutto ciò che è "ritagliato" dal resto. Il *resto* è, quindi, per definizione, sempre uno sfondo.

Al di là di questa polarità ecologica della fotografia, l'immagine che stiamo esaminando, può essere definita come una successione di altre polarità nidificate, che costituiscono, nel loro insieme, una struttura fotografica del tutto specie-specifica. Cerchiamo di vedere sin dove si può spingere la possibilità di esplorarla in profondità.

Il secondo livello oppositivo o polare è costituito dallo stacco tra ciò che è a fuoco e ciò che non lo è.

Come già detto è un effetto che il fotografo può ottenere in diversi modi: attraverso gli strumenti tecnici (aprendo il diaframma dell'obiettivo, usando una focale più o meno lunga, etc. - vedremo in seguito le possibilità tecniche complete che la tecnologia ci mette a disposizione con le moderne attrezzature -); oppure attraverso l'inquadratura di materiali trasparenti (il vetro, come vedremo in seguito, è un classico dell'immagine fotografica d'arte); o ancora disponendo i soggetti su piani diversi, usando come quinte le condizioni atmosferiche (es. la foschia), sfruttando le possibilità della camera oscura (o, oggi, della camera chiara digitale), etc.

Poco importa, ai fini della grammatica dell'immagine,

come si realizzi l'accentuazione di questo genere di polarità percettivo-spaziale di secondo livello: ciò che conta è che la sua realizzazione permette di inanellare catene di ulteriori polarità che saturano di senso l'immagine (che per questo, altrimenti, si direbbe "piatta").

Un'altra "cornice nella cornice" è qui realizzata ancora con una funzionalizzazione tecnica di un particolare presente nella scena: lo specchio che delimita, sul resto della superficie chiara, l'immagine che è stata messa a fuoco (in primo piano). Anche in questo caso è poco importante come l'effetto sia stato realizzato: se, per esempio preesisteva e il fotografo ha solo colto l'occasione per fissare quell'evento accidentale, oppure se glie lo ha collocato lui stesso, volontariamente, etc. Ciò che conta è che la straordinaria suggestione di quest'immagine, e la sua stessa possibilità di continuare ad inspessire il numero dei suoi livelli polari di lettura, è dovuta al fatto che il tizio, in primo piano non è visto di spalle, come sarebbe dovuto essere "naturalmente" se entro la scena non fosse stato presente lo specchio, ma di fronte, permettendoci di vederne gli occhi.

Questa possibilità introduce il quarto livello polare, l'alternanza occhio aperto/occhio chiuso (del tizio in primo piano). Anche qui è molto probabile (ma mai certo in fotografia!) che l'effetto sia stato voluto ma non provocato. Cartier Bresson ha avuto il merito di saper aspettare il baluginare di una luce naturale riflessa dagli occhiali del tizio in primo piano, in modo tale che risaltasse chiaramente il suo simbolico "chiudere un occhio" o "guardare con un sol occhio" il comportamento del personaggio in secondo piano, formalmente simboleggiato dallo schiarimento totale ("figura" del bianco assoluto) rispetto allo "sfondo" del volto. Un uguale risultato poteva essere ottenuto utilizzando un colpo di flash su una delle lenti dell'occhiale o, a rigore (la storia ci insegna che l'immaginazione non è mai troppa nella fotografia!) sistemando sulla lente dell'occhiale che ci appare

come chiarissima, un disco di cartoncino bianco (effetto che, per altro, può essere simulato in fase di stampa con una mascheratura perfettamente circolare).

Le diverse polarità sinora riscontrate sono tutte di ordine formale e sono tutte ottenibili, come abbiamo visto, con stratagemmi tecnici di vario tipo. Esse tuttavia permettono di fornire "spessore" contenutistico all'immagine (ovvero "senso"). La possibilità di dispiegare altre "profondità" sono dovute alla forma concentrica tipica dell'immagine fotografica, alle sue scatole cinesi che da forme vuote inondano di significato "pieno" l'immagine.

Capiamo ora, ad esempio, che la distanza dei piani incorpora una distanza diacronica: i due personaggi si precisano come adulto e bambino. Polarità generazionali che permettono di spiegare ulteriori livelli oppositivi. L'adulto è, infatti, distanziato nella funzione e nel ruolo. E' un capostazione, un vigile, un poliziotto: qualcuno che comunque vigila e sovrintende rispetto al piccolo che rischia forse di essere travolto per distrazione o precipitazione da un treno, da un'auto, da una carrozza, o che ha forse commesso qualche marachella, o...

Quando si tocca il fondo? Quando l'interpretazione di una fotografia può essere considerata compiuta?

E' probabilmente un problema che non va posto in questi termini. Wittgenstein ha dedicato tutta la sua opera a spiegare che nella lingua non c'è una fine al senso, se non quello che l'adoperare le parole ci consente.

Lo stesso principio dovrebbe valere nella semantica fotografica. Non è detto che il senso conferito dal fotografo all'immagine scattata, come lo stesso Cartier-Bresson ci conferma, sia decifrabile nella sua completezza per lo stesso autore; non è detto che l'interprete non possa scoprirci dell'altro: ma è molto probabile che ciò che si scopre nell'interpretare una foto sarebbe stato, in fondo, noto al suo creatore.

Una fotografia acconsente o non acconsente con un dato

clima interpretativo. Riconoscersi nell'immagine significa comprenderne il senso, senza mai esaurirlo.

Ciò che, tuttavia, limita questa ermeneutica del senso è la sua possibilità di essere decodificabile attraverso la propria grammatica e solo attraverso essa: altrimenti è un sogno privato (del fotografo o del consumatore di fotografie).

Ora non c'è nulla di male a sognare, ma lo specifico di una poetica, di una semantica, di una sintassi fotografica è che può essere esplicitata senza ricorrere a nient'altro che alle figure che essa mostra.

Senza possibilità di costruirsi queste regole l'apprezzamento estetico o etico, come pure lo stesso valore informativo, non sono che brandelli di introspezione, soggettività che non riesce a farsi parola-immagine. Il senso sta sempre e comunque "dentro" l'immagine.

Robert Doisneau, altro grande pioniere della fotografia moderna lo teorizza in maniera esplicita: "se tu fai delle immagini, non parli, non scrivi, non ti analizzi, non rispondi ad alcuna questione" (1983:5).

La fotografia, e solo la fotografia, deve contenere le ragioni della propria spiegazione.

E per Doisneau, uno tra i pochi fotografi ad ammetterlo (id.: 16), ha poca importanza se la grammatica con cui scrivi con la luce sia un costrutto concettuale o un concentrato di intuizione.

Nel suo lavoro può scattare l'istantanea accidentale, ma per la maggior parte prepara accuratamente e progetta l'immagine finale.

Eppure tutta la sua opera appare come la testimonianza più autentica della vita novecentesca a Parigi.

La Parigi di Doisneau è divenuta il simbolo stesso della città. Autenticità e grammatica fotografica non si contraddicono affatto, anzi si rafforzano vicendevolmente.

Si consideri l'esempio della pagina seguente:

Si tratta di una foto del 1953, scattata nella casa pari-



Esempio 4, R. Doisneau, Parigi, 1953

gina di una portinania di una delle tante abitazioni del XX° *arrondissement*: Madame Lucienne.

Anche in questo caso tutto il tessuto delle regole grammaticali segue la strada dell'inanellamento dei diversi livelli di polarità incassati l'uno dentro l'altro. Anche qui specchi e cornici delimitano gli spazi delle possibilità di raccontare l'evento.

Diversamente dalla foto di Cartier-Bresson in questo caso la tecnica utilizzata è quella dell'estensione della profondità di campo. Si tratta dell'esatto opposto, della tecnologia speculare alla sfocatura dei piani. Tutto è nitido: dalla *console* dove giacciono gli oggetti di uso comune all'immagine ritratta nello specchio che ci rivela gli abitanti della casa, le loro attività e abitudini.

Questa scelta grammaticale non penalizza affatto ma anzi rafforza il tipo di polarizzazione introdotta. I piani sono separati ma nitidissimi perchè solo così possono aprire la successione dei livelli di senso.

Solo chi conosce la tecnica fotografica sa che la scelta operata da Doisneau costringe, diversamente che nell'esempio precedente, ad un'accurata preparazione dell'immagine. Innanzitutto per ottenere una così estesa profondità di campo occorre utilizzare un'ottica almeno mediamente grandangolare (spiegheremo in seguito più dettagliatamente cosa vuol dire, per ora assumiamo che si intenda un obiettivo che abbracci un campo più largo, cioè una porzione più ampia di scena). Tale obiettivo va poi diaframmato (cioè si deve restringere il foro della ripresa). Diaframmare comporta un aumento dei tempi d'otturazione (cioè l'esposizione alla luce deve durare di più). Se consideriamo che la foto è scattata in un interno e che - vista l'assenza di riflessi nello specchio - non sembrano essere state utilizzate fonti artificiali di illuminazione (ma questo non è certo), si suppone che, per evitare il mosso e la perdita di nitidezza, la fotocamera deve essere stata collocata su un treppiedi, che stabilizza la precarietà

dei movimenti.

Insomma si tratta di un'immagine "studiata", non occasionale e non "istantanea": il tutto per salvaguardare la estensione della nitidezza.

Perchè, in questo caso, la nitidezza è così "grammaticalmente" indispensabile?

Per rispondere a questa domanda dobbiamo procedere con la solita tecnica di lettura che abbiamo appena imparato. La ricerca dei livelli di polarità. Per esempio, la polarità di tipo metalinguistico introdotta dalla presenza di due manufatti simbolici che incorniciano gli elementi chiave della composizione: la cornice in primo piano e lo specchio in secondo piano.

Primo e secondo piano non hanno tuttavia un ordine gerarchico, almeno tecnicamente parlando.

C'è gerarchia dove c'è scansione nella visibilità (appunto nitidezza) dei piani, come nel caso precedente o in una miriade di altri casi in cui ciò che viene "prima" e "dopo" è stabilito da ciò che si vede "meglio" o "peggio" (di nuovo sfocatura, foschia, etc.).

In questo caso la cornice sta solo avanti ma non viene "prima" della scena ritratta allo specchio. Cornice e specchio sono concettualmente paralleli, dal punto di vista dell'importanza compositiva e/o informativa.

Questi due livelli paralleli di lettura contengono il dato risolutivo: la foto deve essere tutta nitida perchè dobbiamo essere capaci di distinguere nettamente che quella in primo piano è *la foto degli stessi personaggi* che siedono in secondo piano.

L'incorniciamento in settori diversi del campo visivo e concettuale sta qui a introdurre un'ulteriore polarità essenziale alla grammatica dell'immagine: si tratta della polarità diacronica (che abbiamo già visto nella foto precedente e che è spesso utilizzata come elemento determinante della costruzione fotografica).

Essa consiste nel fatto che si rimarca l'esistenza di un "prima" e un "dopo" temporali, non funzionali alla distanza generazionale (come nel caso precedente) ma a quella esistenziale: i soggetti ritratti sono infatti gli stessi, più giovani in foto, ormai quasi vecchi allo specchio-riflesso della loro vita.

Il contenuto della foto incorniciata (che "dobbiamo poter veder bene") introduce un nuovo meccanismo grammaticale che si può considerare l'opposto di una polarità: è una figura di convergenza, di unità, di continuità. La sua comparsa comporta un riassetto interpretativo dei meccanismi normalmente divaricatori introdotti dai livelli oppositivi. Sta a significare, al di là di ogni ragionevole dubbio, che quello è un matrimonio: e il matrimonio, la sua continuità nel tempo, nel persistere degli stessi soggetti, è la chiave storica della struttura profonda del senso della foto.

Meccanismi di polarità e convergenza costituiscono, nella nostra proposta, la maggior parte delle regole di lettura della grammatica fotografica.

Se prescindiamo da un'analisi contenutistica del tutto soggettiva e specifica di ogni singola foto (posizione che ci porterebbe ben presto al di fuori di quell'orbita di regolarità entro cui Kandinsky voleva ricondurre la pittura), possiamo far scorrere le immagini considerandole delle pure variabili.

Possedere le invarianti, non percettive, come vorrebbe la psicologia della visione, inadatta a spiegare il fenomeno della fotografia, ma, per l'appunto, grammaticali, ci permette di conservare l'infinito flusso delle significazioni concrete, preservando la formalità del metodo e i fondamenti etologici del gusto fotografico.

Nelle immagini delle pagine che seguono si può misurare l'estensività del metodo di lettura proposto: si danno, insieme alle foto, anche i reticoli essenziali delle polarità e delle convergenze evidenti. Può costituire un buon esercizio esplicitare tutte le valenze interpretative rivelabili dalle foto.



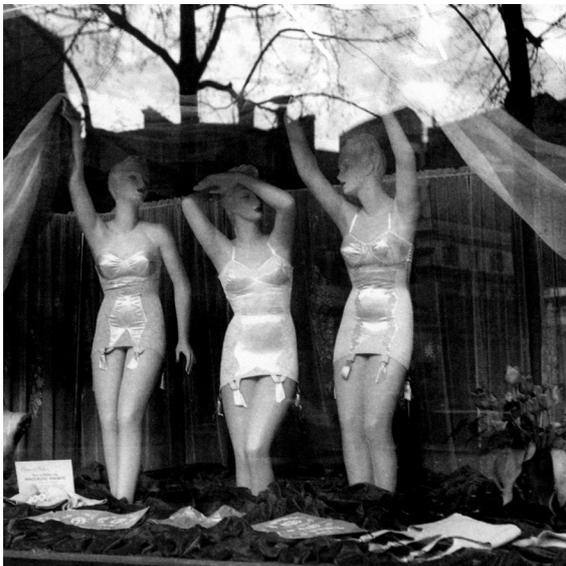
Esempio 5, E. Boubat, Parigi, 1951
Figura/Sfondo + Polarità dei piani Topologici
(Interno/Esterno),
Diacronici (Prima/Dopo)
e Funzionali (Fratello/Sorella)



Esempio 6, E. Boubat, Salers, 1954
Figura/Sfondo + Polarità dei piani Topologici
(Interno/Esterno)
e Ambientali (Eleganza/Ruralità)



Esempio 7, A. Pennisi,
Enna, 1972
Figura/Sfondo + Polarità dei piani Topologici (Esterno/Interno) e Funzionali (Umani. Bambini/Animali.Pecore)
+ Convergenza ambientale (Ruralità)



Esempio 8, E. Boubat,
Parigi, 1953
Figura/Sfondo
+ Polarità dei piani Topologici (Esterno/Interno)
+ Convergenza ambientale (Eleganza urbana)



Esempio 9, E. Smith, 1951
Figura/Sfondo + Polarità dei Piani Topologici (Interno/Esterno)
+ Convergenza ambientale (Generazione, Razza)

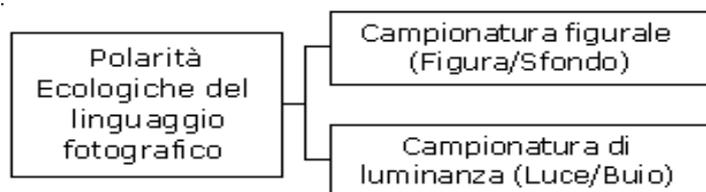
2.7. Altre polarità fondamentali

Per agevolare l'immediata presa di possesso dei criteri generali con cui è possibile guardare all'interpretazione del linguaggio fotografico, abbiamo visto nel paragrafo precedente l'applicazione empirica di alcune nozioni a concreti prodotti di "scrittori di luce".

I concetti di polarità e convergenza costituiscono i fondamenti di una grammatica minima dei processi di scrittura e lettura della fotografia e vanno considerate figure astratte dell'espressione visiva non legati a specifici contenuti. Le tipologie contenutistiche sinora adottate vanno intese come semplici variabili di tali nozioni.

Abbiamo anche accennato all'esistenza di alcune polarità fondamentali o "ecologiche", nel senso indicato nei paragrafi 1.4 e 1.5, o anche, ma in un senso più specifico in direzione fotografica, nel senso di "invariante ecologica", utilizzato da Gibson (1999), di cui abbiamo parlato prima.

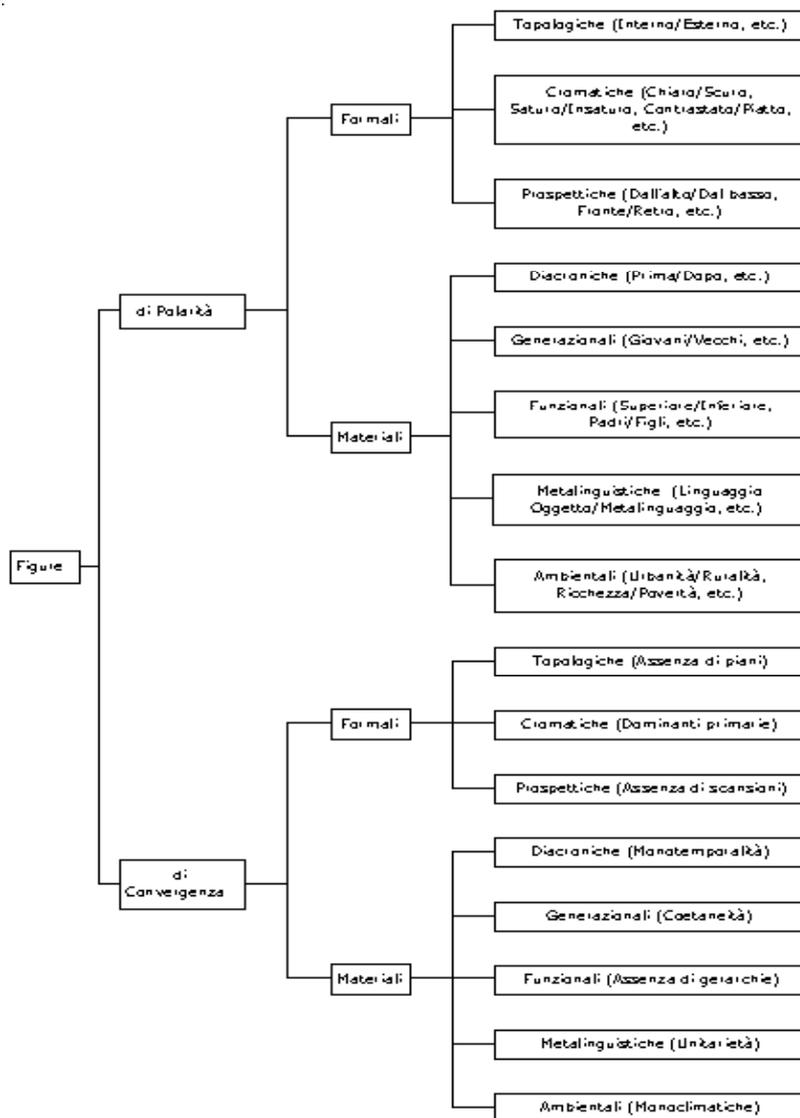
In un certo senso il linguaggio fotografico presenta, rispetto ai linguaggi comuni (parlati e visivi), una maggiore semplicità di strutture. Se intendiamo per "polarità ecologiche" i piani essenziali, le primitive psico-percettive ineliminabili dall'assetto strutturale fotografico, dovremmo considerare solo le due dimensioni: figura e luce, come nello schema che segue:



Abbiamo già detto, in precedenza perchè utilizziamo, con Gibson, il termine "campionatura". Un campione si distingue per la sua rappresentatività concreta che non può essere sostituita da un'idealizzazione astratta in quanto deriva da una funzione produttrice di innumerevoli variabili. Nel nostro caso la funzione figurale che dipende in generale dall'*overlapping* di forme, colori, tessiture proprie delle superfici rispetto alla visione binoculare umana in movimento (secondo Gibson), è qui già una derivata, poichè la visione fotografica – come si è già detto – appare traguadata all'origine, ritagliata dal mezzo fotografico con cui si scherma il visibile. La campionatura figurale sta tutta inscritta dentro la polarità ecologica figura/sfondo, restituita dalla contrapposizione della finestra fotografica che scorre lungo il *continuum* delle immagini. E' come se supponessimo un essere umano che anzichè spaziare con l'occhio in un campo visivo totale, faccia scorrere attraverso un buco un'illustrazione, percependone, forzatamente, un'icona regionale, un fotogramma incorniciato. Allo stesso modo la luminanza è campionata rispetto a un *range* di variabili ecologiche che non è quello disponibile in generale all'occhio umano, ma è quello limitato dalla registrabilità, su pellicola o su altro media fotografico (per esempio una scheda magnetica o un sensore per la foto digitale). Nozioni come "chiaro", "scuro", "bianco", "rosso", "visibile", "invisibile", sono utilizzati in fotografia con un senso specifico, fornito dai limiti della sensibilità e dello spettro cromatico, e dai mezzi che lo possono ampliare o restringere. La luminanza rientra, purtuttavia, tra le polarità "ecologiche" del linguaggio fotografico, poichè o se ne dà l'esistenza o non esiste neppure la fotografia.

Abbandonando il piano delle polarità ecologiche, entriamo nell'analisi delle polarità e convergenze tutte interne al linguaggio fotografico, ormai considerato come genere specie-specifico, e materiato di contenuti.

Seguiremo per comodità espositiva lo schema che se-



gue.

Si tratta, ovviamente, di una schematizzazione assolutamente non esaustiva e di natura eminentemente didattica, cioè illustrabile con esempi (come faremo). Il tipo di schema proposto ha tuttavia il merito di prefigurare una riduzione del dicibile fotografico.

La riducibilità del linguaggio fotografico può, a prima vista, far pensare ad un suo inopinato impoverimento. Ma non si tratta di ciò: ogni linguaggio è ricostruibile in concreto solo attraverso i suoi reperti storici. E' possibile pensare in astratto a qualsiasi altro piano di polarità o convergenze, ma la storia della fotografia ci insegna che quelle individuate possono essere considerate le contrapposizioni elettive della grammatica fotografica.

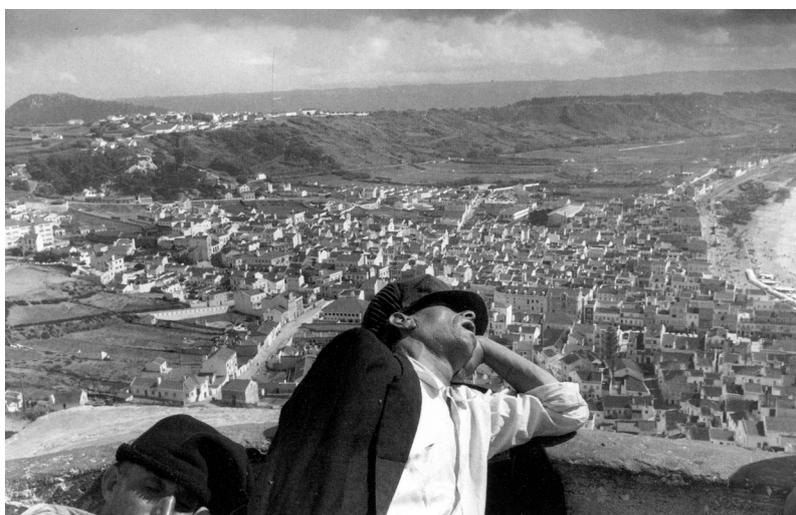
E, d'altro canto, polarità e convergenze sono figure astratte entro cui può stazionare, reificandole, qualsiasi tipo di contenuto concreto. Non è un caso che nello schema proposto ogni elencazione delle ramificazioni terminali si concluda con un etc., ovvero con l'invito a pensare tutte le possibilità di concretizzazione che il prodotto fotografico può generare.

Passiamo quindi ad una serie di esempi, a completamento di quanto già visto nel precedente paragrafo.

L'esempio 10 è del grandissimo Eugene Smith. Una foto celebre quanto l'autore: ritrae la tragedia di Hiroshima catturandola attraverso la storia di una madre giapponese che immerge in un bagno il figlio concepito dopo l'esplosione dell'atomica e rimasto devastato dalle radiazioni. "La vita come essa è" fu il motto di Smith che è passato alla storia della fotografia come uno degli artisti più completi, capace, com'era, di ritrarre il dolore e la gioia, la guerra e la dolcezza della vita quotidiana, i ricchi e gli operai, i medici e i pazienti, gli uomini e gli animali, esperto nel reportage e nella foto di bozzetto sociale, nel ritratto a personaggi famosi e a gente qualunque, nella foto drammatica e in quella puramente



Esempio 10, E. Smith, 1972, Hiroshima: Figura/Sfondo + Polarità dei Piani Cromatici (Scuro/Chiaro) + Polarità Generazionale (Madre/Figlio) + Convergenza topologica (Monoplanarità)



Esempio 11, E. Boubat, 1956, Portogallo: Figura/Sfondo + Polarità dei Piani Cromatici (Chiaro/Scuro) + Polarità Topologica (Figura/Sfondo) + Convergenza ambientale (Ruralità monoclimatica)

estetica. Contrapposta a tanta varietà tematica, Smith opera attraverso una sola tecnica fondata sull'estremizzazione della polarità cromatica scuro/chiaro, esplorata in tutte le sue più profonde variazioni (vedi anche gli ess. 12 e 13).

Nella foto in questione la polarità topologica si arresta al suo livello ecologico: nessuna mediazione, niente quinte o stacchi di profondità. Difficilmente Smith frappone tra la cornice del mirino e la realtà altre cornici ottenute con oggetti o tecniche. Egli è sempre concentrato sull'oggettività del fatto.

E, tuttavia, questo fatto nudo è ricostruito attraverso la variazione delle luminosità ambientali. Attentissimo alla caduta delle luci sui soggetti, deve far scaturire dalle evidenze luminose l'interpretazione del fatto stesso. Qui le luci illuminano il buio più assoluto e cadono lateralmente sui corpi e soprattutto sui volti e sugli sguardi che si incrociano, della madre e del figlio.

La polarità generazionale serve a chiudere il ciclo di Hiroshima. Lo scoppio della prima atomica è un evento saturo di significati che si scansionano nel tempo. Non è possibile coglierne subito tutta l'incommensurabile drammaticità. La foto-immagine-simbolo del fungo che incombe mortalmente sulla città, emblema dell'inconscio ormai collettivo di un'intera epoca, non riesce lontanamente a fissare l'insieme delle conseguenze di quel giorno, non può calcolarne il *fall-out* psichico trentennale. Smith riesce, invece, a coglierne la continuità, la tragedia che si perpetra durante il puerperio della giovane donna, contagiata (allora) dal male incurabile che offre in eredità al giovane figlio (ora) deforme e focomelico.

Per questo le luci mettono in risalto il contrasto tra il volontario flettersi della madre che si accosta al figlio e la rigidità del figlio, dei suoi occhi, colti in pieno biancore, che non possono più voltarsi, come il suo corpo non può più tendersi. Che siano passati trentanni da quel giorno, ce lo dice solo il fatto che si tratti di una madre e di un figlio; che

il ciclo si sia chiuso ce lo dice solo la convergenza dell'ambiente (solo quella stanza, solo quel bagno) che lascia fuori il resto del mondo, che lascia consumare nell'intimità di un gesto sacro (fare il bagno a un bimbo-uomo) la rassegnazione all'evento del secolo ormai alle nostre spalle.

Di ben altro genere di rassegnazione è interamente percorsa l'altra foto (Esempio 11, E. Boubat, 1956, Portogallo).

Qui la polarità è invertita: domina incontrastato il chiaro, e l'oscuro risalta inavvertitamente, solo per il principio degli opposti.

Il contrasto chiaro/scuro è l'unico veicolo tecnico per lo scansionamento dei piani che qui, contrariamente all'altro esempio, sono fortemente distanziati anche se entrambi nitidi. Non quindi l'uso selettivo della profondità di campo (il diaframma è chiuso per la forte luce) separa i piani, ma, appunto, la discrasia cromatica.

All'opposto del Giappone di Hiroshima, il Portogallo di Boubat appare il luogo dell'assoluto rilassamento, dell'assenza di tensione e dramma, del sonnacchioso coinvolgimento meridiano di uomini e cose, di paesi e di contadini, di mare e di collina. Spazzati quindi i toni estremizzanti – e questa è una costante dell'opera di Boubat per certi versi completamente opposta a quella di Smith – l'occhio fotografico si concentra sulla convergenza ambientale, su questa ruralità incontaminata che concede tregua alla condizione umana. Il sonno vigila sul villaggio: avere paura, di che?

La paura, al contrario, è potentemente annidata, concentrata negli occhi bianchissimi (subito si riconosce la mano visiva) negli occhi dell'alienato haitiano, di cui Smith ritrae, nei due esempi proposti (nn. 12 e 13), il volto e le mani.

Per apprezzare l'effetto linguistico della polarità cromatica bisognerebbe leggerli assieme. In realtà è un retaggio della critica pittorica quella di considerare la fotografia come un prodotto d'arte che si esaurisce in un'unica immagine in cui si concentra per intero il significato. E, d'altrocanto, nella



Esempio 12, E. Smith, 1958, Haiti, Malato di mente: Figura/Sfondo + Polarità dei Piani Cromatici (Scuro/Chiaro)



Esempio 13, E. Smith, 1958, Haiti, Malato di mente: Figura/Sfondo + Polarità dei Piani Cromatici (Chiaro/Scuro)



Esempio 14a, M. Giacomelli, 1955, Verrà la morte... : Figura/Sfondo + Polarità dei Piani Cromatici (Scuro/Chiaro)



Esempio 14b, M. Giacomelli, 1956, Verrà la morte... : Figura/Sfondo + Polarità dei Piani Cromatici (Scuro/Chiaro)

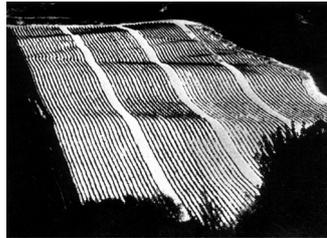
storia della fotografia sono ben presenti le correnti che considerano proprie del linguaggio fotografico solo le sequenze o le storie fotografiche (il reportage per intero, e non solo una singola immagine).

Pur essendoci molto di vero in queste ultime affermazioni, è vero che estremizzandole si cadrebbe negli errori già discussi nei precedenti paragrafi. Ci sono indubbiamente opere (una serie di esempi li abbiamo discussi nel paragrafo precedente) che condensano in una sola immagine un intero tema. E ci sono fotografi che, a loro volta, possono essere considerati la sintesi di tale tema (la Parigi di Doisneau, ad esempio). E' anche vero, tuttavia, che lo spazio logico di un tema può essere reso attraverso l'unità del racconto, come nel reportage (Robert Capa, per esempio, il celebre fotografo della guerra civile spagnola, autore della celebre foto del miliziano-simbolo che ha segnato un'epoca).

Racconto e sequenza aiutano a saturare tutti gli spazi di senso che esauriscono un tema. Nel caso in questione le due immagini fanno parte di un ampio reportage sui malati di mente ad Haiti. Smith affronta il delicatissimo problema individuale e sociale – la condizione della follia è un tema molto controverso anche nelle civiltà più tecnologicamente e socialmente avanzate – contrapponendo polarità topologiche diverse in immagini diverse ma con l'unico linguaggio "polare" della luminosità primaria chiaro/scuro.

La localizzazione spaziale (dentro/fuori, interno/esterno) è leggibile solo nel rimando delle due immagini l'una all'altra. Il chiarore comune delle unghie e degli occhi ci suggeriscono l'identità del soggetto, così come il buio che accomuna l'ambiente circostante al volto (nero assoluto) e i quadrati disegnati dalle assi inchiodate contrapposte della prigione-manicomio. Il buio e lì, interno, tutto dentro: è l'inconscio che ci isola dal mondo. La paura è tutta proiettata verso l'esterno: guardare a una comunità che ghettizza il male che non capisce; dannarsi per l'assenza di lucidità letta nelle

pupille perse della spirale del delirio. La convergenza ambientale (non un oggetto, non un segno diversi) cementa e mura per sempre quella solitudine inenarrabile.



Apparentemente uguale appare il registro stilistico di Mario Giacomelli nell'affrontare un tema molto simile: la vecchiaia vissuta negli istituti di una casa per anziani.



Il titolo del reportage, da cui sono tratti gli ess. 14ab, è programmatico: "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi", citando Pavese. La solitudine della vecchiaia è anche qui dichiarata attraverso il contrapporsi polare della luminosità di chiaro/scuro e scuro/chiaro. Ma la fotografia è un linguaggio soggettivo forse

più della parola o della scrittura. Mario Giacomelli è tra gli autori dell'intero Novecento europeo, più capaci di innovare

violando le regole canoniche della composizione fotografica. La sua fotografia è irriducibile a quella di qualsiasi altro pioniere dell'arte di scrivere con la luce. La ricerca di polarità prospettiche del tutto anomali e il grafismo esasperato di quelle



cromatiche con-traddistinguono la sua maniera peculiare

di accostarsi fotograficamente a qualsiasi tema. Inventa il paesaggio puramente grafico contrapponendo solo bianchi e neri al tratto (Paesaggi, 1955, foto in alto a destra); ritrae la vita dei contadini (La buona terra, 1964, foto al centro) senza mai cadere in un luogo comune; riprendendo casualmente i girotondi festosi di un gruppetto di preti, lascia al mondo alcune tra le più straordinarie sequenze (una di esse nella foto in basso) che si ricordino nella storia della fotografia.

Anche affrontando il tema drammatico dell'abbandono degli anziani, la tragedia della solitudine dell'ultima generazione, Giacomelli utilizza le stesse tecniche di E. Smith ma non rinuncia a lasciare la sua personalissima impronta. Alla radicale polarità chiaro/scuro affianca, infatti, un netto stacco dei piani ottenuto attraverso: a) lo schiacciamento della prospettiva; b) la concentrazione della luce sul primo piano; c) l'uso creativo del mosso.

In altri termini inanna una polarità topologica (figura/sfondo) e/o motoria (la prima nell'es. 14a, entrambe nel 14b) all'interno della polarità cromatica di sfondo (chiaro/scuro). Ne risulta una composizione affascinante e anomala in cui l'istanza documentaria (la vita negli ospizi) si fonde con la ricerca estetica, senza alterarla o mistificarla. Il dato informativo, al contrario, rafforza la sua pregnanza perchè resta maggiormente impresso nel giudizio. La tecnica è infatti strettamente funzionalizzata al messaggio e alla sua espressione.

Nell'es. 14a il flusso di polarità concentriche (figura/sfondo, chiaro/scuro) è ottenuto attraverso l'uso di un'ottica medio-lunga accoppiata a un diaframma aperto che riduce la profondità di campo: i volti in secondo piano risultano sfocati. Ciò non basta ancora tecnicamente per rimarcare l'effetto di distinzione rispetto al volto in primo piano: questo viene quindi iper-focalizzato tramite un fascio di luce concentrato. Quest'effetto può essere ottenuto in ripresa, attraverso l'uso di uno spot, cioè un riflettore che addensa tutta l'illuminazione

in un sol punto, oppure, in stampa, tramite mascheratura, cioè frapponendo tra la luce e la carta un cartoncino sagomato che fa arrivare meno luce al punto e, quindi, lo rende più chiaro. Qualunque sia il mezzo usato l'effetto è quello di sottolineare il rapporto uno/tanti, a rimarcare come il soggetto che sta in primo piano è quello in quel momento toccato dalla crisi: è probabilmente il soggetto più vicino alla morte che sta per arrivare ("Verrà la morte ...").

Questo momento arriverà per tutti ed è implicito che, via via, per ciascun soggetto, verrà il proprio turno: tutti attendono di prendere il posto in primo piano.

A sanare il distacco e suggerire la partecipazione corale a quel momento, interviene l'uso di una convergenza prospettica. La cascata di polarità si arresta nella monoplanarità della prospettiva: tutti i protagonisti, sia nel primo che nel secondo piano dell'immagine sono in posizione frontale. La con-partecipazione diventa così la chiave per comprendere il messaggio: tutti sembrano stringersi vicini al soggetto più sofferente (indistintamente, perchè sfocate, le figure in secondo piano sembrano pregare, mormorare in silenzio, condividere la sofferenza).

Nell'es. 14b l'accorata partecipazione alla vita umana nel suo ultimo stadio percorre un itinerario espressivo uguale sino ad un certo punto, per poi svoltare negli esiti finali. Lo stacco fra primo piano e figure di sfondo è fortemente marcato come nel caso precedente; anche in questo caso la luce si concentra sul volto in primo piano; ma, stavolta, essa si diffonde in maniera diffusa anche alle spalle del soggetto principale. La conclusione, inoltre, non è segnata da una figura di convergenza, ma, ancora una volta, di opposizione. La prospettiva oppone stavolta il volto visto frontalmente in primo piano dalle figure, tutte girate di spalle, in secondo piano. Tali figure risultano mosse e vibrano, nere e indistinte (perchè, appunto, mosse e sfocate), nel chiarore diffuso dell'ambiente.

Da un punto di vista tecnico questa realizzazione è molto complessa. Il motivo dominante è il fortissimo controluce che proviene dalla finestra. Questa situazione di luminanza comporta sempre per il fotografo una scelta difficile. Tra il punto maggiormente illuminato (appunto la finestra) e quello più scuro (i vestiti e i volti dei soggetti in secondo piano) esistono almeno quattro-cinque diaframmi di differenza. In altri termini il foro dell'obiettivo dovrebbe essere molto chiuso per riprendere correttamente la finestra, molto aperto per riprendere correttamente le figure.

La scelta cade in questo caso su un diaframma intermedio: aperto, ma non del tutto. Si lascia entrare la luce della finestra e si dà chiarore all'ambiente (si distinguono ancora, infatti, i tavoli, il termosifone, il pavimento) lasciando "bruciare" le figure (esclusi i particolari più chiari: capelli bianchi, fazzoletto sulla nuca della donna al centro).

Questa scelta non è certamente casuale. Nonostante, infatti, la luce ambiente (cioè quella che c'è, senza ulteriori fonti artificiali) imponga diaframmi comunque aperti, la necessità di conservare i particolari della stanza determina la volontaria decisione di non aprire totalmente l'obiettivo.

Questo causa l'effetto di mosso, poichè per chiudere il diaframma anche di un solo stop (cioè di un livello) è obbligatorio allungare il tempo di posa, che già di per sé, nel caso in questione, sarebbe lento.

Che si tratti di una scelta del fotografo, e non di una conseguenza obbligata delle condizioni di ripresa, lo dimostra, palesemente, il fatto che il soggetto in primo piano è sì mosso (e non potrebbe essere altrimenti dato che il tempo di posa è uguale per tutta la foto) ma è anche leggibilissimo, al contrario, delle figure in secondo piano.

Questo è un effetto voluto. Se, infatti, il fotografo non avesse utilizzato uno stratagemma (per es., come nel caso precedente, un fascio di luce concentrato sul primo piano, o, addirittura, una sovrapposizione di immagini sullo stesso

fotogramma, in ripresa o in stampa) il volto della vecchia sarebbe stato completamente scuro (come le figure in secondo piano, anzi ancor di più, perchè più distante da queste ultime dalla luce naturale della finestra).

L'interpretazione che si può dare di questi virtuosismi tecnici va connessa agli intenti espressivi sottostanti alla foto. Se non sapessimo nulla di quello che ci sta dietro diremmo che l'immagine fa risaltare come una sorta di operosità improvvisa che pervade tutte le ospiti della stanza di fronte ad un evento nuovo: il superamento dell'attesa, l'avvenuto decesso della loro "sorella". D'improvviso è chiaro perchè il mosso, perchè il chiaroscuro, perchè, soprattutto, la focalizzazione centrale fortissima del volto in primo piano, chiaro (mentre sarebbe dovuto essere scuro) tanto da far capire che ormai è resa per sempre l'anima a Dio.

E' importante, nella grammatica del linguaggio fotogra-



Esempio 15, E. Smith, 1951, Villaggio spagnolo: Figura/Sfondo + Polarità dei Piani Cromatici (Scuro/Chiaro)

fico, come in ogni linguaggio d'arte, saper capire come la creatività e l'originalità della personalità dell'autore sia più forte delle regole stesse. Si noti ad es., come, in condizioni simili, E. Smith – che abbiamo visto operare attraverso scelte stilistiche molto più tradizionali e "sicure" rispetto a quelle sperimentate da Giacomelli – risolve il momento della morte assistita puntando tutto sul verismo naturalistico. Nell'es. 15, oltre al tema, sono uguali le condizioni di luce, la predilezione per la polarità cromatica (chiaro/scuro), l'uso di luci concentrate su alcuni volti, lo scopo informativo. E, tuttavia, il rispetto del momento realistico non si traduce affatto in una maggior forza dell'immagine. L'informazione è chiara, la tecnica (in questo caso, come sempre in Smith, senza stacchi di piani e con massima nitidezza di tutto il fotogramma) consolidata, il "mestiere" indiscutibile: l'immagine, tuttavia, appare scontata, cinematografica, iper-realistica, più che realistica.

L'iper-realismo è un tema caro alla fotografia. Consapevolmente, come Andy Wharol nella grafica fotografica, o inconsapevolmente, come Ansel Adams o Edward Weston nella foto paesaggistica, la poetica del ritrarre ciò che c'è in modo più evidente di ciò che l'evidenza stessa vuol trasmetterci, è una delle conseguenze "ideologiche" del mezzo fotografico.



Generalmente questo approccio è contrassegnato dalla tendenziale abolizione delle figure di polarità e dall'accoglimento di quelle della convergenza. Pochi contrasti, prospettive "frontali", abolizioni degli "stacchi" nei piani attraverso l'adozione di estese profondità di campo. Uno dei gruppi

storicamente più significativi (quello di Adams e Weston) non si chiama a caso "f.64": indicando con questa sigla il massimo valore di chiusura del diaframma di un obiettivo (foro strettissimo, nitidezza estesa per tutti i piani dell'immagine, come nella figura sopra: Ansel Adams, Grand Canyon, Arizona, 1942).



Si tratta di una specie di "concezione preconstituita delle forme", caratteristica di tutti i manierismi espressivi, in cui "un ideale di tipicità si dispone, come uno strato vaporoso, davanti a ogni individuo" e ne deriva "un'impressione di inaudita, spettrale signorilità" (Pinder, 1932). Tutta l'opera fotografica di Ansel Adams si può interpretare in questa chiave (nella foto accanto il celebre "Grand Canyon" del 1947).



Come si può vedere negli esempi 16 e 17 (delle pagine seguenti) le immagini ritratte sembrano escludere del tutto la presenza e l'intervento dell'uomo: non solo come oggetto

inquadrato (si tratta di paesaggi e nature morte in cui l'elemento umano viene escluso programmaticamente) ma anche come soggetto inquadrante.

Il fotografo vuol quasi scomparire di fronte alla realtà che ritrae: essa sola detiene l'unicità del messaggio, escludendo qualsiasi interpretazione: "l'uomo non è più autonomo, si sente dipendente da potenze maggiori che stanno al di fuori di lui. L'uomo non è nulla, le forze estranee sono strapoten-



Esempio 16, A. Adams, White branches, Mono Lake, California: Figura/Sfondo + Convergenza Topologica (Abolizione degli stacchi dei piani attraverso l'uso della profondità di campo)



Esempio 17, A. Adams, Cocktail Lounge, St. Francis Hotel, San Francisco: Figura/Sfondo + Converggenza Topologica (Abolizione degli stacchi dei piani attraverso l'uso della profondità di campo)

ti" (Hoffman, 1938. Foto accanto: 1948, Gates of the Valley). L'uso iper-esteso della profondità di campo comporta l'applicazione di tecniche molto onerose per il fotografo. Le foto di Ansel Adams non possono essere realizzate con qualsiasi attrezzatura. Intanto necessitano di grandi formati, macchine dai negativi mostruosamente grandi (anche sino al 18 per 24 cm), stampabili a contatto (cioè senza ingranditore). Le pellicole devono essere di bassa sensibilità per eliminare ogni traccia di grana e devono poter conservare tutta la loro ricchezza di gamma tonale (tutte le sfumature dei grigi). I tempi di esposizione saranno quindi lenti e costringeranno all'uso di pesanti cavalletti. Esposizione, sviluppo del negativo e stampa finale verranno trattati con meticolosa attenzione. Questo virtuosismo tecnico che avrà la sua consacrazione nel "sistema zonale" di cui abbiamo già detto nei paragrafi precedenti, può essere considerato il prodotto di un'arte colta e raffinata, ma esangue ed estenuata. Come scrive L. Binswanger:



che le forze dello spirito creativo sono andate al di là del loro culmine. Perciò si fa ricorso alle forze ausiliarie della volontà" (1966).

Da questo punto di vista l'iper-



2.8. I generi del discorso fotografico

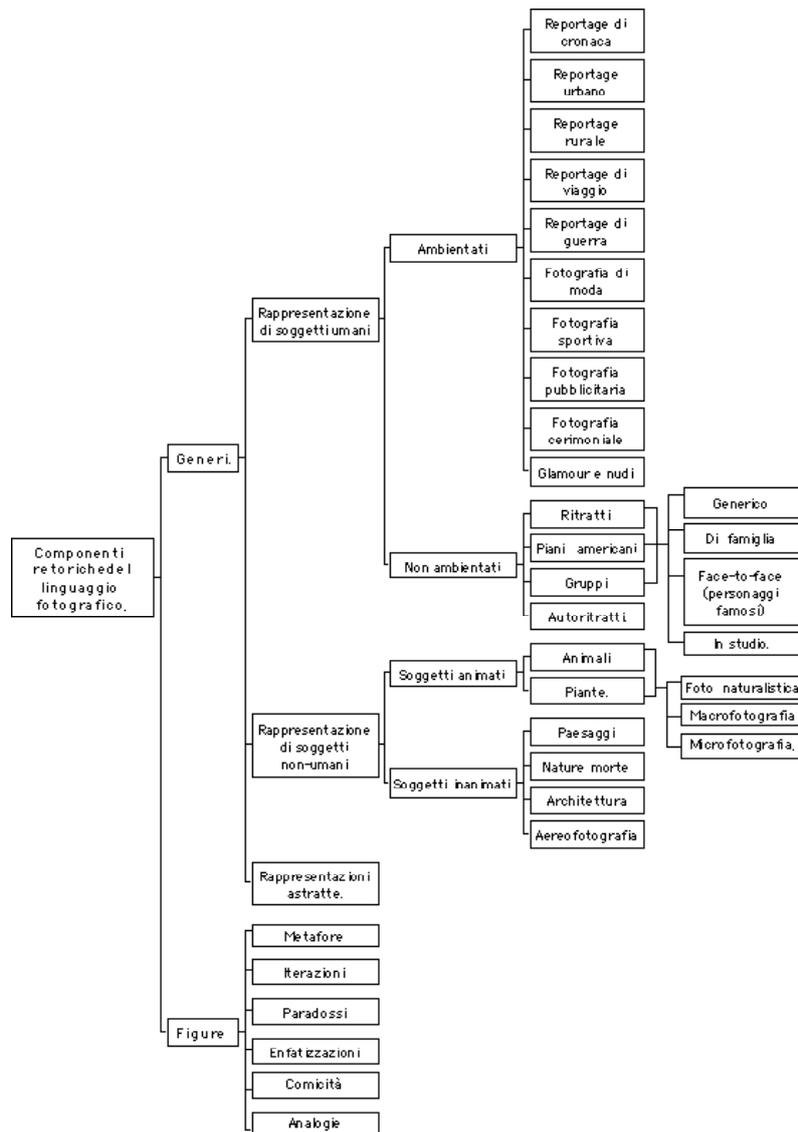
Se polarità e convergenze possono essere considerati i due principi generali della grammatica della fotografia, i generi costituiscono l'impalcatura della sua retorica.

Nella retorica classica i generi corrispondono ai tipi di discorso: il deliberativo, tipico della politica, con il quale si consiglia o dissuade un'assemblea; il giudiziario con cui si accusa e ci si difende; l'epidittico, con cui si elogiano o si biasimano i comportamenti.

Con gli sviluppi posteriori, e con il restringimento della retorica in ambito letterario e non più, genericamente, argomentativo, la retorica tende a diventare stilistica dell'*elocutio* (una sola delle parti canoniche classiche *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, quella che si occupa di cosa discorrere e di come farlo per essere efficaci). Dall'Ottocento in poi la Retorica approfondisce l'*elocutio* attraverso l'enumerazione di un gran numero di figure retoriche (tutte sostanziali varianti del concetto di "metafora").

Anche qui limiteremo le nostre osservazioni all'*elocutio*, poichè il modo di "inventare" le forme stilistiche non è proprio, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, del linguaggio ma del soggetto che inventa, e la *dispositio*, in buona parte, è ricompresa nella grammatica della composizione fotografica, di cui abbiamo già parlato.

In questo contesto si intende per "genere" una topica dei soggetti maggiormente rappresentati nel linguaggio fotografico. Come abbiamo già detto, infatti, il linguaggio fotografico, sebbene, in apparenza, universale e illimitato, può parlare solo del visibile ed in esso si devono ritrovare le categorie e le classificazioni più opportune. Da un lato, quindi, procederemo ad una veloce carrellata di esempi che ci forniscano le costanti tematiche del linguaggio fotografico, dall'altro esamineremo le figure concrete della loro realizzazione espressiva. Diamo, di seguito, uno schema generale.



2.8.1. Soggetti umani

Da un punto di vista storico, sebbene non siano ancora del tutto fugati i dubbi "filologici", si suole assegnare a Nicéphore Niépce la produzione della prima fotografia, nel 1826. Si tratta di un'esposizione in una *camera obscura* di una lastra di peltro ricoperta di bitume, che ritrae un paesaggio. Da quel momento, nonostante non manchino in diversi paesi europei e in America sperimentatori pionieristici di nuove tecnologie fotografiche, è la Francia a produrre la scuola più matura di "scrittori di luce". Louis Mande Daguerre, Henry Le Secq, André A.E. Disderi, Hyppolite Bayard, Etienne Jules Marey, Charles Negre, e poi, soprattutto, Gaspard-Félix Tournachon, detto Nadar, furono i primi fotografi a ritrarre, tra la metà dell'Ottocento e i primi anni del nuovo secolo, la figura umana.

Fotografare la gente costituisce un punto di fuga nella storia della fotografia. Per poterlo fare fu necessario superare ad una ad una le tecnologie dell'eliografia, del dagherrotipo, del calotipo, e, poi, con progressione sempre più rapida, della ferrotipia, della fotocollografia, della gomma bicromata. Tutti questi supporti richiedevano o stampe a contatto di natura litografica (anche se con materiali diversi, dal rame, al ferro, alla tela, etc.) oppure l'uso di lastre impressionabili con pose molto lunghe. In questa situazione la foto di figura umana si poteva realizzare quasi esclusivamente in studio: celebri i ritratti lasciatici da Nadar dei personaggi più famosi dell'epoca. La fotografia ottocentesca è un genere, infatti, direttamente derivato dalla pittura. I fotografi sostituiscono i pittori di corte o delle grandi famiglie per realizzare, in piccolo, il sogno dell'immortalità di una società ormai prossima al tramonto. La fotografia di soggetti umani può spiccare il volo solo agli inizi del XX secolo. Il merito fu degli stessi inventori del cinema: i fratelli Auguste e Louis Lumière che attorno al 1904 sperimentarono le loro celebri "*autochromes*": lastre

che permettevano di fissare l'immagine, a colori, con una sola esposizione e con tempi (relativamente) brevi. Il successo fu straordinario. Basti pensare che alla fine del primo decennio del secolo si vendevano ormai più di un milione di lastre l'anno. La fotografia usciva dagli *ateliers* e, diventando industria, scendeva per le strade.

I primi "fotografi di strada" storicamente riconosciuti furono Eugène Atget e Jacques Henry Lartigue (sue le immagini accanto del 1910 e del 1911). Prerogativa di entrambi fu la documentazione dell'ambiente umano senza interventi interpretativi di alcun genere. La rappresentazione di soggetti umani diventa con loro il principale genere fotografico. Il candore e la



semplicità della fotografia "ambulante" erano destinati a una lunga eclissi determinata dall'irrompere della violenza nella storia mondiale degli anni venti-quaranta. Guerre, rivoluzioni, lotte fratricide, miseria, distruzione, olocausti: la fotografia "elegiaca" urbana è costretta a cedere il passo alla cruda documentazione delle cronache della follia.

Per ritrovare un nuovo interesse alla gioia del vivere comune nelle immagini dei fotografi occorrerà aspettare il ritorno della quiete. Si può dire che la fotografia stessa rinasca nel dopoguerra come testimonianza sul riavvicinamento alla vita della gente nelle città, nelle campagne, in paesi vicini e lontani, in tutte le azioni in cui l'uomo si impegna e nelle quali consuma la propria esistenza ritrovata.

R. Doisneau (foto a destra: Parigi, 1957; in basso: Parigi, 1949), H. Cartier-Bresson, E. Boubat – di cui abbiamo visto alcuni esempi nelle pagine precedenti – hanno “inventato” il reportage urbano post-bellico. La “loro” Parigi è diventata un vero mito fotografico, un universo intenso di umanità distesa e serena, partecipata di semplicità e speranza dopo la tempesta della guerra.



I personaggi ritratti sono quelli di tutti i giorni, colti al volo attraverso l'uso di strumenti “leggeri”: fotocamere 35 mm., focali rigorosamente “normali” (specie Cartier-Bresson ha sempre stigmatizzato l'uso di prospettive di ripresa drammatizzanti e forzate, come quelle fornite dai grandangolari estremi), luce-am-

biente e rifiuto programmatico di tecniche sofisticate di ripresa e di stampa. La poetica di questa tecnica è espressa chiaramente sempre da Cartier-Bresson: "Penso che per essere in grado di capire meglio ciò che si vede, ci si deve dimenticare di sé stessi e scomparire, evitando di operare intrusioni. Bisogna avvicinarsi in punta di piedi. E senza farsi notare; e, nello stesso tempo, senza farsi riconoscere. L'anonimato è essenziale. Ci si



deve concentrare: fotografare è concentrazione. A volte sono in grado di fotografare, ma altre volte non posso portare l'apparecchio fotografico agli occhi, e per nessuna ragione al mondo scatterei una fotografia. Questo mi capita in quelle circostanze in cui mi sento un intruso. Bisogna rispettare la gente, bisogna essere un uomo prima di essere un fotografo".

I bambini (sopra: Cartier-Bresson Parigi, 1950), le cop-

pie, vecchie e giovani, riprese nelle loro case o per le strade, i sorrisi e i giochi, i pranzi sull'erba, i commercianti e le loro vetrine, le feste di quartiere, i matrimoni, le passeggiate nei parchi, i baci appassionati degli innamorati (nelle foto della pagina tre varianti di questo classico tema. A destra: Doisneau, Parigi, 1950; al centro Cartier-Bresson: Parigi, 1955, in



basso Gianni Berengo Gardin: Venezia, 1960), sono i temi più ricorrenti di questa epopea della pace ritrovata.



Anche negli Stati Uniti il genere attecchisce rapidamente. Nonostante la tradizione pittorialista e tecnicistica di

Ansel Adams ed Edward Weston (cui abbiamo già accennato), un nucleo di interpreti autentici del reportage urbano si contrappone ai modelli europei (e francesi in primo luogo). Anche se i soggetti ritratti sono identici, emergono



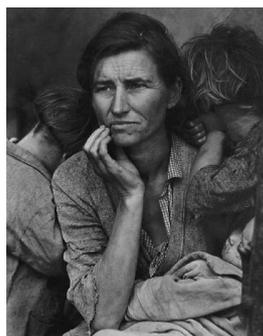
con più frequenza i toni ironici o critici: una rappresentazione più disincantata e invadente delle virtù e dei vizi della famiglia media delle metropoli o della provincia americana.

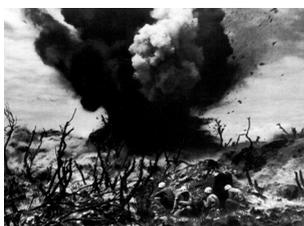
Nelle foto di Diane Arbus, ad es., pur conservandosi le tecniche dell' "istantanea", vengono enfatizzati gli elementi grotteschi delle credenze americane: il patriottismo, la megalomania sociale, il consumismo, l'ottusità del benessere, il conformismo dei più giovani alla vigilia dello scoppio della contestazione studentesca e delle inquietudini della *beat-generation* (vedi, in ordine, nelle foto accanto, tutte della Arbus, New York, 1962 e 1967, Brooklyn 1966 e 1968). D'altrocanto la tradizione documentaristica americana appare sin dall'inizio più "impegnata" anche sul terreno della denuncia sociale e della rappresentazione di un mondo plurietnico e multiculturale che appare lontanissimo dalla levigata omogeneità sociale europea. Dalla fotografia degli indiani d'America (di Will Soul, Henry W. Jackson, Adam Clark Vroman, Edward Curtis, foto di pagina seguente in basso a destra), raccolti nel monumentale archivio "The North American Indian" (20 volumi e 40.000 foto di tutte le razze dei "pellerossa"), all'epopea del lavoro edile ed industriale degli emigranti nelle metropoli americane, come in Paul Strand o Lewis Hine (pagina seguente:





in alto, bambini operai, 1911, in basso a sinistra, famiglia di immigrati italiani, 1905), sino all'indimenticabile denuncia della "questione rurale" di Dorothea Lange (foto in basso al centro), che negli anni trenta e quaranta si dedica alla ricostruzione della vita dei piantatori di cotone in Alabama, tutta la cultura fotografica americana è partecipe e protagonista dell'affermarsi di un nuovo stile di vita. L'America che costruisce la democrazia è uno stato che non nasconde le difficoltà della integrazione sociale, gli squilibri, le sopraffazioni, lo sfruttamento, gli scandali. Il fotogiornalismo di denuncia e il suo aggressivo contributo di crescita al liberalismo senza





sconti, fa parte integrante del mito di quella grande nazione.

Un tramite simbolico tra il vecchio e il nuovo mondo, tra l'Europa e gli Stati Uniti, nella direzione di un'unificazione "ideologica" del reportage urbano e della documentazione sociale, è rappresentato dall'Agenzia Magnum Photos, la celebre multinazionale dell'informazione che, fondata nel 1947 da Cartier-Bresson, si sviluppa poi soprattutto in America ma riunendo fotodocumentaristi di tutti i paesi del mondo. Con la Magnum il dominio della fotografia sull'informazione giornalistica si istituzionalizza. Si può dire che non ci sia grande fotografo del Novecento che non abbia contribuito a questa grande esperienza: costituire con la fotografia un nuovo, vero e proprio, "potere forte" all'interno delle società complesse. E' con la Magnum che le barriere tra reportage urbano, rurale, di guerra, di viaggio, cadono, anticipando il "villaggio globale" che oggi si realizza tramite l'uso di Internet. Alla Magnum appartengono le immagini più importanti del secolo: il miliziano che muore nella guerra di Spagna, di Robert Capa (prima foto), le battaglie di Iwojma (seconda foto) e Okinawa, di E. Smith; i carri armati sovietici che invadono Praga, di R. Koudelka (terza foto), via via sino alle eterne

guerre afgane, di E. Reed (quarta foto) e alle stragi terroristiche di quell'11 Settembre del 2001 che ha cambiato le sorti del mondo (ultima foto, di Larry Towell).

Non tutta la foto che ritrae la figura umana e il suo intorno è puramente documentaristica. E non tutto il documentarismo ha per scopo la nuda informazione o la denuncia sociale. Infine: anche la foto di denuncia sociale può assumere, nel linguaggio fotografico, le forme proprie di un messaggio soggettivo racchiuso nelle clausole specifiche della composizione artistica. Anche all'interno dell'esperienza Magnum vale questa regola. La ricerca della umanità perduta persino nelle situazioni più tragiche, la partecipazione alle vicende attraverso la cura e l'attenzione per le forme estetiche che restituiscono la cifra della dignità e il rispetto per il dolore, la simpatia e l'apprezzamento per la forza con cui i popoli affrontano le sofferenze, sono tutte caratteristiche obbligatorie dei fotografi della Magnum: chi non le rispetta, chi si allontana dall'etica bressoniana, non può appartenervi. Questo accade fotografando i malati nella culla africana dell'AIDS, come nei reportages di Francesco Zizola (prima e seconda foto); ritraendo



i momenti dell'integrazione razziale, come in Eli Reed (terza foto); cogliendo le specificità immigratorie della Little Italy, come in William Klein (quarta e quinta), e in tanti altri casi della vita collettiva filtrati dall'occhio simpatetico del fotografo della Magnum.

La simpateticità con il mondo dei soggetti fotografati è anche il segreto del genere ritrattistico, altra grande risorsa della fotografia di tutti i tempi. Sin dall'Ottocento, quando, come abbiamo già detto, il fotografo prendeva il posto del pittore nell'immortalare le grandi dinastie, la ritrattistica viene collocata al primo posto negli interessi sociali per il nuovo mezzo di espressione. Il ritratto ottocentesco e primo-novecentesco è rigorosamente ritratto in studio. Scarsamente ambientato, privilegia la concentrazione sui volti, le espressioni, la figura.

Maestra di questo genere, oltre a Nadar, cui abbiamo accennato prima, fu Julia Margaret Cameron, di cui apprezziamo, nella prima foto della pagina, il ritratto a Julia Jackson del 1864. Nel ritratto a personaggi famosi, a parte gli specialisti del genere – quasi sempre legati al mondo dello spettacolo, dell'arte, della politica – si sono dedicati, almeno una volta, tutti i grandi maestri. Celebri i lavori di Berenice Abbot (di cui, al centro, è il ritratto di James Joyce), Alexander Rodchenko (ritratto,



in basso, di Mayakovski), Cecil Beaton, Erich Hartmann, Wayne Miller, Alfred Eisenstaedt, Elisabetta Catalano, Giorgio Lotti, Mario de Biasi, e tantissimi altri.

In questo genere di ritratto, proprio perchè erede della pittura da camera ottocentesca, si osserva un grande rispetto per la tradizione. Difficilmente – anche se esistono numerose eccezioni alla regola – il fotografo impone la sua personalità: il rispetto del committente, l'occasione – spesso legata ad una ricorrenza cerimoniale –, l'idea che il ritratto in studio debba contrassegnare, più che in altri casi, l'"identità" della persona ritratta, l'ambiente stesso e le tecniche usate, portano quasi sempre ad una standardizzazione delle immagini. Le variabili sono tutte interne ai registri di stile: gestione dell'illuminazione e suoi "tagli" che influiscono in maniera decisiva sull'espressione del soggetto; uso di fondali adatti; scelta di ottiche medio-lunghe. E poi, naturalmente, l'inquadratura nelle sue misure canoniche: primo piano, mezzo busto, tre quarti (troncato alla vita), figura intera. In alcuni casi si registra l'uso di fondali con immagini appositamente proiettate. Nelle sue versioni più moderne, una parte sempre più importante della preparazione alla ritrattistica viene svolta dal *maquillage* cui viene sottoposto il soggetto: ciò accade soprattutto per l'influsso determinante che la foto di moda e pubblicità ha svolto negli ultimi venti anni su tutti i generi da studio. Il controllo degli effetti combinati *maquillage-illuminazione-ottiche* dà luogo, oggi, ad una precisa casistica di controllo degli errori che contribuisce, più che altro, a garantire una costanza di risultati, spesso appiattendolo le proprietà espressive che la foto di ritratto fuori dagli studi ha sempre assunto (in alto un ritratto in studio di L. Reed).



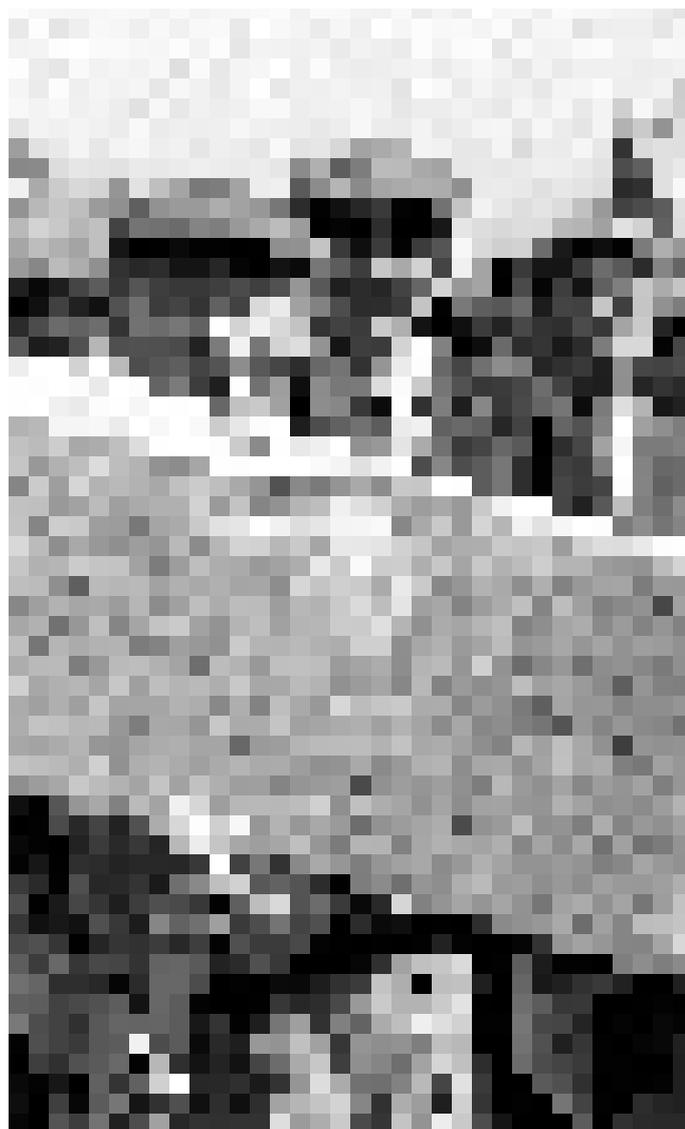
E' nel ritratto in esterni che le differenze fra le scuole fotografiche e gli stessi fotografi risaltano maggiormente. Fotografando all'aperto (o meglio, fuori studio) si possono distinguere due generi abbastanza ben identificabili: il ritratto monotematico e quello ambientato.

Il primo segue nell'inquadratura e nelle tecniche, parametri abbastanza simili a quelli usati in studio. Se ne differenzia soprattutto per l'uso di apparecchi fotografici di piccolo formato e per la gestione delle luci (quasi sempre legata all'illuminazione naturale).

Il secondo sconfinava nel reportage urbano, poichè si concentra sul rapporto fra persone ritratte e ambiente circostante. Tecnicamente questo genere di ritratto, che può comprendere più di una persona ma mai gruppi, richiede l'uso di grandangolari medi (35 o 28 mm., in genere, ma, specie nella foto contemporanea, anche 20 o 18 mm., sempre per macchine 35 mm.). Nella foto sotto un esempio di Cartier-Bresson (1934, Messico); nelle pagine seguenti diversi esempi di ritratti monotematici o ambientati da me realizzati



Esempio 18,
A. Pennisi,
Villadoro,
Sicilia,
1974,
Contadini





Esempio 19,
A. Pennisi,
Salina,
Isole Eolie,
Sicilia,
1976,
L'aquila



Esempio 20, A. Pennisi, Salina, Isole Eolie, Sicilia, 1976, Pescatore



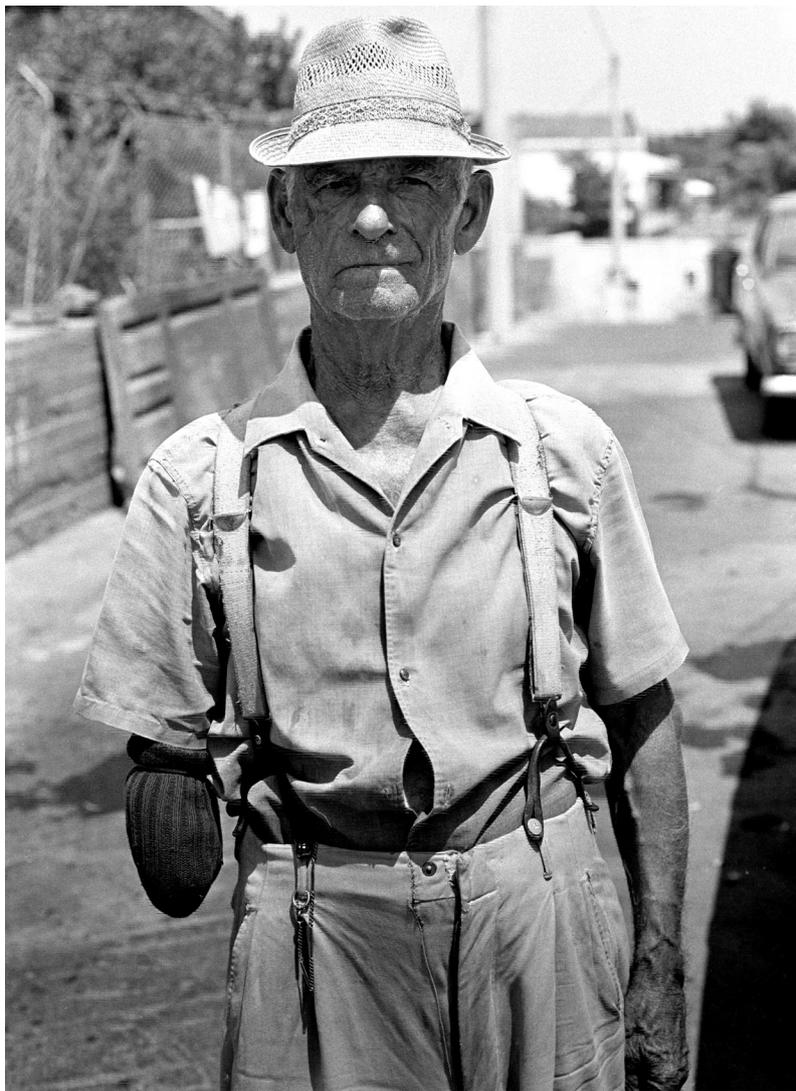
Esempio 21,
A. Pennisi,
Pozzillo,
Sicilia,
1974,
Lupo di mare



Esempio 22, A. Pennisi, S. Tecla, Sicilia, 1974, Stanchezza



Esempio 23. A. Pennisi, S. Tecla, Sicilia, 1974, Generazioni



Esempio 24, A. Pennisi, S.Tecla, Sicilia, 1974, Zio Nino



Esempio
25. A.
Pennisi,
S. Maria
La Scala,
Sicilia,
1975,
Attesa



Esempio 26, A. Pennisi, S. Maria La Scala, Sicilia, 1975, Famiglia di pescatori di nasse



Esempio 27, A. Pennisi, Malvagna, Etna, Sicilia, 1988, Vecchia che lavora a maglia



Esempio 28, A. Pennisi, Malvagna, Etna, Sicilia, 1988, Davanti casa



Esempio 29, A. Pennisi, Calascibetta, Sicilia, 1974, Lotte contadine



Esempio 30 a/b, A. Pennisi, Valle del Dittaino, Sicilia, 1974, Lotte contadine



Esempio 31, A. Pennisi, Calascibetta, Sicilia, 1974, Lotte contadine



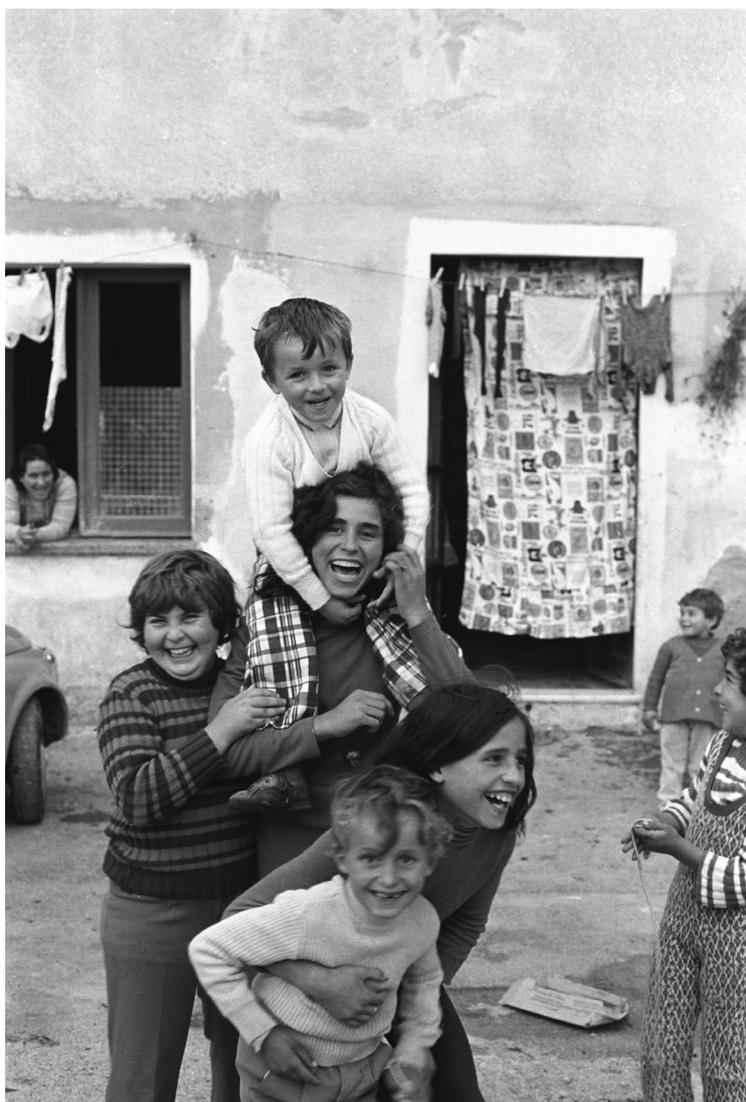
Esempio 32 a/b, A. Pennisi, Valguarnera, Sicilia, 1974, Lotte contadine



Esempio 33, A. Pennisi, Villarosa, Sicilia, 1973, Bambina



Esempio 34, A. Pennisi, S. Anna, Sicilia, 1974, Lo straniero



Esempio 35, A. Pennisi, S. Anna, Sicilia, 1974, Gioia



Esempio 36. A. Pennisi, Calascibetta, Sicilia, 1973, Campanaro



Esempio 37, A. Pennisi, Salina, Isole Eolie, Sicilia, 1998, Padre e figlio coltivatori di capperi



Esempio 38, A. Pennisi, S.Tecla, Sicilia, 1974, Il figlio marinaio



Esempio 39, A. Pennisi, 1989, Giovanna

2.8.2. Soggetti non-umani

Passando dai soggetti umani a quelli non-umani il campo della variazione tematica si restringe di molto. Gran parte delle fotografie non dedicate alla figura umana è rivolta alla rappresentazione della natura – vita animale e paesaggi – oppure alle opere edificate dall'uomo e poi fissate in un genere a parte: la foto di architettura. Rami molto specialistici confinano poi con la fotografia scientifica: la macro e micro-fotografia (che può essere, ancora, di animali o piante), l'areofotografia e la fotografia spaziale, la fotografia riproduttiva (opere d'arte, nature morte, *still-life*), etc.

Il paesaggio è certamente la forma di rappresentazione fotografica più antica. Come nel caso del ritratto, anch'essa è diretta discendente della pittura ottocentesca. Ancor più del ritratto la sua affermazione originaria la si deve a ragioni tecniche. La necessità di lunghe pose immobili cui costringono i primi procedimenti di impressione su supporti appositamente preparati, favorisce, infatti, la riproduzione di soggetti statici.

La staticità, appunto, è la caratteristica tipica dei soggetti paesaggistici. Cambiano le stagioni, le luci, il clima atmosferico, i colori, ma gli oggetti ritratti sono sempre lì, immobili, pronti a sfidare la pazienza dei fotografi che possono attendere il momento più propizio per decidersi a scattare.

Molto più di tutti gli altri generi fotografici il paesaggio è certamente quello che maggiormente favorisce la composizione, la riflessione e la meticolosa preparazione dell'immagine. Da questo punto di vista la foto di paesaggio può essere considerata, al pari forse dello *still-life*, la più "tecnica" tra le forme di scrittura con la luce. Tale tecnica è generalmente, finalizzata alla realizzazione di uno standard di nitidezza assoluto. E' la fotografia di paesaggio che ha ispirato il gruppo f.64 fondato da Ansel Adams ed Edward Weston, fondato, come abbiamo già detto, sul primato dell'estensione della

profondità di campo e sull'ottimizzazione del controllo tonale dell'immagine. Per ottenere questi risultati il tempo di esposizione non deve avere limiti, mai, in nessuna occasione e sotto qualunque luce. Anche nell'approssimarsi del tramonto, o di notte, il pittorialismo paesaggistico richiede diaframmi molto chiusi e, di conseguenza, esposizioni a tempo: in pratica l'otturatore della fotocamera si chiuderà solo quando lo deciderà il fotografo, con l'aiuto dell'esposimetro, e, spesso, fuori dalla gamma dei tempi standard (che vanno da pochi secondi a diversi millesimi di secondo). L'uso del treppiedi è d'obbligo. Contemporaneamente la necessità di conservare un'ampia scala dei grigi (o una profondità di colore massima), richiede l'uso di negativi molto grandi: come già detto, la fotografia di paesaggio è il regno del grande formato, sino al 18 per 24 cm. Solo con i recenti progressi delle pellicole chimiche e dei dorsi digitali i professionisti si sono spinti a fotografare i paesaggi anche con il medio formato, dal 6 per 7 al 4,5 per 6 cm.

La luce è la protagonista principale della composizione paesaggistica. Qualunque panorama non può essere ripreso con l'ausilio del flash: le enormi distanze – è sempre foto "all'infinito" – lo impedirebbero. La luce naturale, quindi, va sfruttata in tutte le sue specifiche caratteristiche. Degli effetti dei raggi solari sugli oggetti, il fotografo di paesaggio deve conoscere tutto: la luce frontale va accuratamente evitata, così come la perpendicolarità dei raggi di luce del mezzogiorno; il contrasto dell'immagine va fatto risaltare attraverso lo sfruttamento della luce radente e laterale; il controllo della temperatura-colore della luce ambiente deve essere accuratissimo per evitare dominanti sgradevoli o controsenso.

Perché tutta questa attenzione ai dettagli tecnici? Perché nessun utente potrebbe mai sopportare nella foto di paesaggio il mosso, la sfocatura, la scarsa incisività degli obiettivi, la sciatezza compositiva, la falsificazione dei colori?

La risposta va ricercata in motivazioni estetiche e psi-



Esempio
40. A.
Adams,
Moonrise,
1941,
New
Mexico

cologiche.

La rappresentazione della natura è sempre stata circondata da un alone di sacralità. Diversamente dalla foto di reportage urbano o rurale, dalla foto di gente o di eventi di cronaca o di guerra, nella foto di paesaggio nulla dipende da cause riconducibili all'operato umano. Il fotografo ha come l'impressione, in questi casi, di osservare fenomeni che non gli appartengono, perchè non li ha causati e perchè non ha né la possibilità né la forza di generarli. E' sempre "spettatore" e mai attore. Il paesaggio resta sempre "esterno" al soggetto che lo contempla, vive di una vita propria, e, forse, soprannaturale, extramondana: il paesaggio "appartiene" a qualcun altro. Questa natura sacrale del paesaggio si accompagna ad un fine molto circoscritto e precisamente identificato: nessuno può "usare" la foto di paesaggio per scopi diversi che non siano quelli dell'apprezzamento estetico, della godibilità, della contemplazione. La foto di un attentato, o quella di un evento sportivo possono essere tecnicamente mal riuscite perchè l'interesse sta nell'azione che ci testimoniano e in quella che ci suggeriscono: l'indignazione per la morte di innocenti o l'esultanza per un *goal*. Anche il reportage urbano o rurale, gli accadimenti della vita di tutti i giorni, persino i ritratti in studio o lo *still-life* pubblicitario si realizzano in un contesto etologico-culturale, ed in esso si muovono per prolungarsi in azioni. Il bacio degli innamorati, i giochi dei bambini, la vita dei contadini, il viso rugoso di un ritratto di marinaio, tutto ciò che la fotografia umana ci mette sotto gli occhi, indipendentemente dalla loro riuscita tecnica, assume un valore antropico sulla base del quale siamo mossi a protestare, felicitarci, commentare, indignarci, sollecitare l'intervento di qualcuno con cui condividere, promuovere, verbalizzare azioni comuni. Di fronte alla visione della natura, invece, non possiamo che con-sentire, restare ammirati, rapiti dall'incommensurabilità, dalla bellezza, dalla profondità verso cui ci sentiremo sempre radicalmente impotenti.



Esempio
41, A.
Adams,
Yosemite
National
Park,
1948

Esempio
42. Minor
Withe
1945



Il paesaggio non può essere "misurato", non possiamo inquadrarlo in quantità, funzionalità, adattabilità. Possiamo non farcene nulla o tutto: non è mai un motto o uno slogan, non è una didascalia, non è metafora di nulla. Per chi crede è una testimonianza inattuabile di Dio. Per chi non crede è una fonte di ispirazione "sentimentale". E' privo di ogni attrattiva razionale, di ogni cognitività. E' il regno del sostrato emozionale della nostra modalità di esistenza.

Lungi quindi dal criticare il pittorialismo – che è la forma più estrema di purismo paesaggistico – occorre comprenderne le ragioni, riconoscerne, soprattutto la legittimità. Come spiegare altrimenti il profondo impatto delle foto di Ansel Adams, di Edward Weston, di Minor Withe? Come, se non ammettendo un senso di consensualità profonda verso la loro apologia del "naturale", anche quando razionalmente non approviamo la ricercatezza estrema e la levigatezza formale della loro opera?

La sperimentazione artistica dell'evoluzione della fotografia di paesaggio non cambia di molto i termini del problema. Essa si è articolata su due filoni principali: da un lato la rappresentazione dell'opera corrottrice dell'operato umano sul panorama naturale (nella foto accanto un esempio di Karole Fonteyne, 1975); dall'altro l'approfondimento della metafisica del paesaggio attraverso il grafismo esasperato e il suo superamento verso il pittorialismo astratto.

Nel primo caso si tratta di una evidente commistione di generi che ricolloca il paesaggio in un contesto antropico. Mostrare – anche se attraverso l'ottica estetizzante della tecnica foto-



grafica più sofisticata – il degrado ecologico, la cancellazione dei paradisi naturali, i pericoli del consumismo naturalistico, il confinamento del pianeta nel recinto della cultura post-industriale e post-moderna, non fa che ricondurre la foto di paesaggio all'interno delle diverse forme di reportage sociale. Anche laddove non si vedono soggetti umani l'operato umano ridiventa primario: è una presenza immanente e fortemente operativa. E' un altro genere.

Diverso è il caso dell'evoluzione astratta della fotografia di paesaggio.

Basta guardare all'opera di un Franco Fontana o di un Mario Giacomelli, per rendersi conto che la tensione estetica è fortissima anche quando la tecnica allontana il paesaggio dalla nitidezza, dalla profondità di campo, dall'ampiezza della gamma tonale, dalla profondità del colore, etc.

In questi casi la sacralità del paesaggio resta intatta, ma cambia la sua finalità estetica. Gli spazi del paesaggio perdono temporalità, si de-localizzano e de-fisicizzano. Si vuol rappresentare ugualmente la grandiosità, la bellezza, la riflessione, la contemplazione staccandole dall'azione, dall'operatività – come nel pittorialismo – ma se ne altera l' "evidenza naturale", se ne suggerisce un'interpretazione soggettiva, si concettualizza la sacralità. Diventa una forma laica di sacralità, che promuove valori non "sociali" ma ugualmente umani, introspettivi, bio-psichici.

Ciò non basta, tuttavia, a snaturarne la natura paesaggistica.

Lo sviluppo della fotografia astratta o surrealista, che ha goduto di grande fortuna negli anni settanta-ottanta e che oggi vive un *revival* grazie alle possibilità aperte dall'elaborazione digitale dell'immagine, è di natura sostanzialmente diversa dalla sperimentazione neo-paesaggistica.

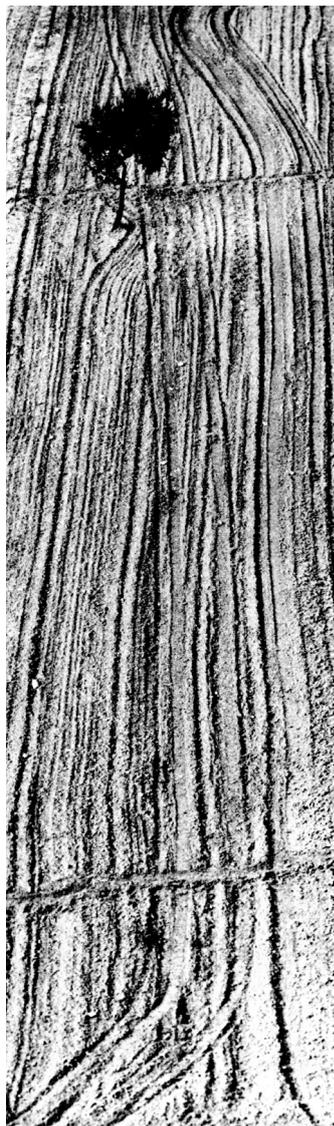
Non basta ridurre a bianchi e neri totali i paesaggi di campi aperti ritratti da Giacomelli, né la trasformazione delle colline della Basilicata nelle bande colorate sovrapposte di



Esempio 43, M. Giacomelli, 1955-70, Paesaggio

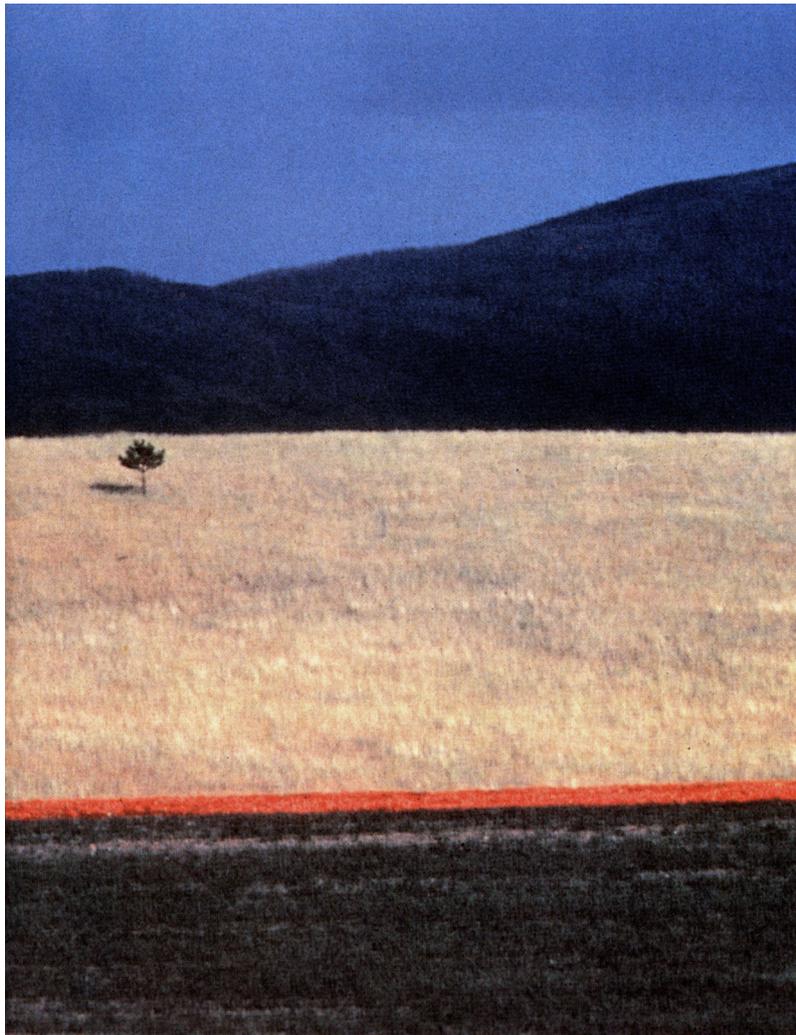


Esempio 44, M. Giacomelli, 1955-70, Paesaggio



Fontana, per cancellare la semantica del paesaggio. Le campagne di Arezzo o di Matera sono sospinte verso nuove altezze metafisiche dall'interpretazione dei fotografi, ma restano un modo di vedere in altra luce un oggetto naturale ben definito: sono le campagne di Giacomelli (foto accanto) e di Fontana (ess. 45-48), le "loro" campagne e non oggetti-pretesto, come nel surrealismo e nello astrattismo fotografico degli ultimi decenni del secolo. Nello sperimentalismo paesaggistico non c'è retorica, né in senso tecnico, né in senso estetico. Nell'astrattismo fotografico la retorica è tutto: veicolo tecnico di metafore e allegorie, questo genere si esaurisce nel caricare di simbologie, di messaggi decodificabili, di doppi sensi, l'immagine complessiva del mondo.

Negli ultimi anni la fotografia di paesaggio ha, d'altrocanto, scoperto le immense possibilità del colore digitale. Complessivamente, tuttavia, si può dire che il paesaggismo contemporaneo, anche nei suoi momenti di dilatazione creativa degli strumenti espressivi, ha conservato la compostezza classica che si addice al genere (vedi gli esempi 45-80).



Esempio 45, F. Fontana, Lucania



Esempio 46, F. Fontana, Lucania



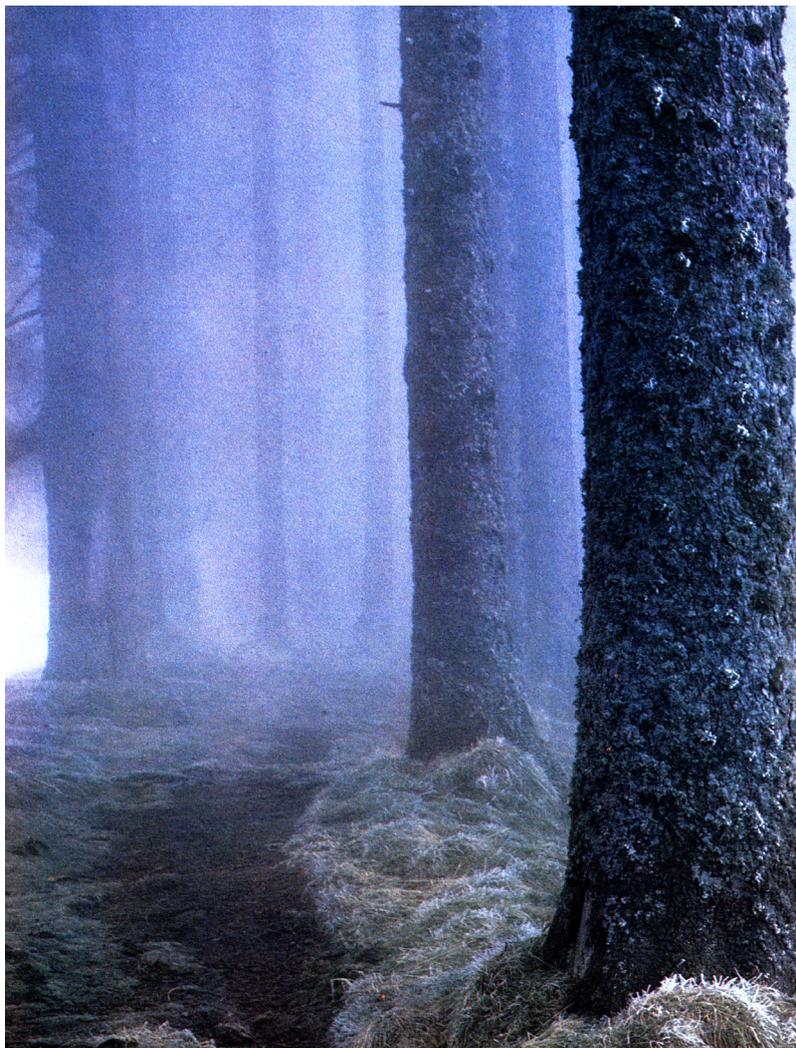
Esempio 47, F. Fontana, Lucania



Esempio 48, F. Fontana, Baia delle Zagare



Esempio 49, H. Silvester, Campo di lavanda
in Provenza, Fonte: Airone, 1985



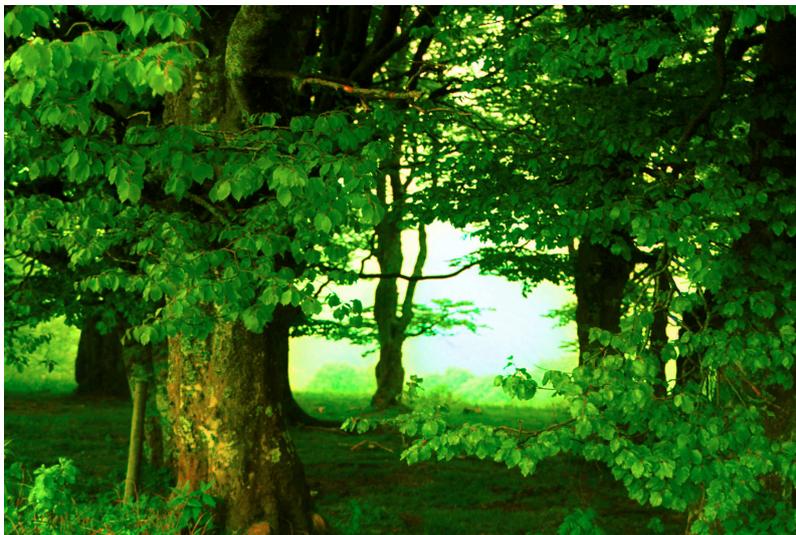
Esempio 50, E. Spiegelhalter, Alberi nella
Foresta nera, Fonte: Airone, 1985



Esempio 51, A. Pennisi, Schwarzwald, 1989



Esempio 52, A. Penntsi, Schwarzwald, 1989



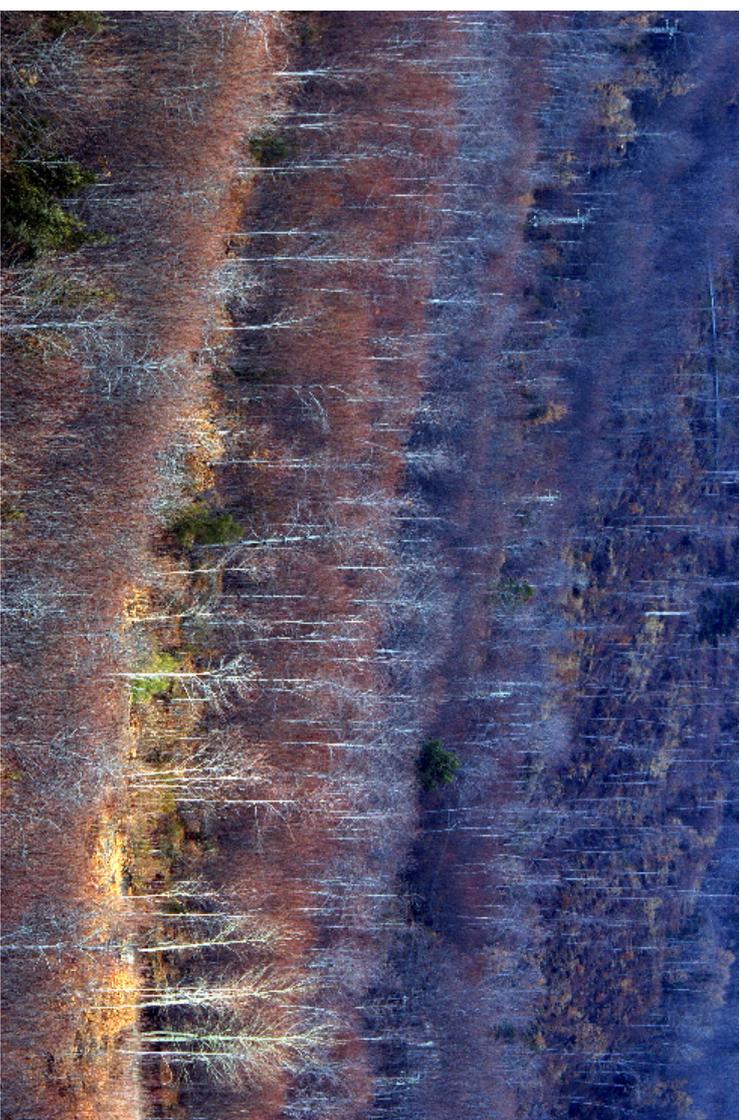
Esempio 53, A. Pennisi, Aspetti della Schwarzwald, 1989



Esempio 54, A. Pennisi, Aspetti della Schwarzwald, 1989



Esempio 55, A. Pennisi, Parco dell'Etna, 2001



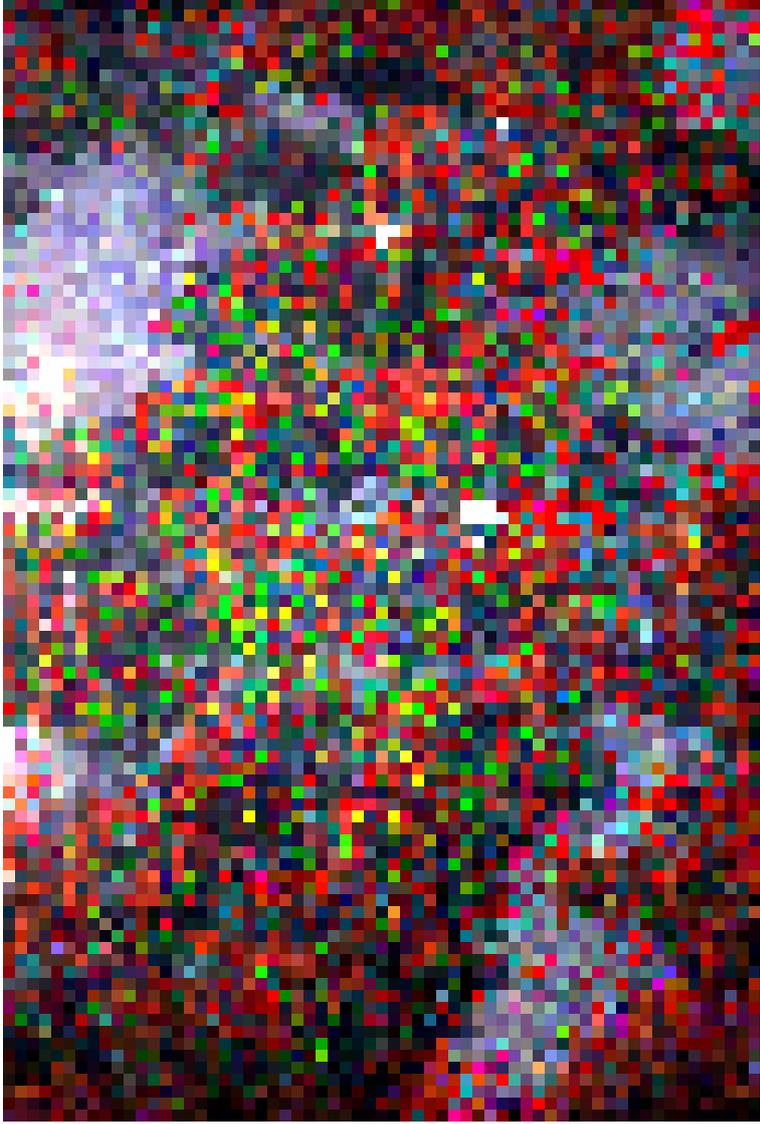
Esempio 56, A. Pennisi, Parco dell'Etna, 2001



Esempio 57. A. Pennisi, Parco dell'Etna, 2001



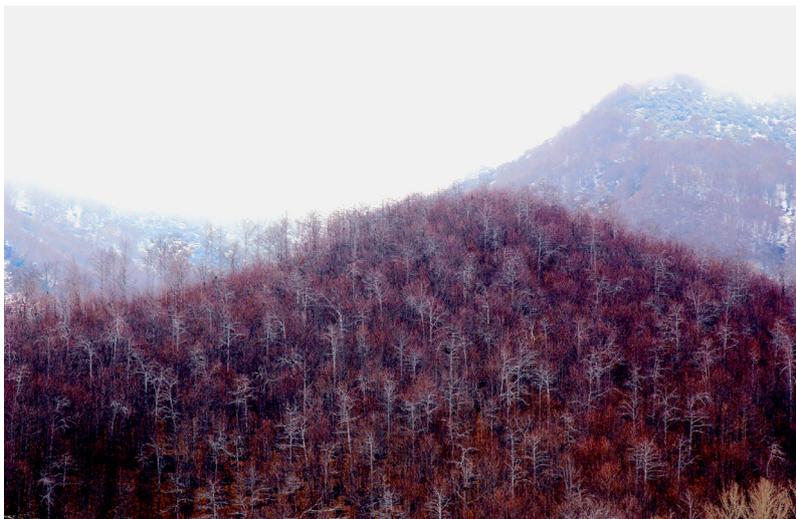
Esempio 58, A. Pennisi, Parco dell'Etna, 2001



Esempio 59. A. Pennisi, Parco dell'Etna,



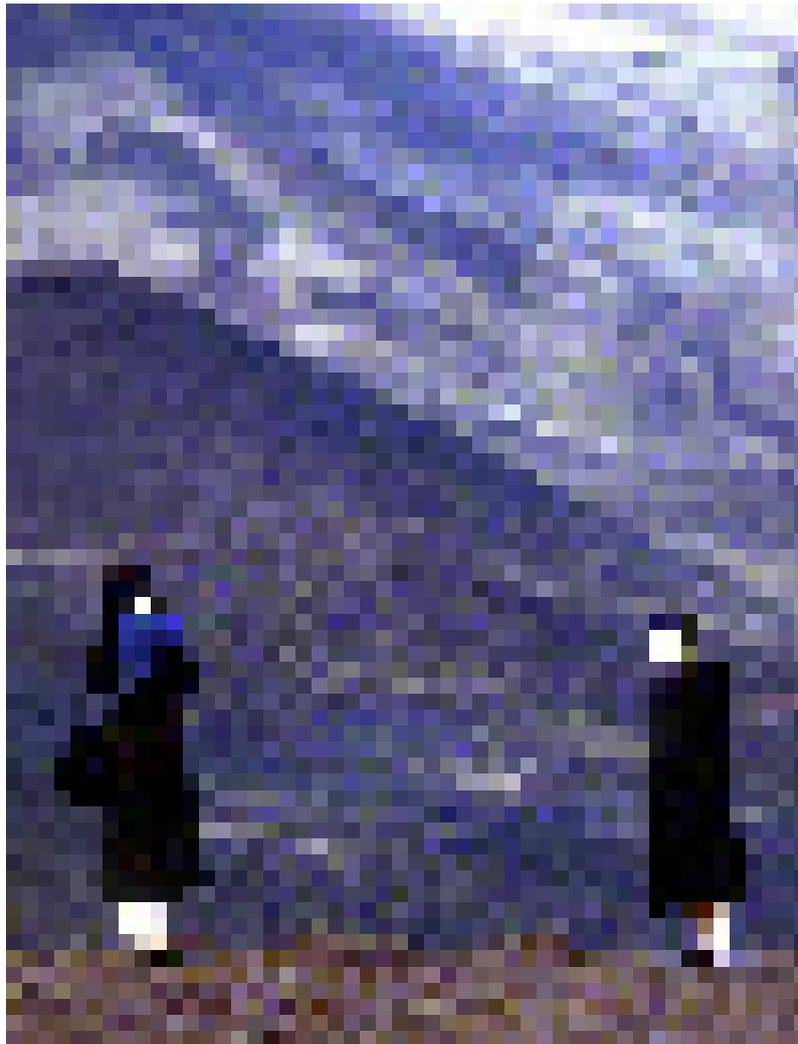
Esempio 60, A. Pennisi, Parco dell'Etna,



Esempio 61, A. Pennisi, Aspetti del Parco dell'Etna, 2001



Esempio 62, A. Pennisi, Portoni rurali nel Parco dell'Etna, 2001



Esempio 63, A. Pennisi, Parco dell'Etna, 2001



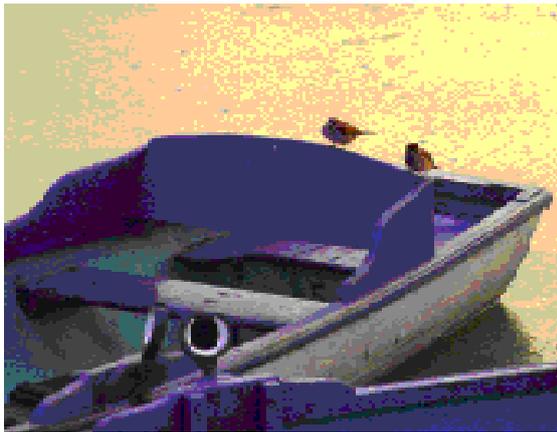
Esempio 64, A. Pennisi, Parigi, Jardin de Luxembourg, 1989



Esempio 65, A. Pennisi, Giardini di Versailles ghiacciati, 1989



Esempio 66, A. Pennisi, Giardini di Versailles ghiacciati, 1989



Esempio 67,
A. Pennisi,
Giardini di Versailles
ghiacciati,
1989



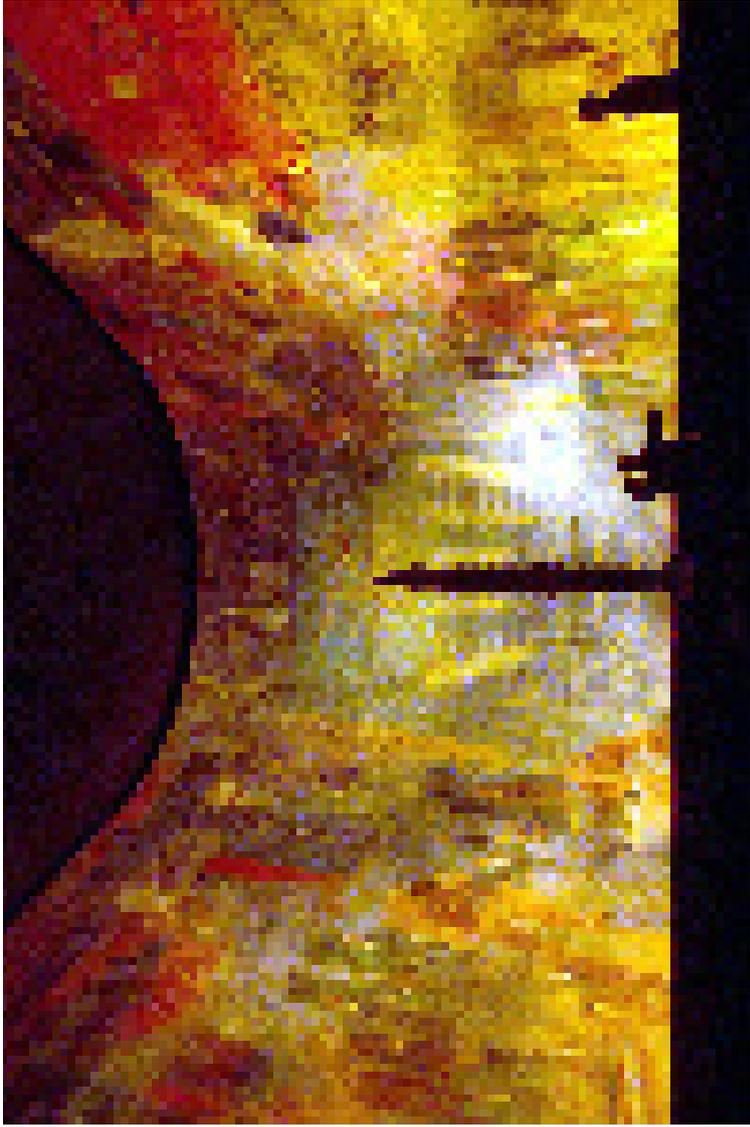
Esempio 68,
A. Pennisi,
Giardini di Versailles
1989

Esempio 69,
A. Pennisi,
Parigi,
Biblioteca Nazionale,
1989



Esempio 70,
A. Pennisi,
Parigi,
Notre Dame,
1989



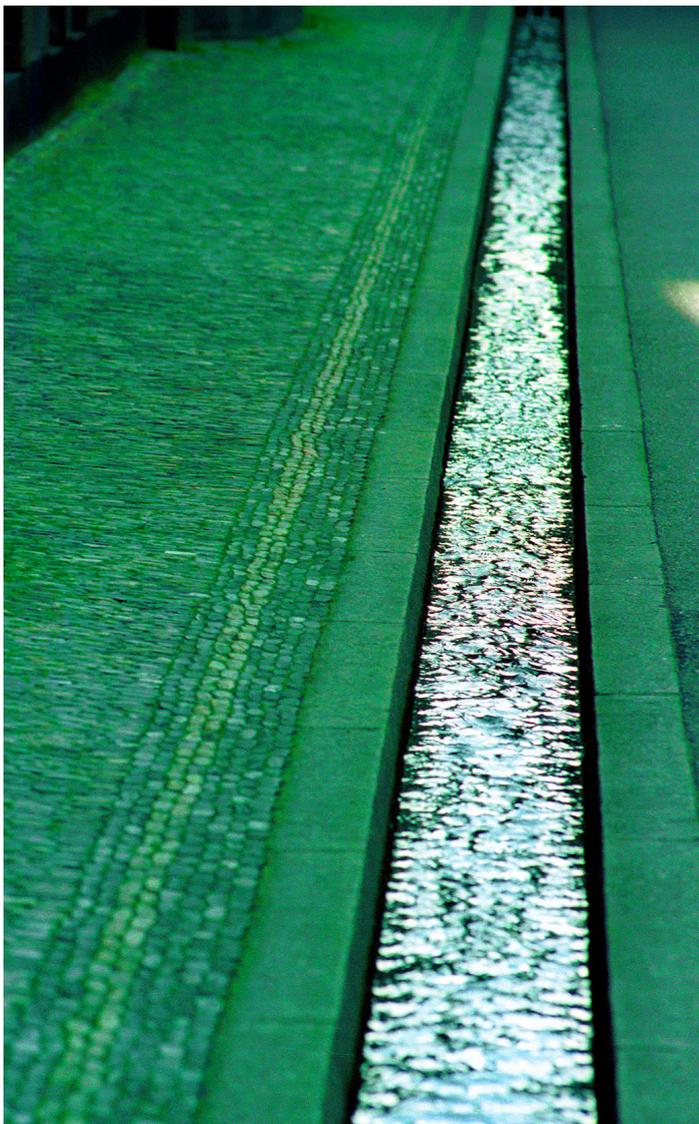


Esempio 71, A. Pennisi, Parigi, Museo d'arte moderna, 1989



Esempio 72, A. Pennisi, Parigi, Museo Picasso, 1989

Esempio
73,
A. Pennisi,
Freiburg,
1989

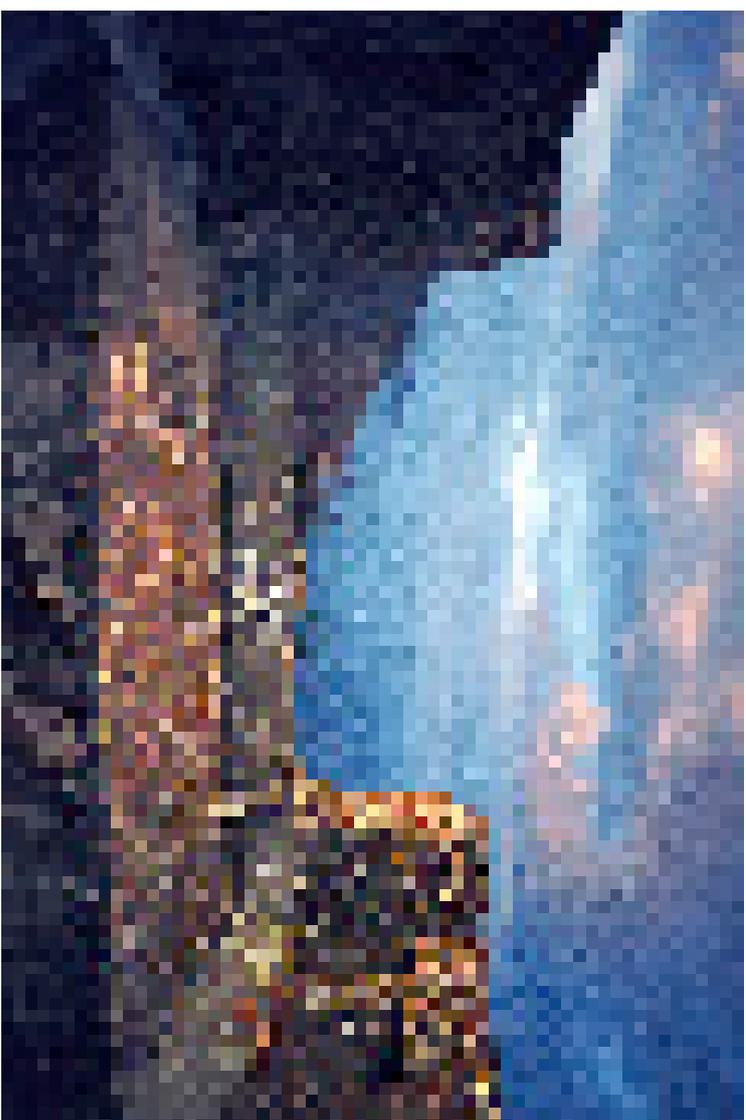




Esempio 74, A. Pennisi, Aspetti di Freiburg, 1989



Esempio 75, A. Pennisi, Lampare in notturna, Stazzo, 1975



Esempio 76, A. Pennisi, Cimitero nel castello, Forza d'Agro, 1995

Esempio 77,
A. Pennisi,
Noto, 2001

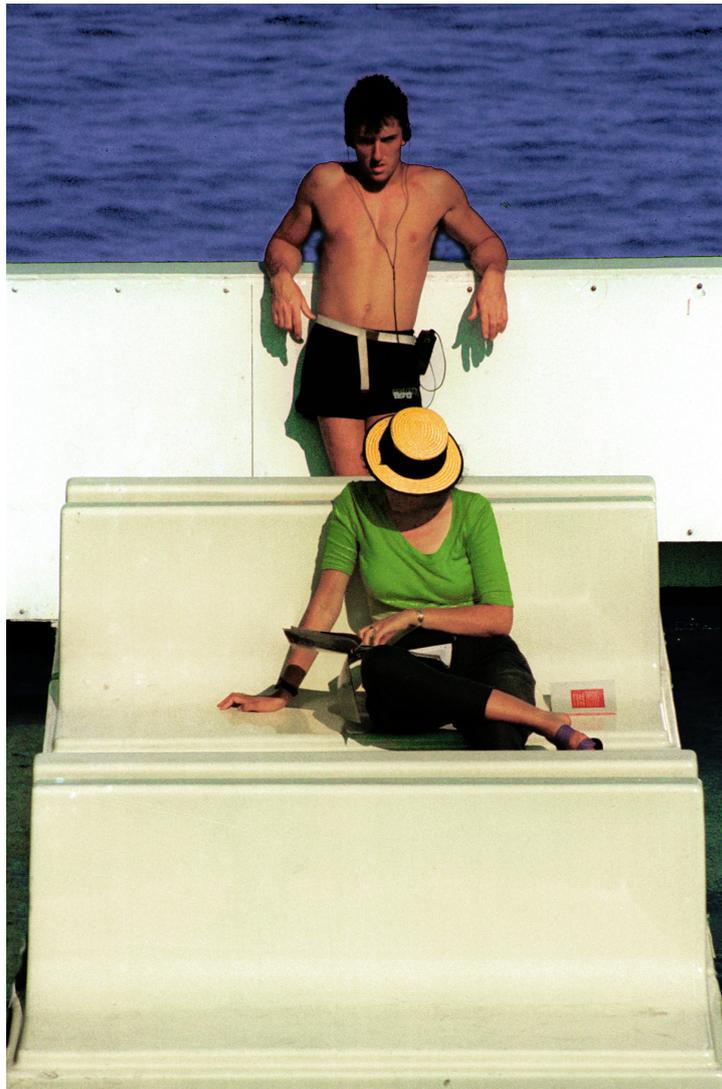




Esempio 78, A. Pennisi, Noto Antica, Eremo di S. Anna, 2002



Esempio 79, A. Pennisi, Parigi, Interno con bambini a Place des Vosges, 1989



Esempio 80, A. Pennisi, Bulli e pupe, 1989



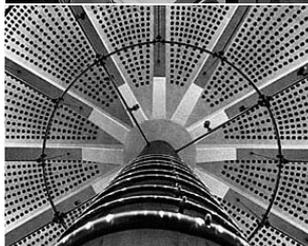
A parte la fotografia naturalistica di soggetti viventi, quali piante e animali, per i quali valgono solo in parte le osservazioni fatte per la foto paesaggistica, dato che coinvolgono troppe questioni strettamente tecniche la cui trattazione esula dagli scopi generali di questo lavoro, l'altro settore di maggior importanza nella fotografia di soggetti statici è quello della foto di architettura.

Si tratta di un campo di impiego al confine, e a stretto contatto, con due generi diversi: da un lato la foto paesaggistica, con l'attenzione per i luoghi e i rapporti tra manufatti umani e ambiente, dall'altro con il reportage (urbano o rurale) visto che i luoghi in cui l'uomo svolge le proprie attività si intrecciano strettamente con la vita dei soggetti che li abitano e li vivono. La differenza con entrambi i generi consiste nel fatto che, anche quando il reperto architettonico è calato nella maestosità della natura o è sommerso dal brulichio dell'attività umana, conserva la sua centralità assoluta, divenendo il perno della semantica dell'immagine (foto a sinistra, dall'alto in basso, di: John Benoist, le prime due, William Millner e Paul Bartholomew, le ultime due).

Anche l'aspetto tecnico-strumentale è connesso a questa doppia

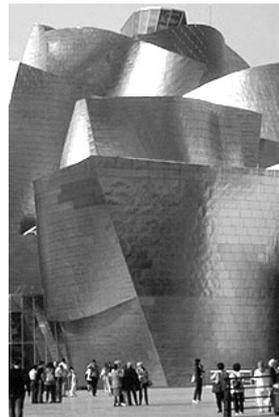
faccia della fotografia di architettura. Se consideriamo l'aspetto paesaggistico della fotografia di architettura, dovremmo sottolineare la necessità di strumenti impegnativi: grandi formati e fotocamere ingombranti, uso di treppiedi, ampia estensione della profondità di campo, etc. Viceversa se consideriamo l'aspetto sociale, la fotografia di interni in cui diverse tipologie umane svolgono la propria attività, dovremmo sottolineare la necessità di utilizzare fotocamere 35 mm., illuminazioni artificiali (con sapienti usi del flash), attrezzature portatili e "leggere". Un dato in comune, incontrovertibile, è che la foto di architettura in esterni o interni, è appannaggio esclusivo delle focali grandangolari e super-grandangolari, che sono le uniche capaci di contenere l'enormità dei contesti: il vero oggetto della foto di architettura (foto a destra, dall'alto in basso, di: Thomas Delbeck, le prime due, Rino Giardiniello, Nicholas Traub e Paul Blunt).

Da questo punto di vista la foto architettonica è destinata a svolgere una funzione ausiliaria, ma anche stimolatrice, dell'urbanistica. Raffigurare la centralità del contesto, infatti, prepara la morfologia degli usi sociali degli spazi e ne testimonia gli esiti della programmazione. Da



un lato il fotografo di architettura prefigura come questi luoghi potrebbero essere, dall'altro documenta quale tipo di adattamento antropico l'assetto del contesto ha determinato. Concorre, quindi, alla fase progettuale degli spazi, e ne attesta la riuscita (o il fallimento) eco-etologico (foto a destra, dall'alto in basso, di: Frank Ritter e A. Pennisi, le ultime due; foto a destra, nella pagina seguente, dall'alto in basso, di: Stefano Rondini, le prime due e Sverre Fehen).

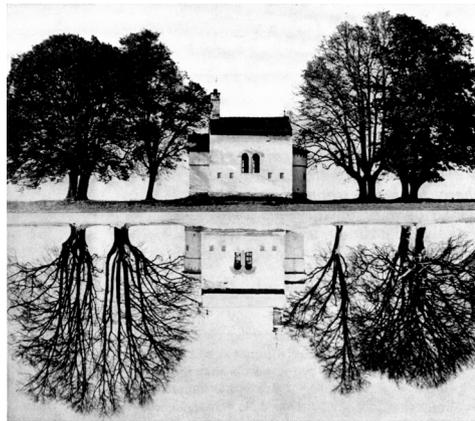
E' questo il motivo per cui i fotografi di architettura, assieme a quelli di moda e di pubblicità, appaiono come i più impegnati nel professionismo puro. Agli studi di fotografia di architettura si rivolgono ingegneri e urbanisti, enti pubblici, archivi storici, associazioni ambientaliste, agenti immobiliari, clienti privati, periodici di arredamento, aziende di viaggi e turismo, etc. Si tratta del ramo più organizzato del professionismo fotografico. I luoghi tipici ritratti dalla foto di architettura sono gli esterni istituzionali (università, grandi enti statali, ospedali), i musei, i giardini e i parchi pubblici, le abitazioni di personaggi celebri, gli impianti industriali, e, ovviamente, facciate e interni di palazzi, piazze e chiese. Da un punto di vista prettamente linguistico la foto di architettura produce manufatti quasi sempre tecnicamente



ineccepibili, ma a volte impregnati dei più triti luoghi comuni dell'oleografia pittorica, spesso richiesti dalla committenza stessa. Si tratta di una committenza talvolta propensa a favorire l'omissione di tutti gli elementi negativi contenuti nel messaggio, quindi a falsificare l'immagine proposta ai potenziali utenti. Si pensi alle agenzie che devono vendere appartamenti: pretenderanno dal fotografo un'enfaticizzazione dell'ampiezza spaziale, una correzione delle luci, una selezione delle prospettive che escluda gli ambienti meno luminosi o deteriorati, etc. Insomma, appunto, un'oleografia "dedicata". Questo vale, spesso ma non sempre, anche per l'alta committenza: un ente pubblico ha tutto l'interesse a valorizzare interamente il monumento, il museo o la piazza che ha edificato o ristrutturato, anche quando l'operazione ha prodotto mostruosità urbanistiche. Insomma il fotografo di architettura è un po' come l'avvocato difensore: deve praticare sistematicamente la virtù della menzogna. Anche quando i fotografi d'architettura fuoriescono dalla pura tipologia del cartolinismo - forse perché la soggettistica architettonica, più di ogni altra, incoraggia la possibilità di creare delle immagini fini a se stesse, per il gusto delle forme pure ed astratte - essi tendono a ricorrere frequentemente a figure retoriche iconiche eccessivamente standardizzate: le ripetizioni in serie di



elementi simmetrici, l'inclusione di figure geometriche entro altre figure geometriche, le alterazioni prospettiche, le immagini speculari (ottenute dal riflettersi della parte superiore nella inferiore, o di quella sinistra nella destra, o viceversa, tramite acque riflettenti, vetri, metalli: nella foto accanto un esempio di Petr Chitry). Alcune grandi eccezioni sono costituite dai fotografi che centrano il reportage architettonico più sull'interazione uomo-contesto che sul rapporto tra luogo geografico e ambiente naturale (vedi i due esempi, quello accanto: Gianni Berengo Gardin, Venezia, 1960, e quello nella pagina seguente: Mario de Biasi, New York, 1964). Altri casi notevoli sono rappresentati dai fotografi che tendono a defisicizzare e delocalizzare il manufatto architettonico,





avvicinandosi a quella sorta di metafisica sacralità che abbiamo visto manifestarsi nella rappresentazione paesaggistica (vedi gli esempi nn. 81-95).



Esempi 81e 82-84 nella pagina accanto, Franck Roussel, 1974

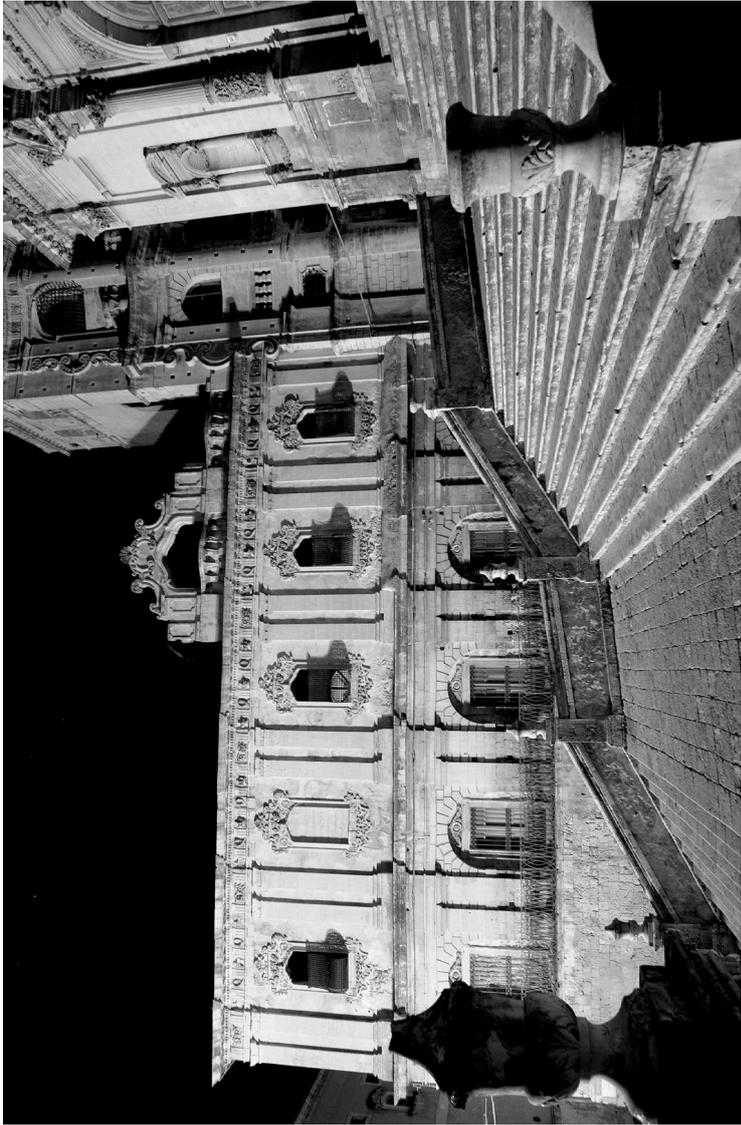




Esempio 85, Pepi Merisio, Ragusa, 1980

Esempio 86,
A. Pennisi,
Noto, 2001





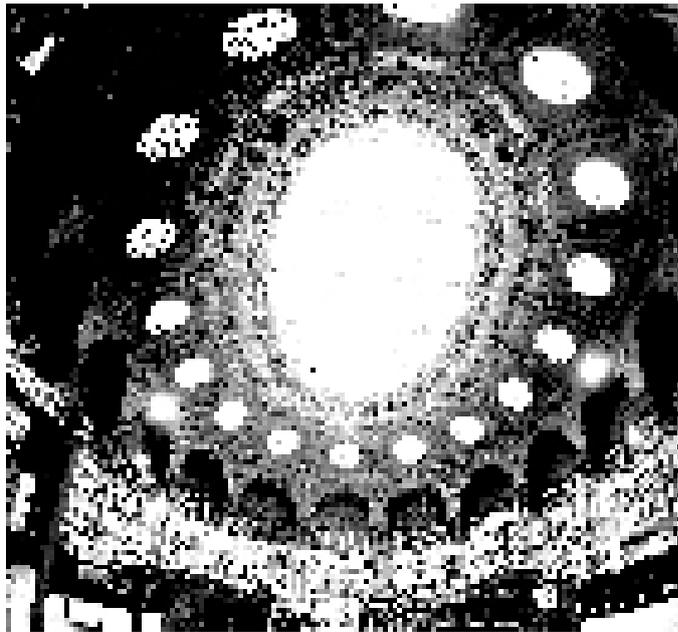
Esempio 87, A. Pennisi, Noto, 2001



Esempio 88, A. Pennisi, Catania, 1990

Esempio 89, A. Pennisi, Noto, 2001

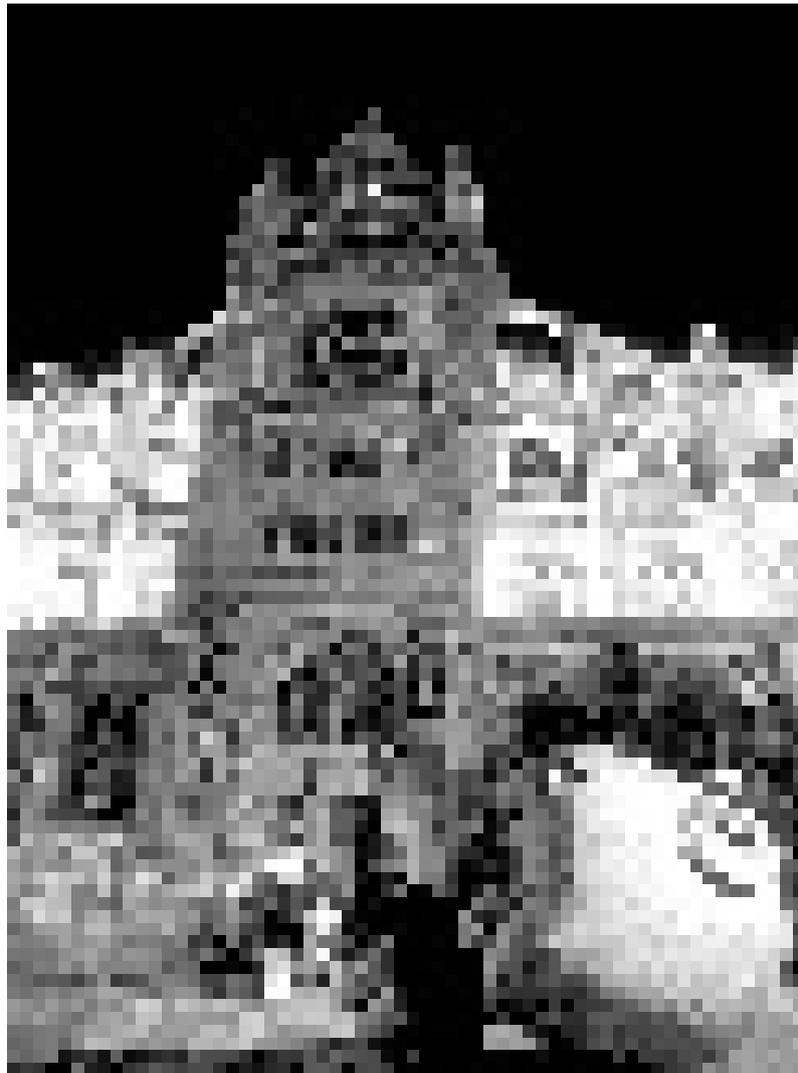




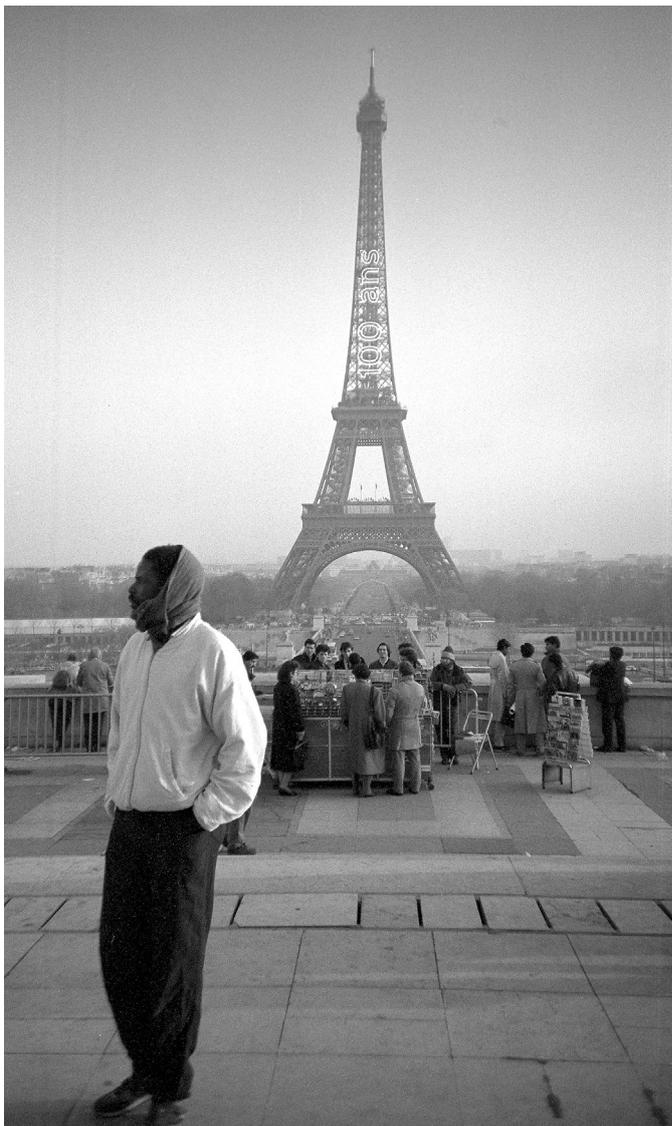
Esempio 90,
A. Pennisi, Pa-
rigi, Biblioteca
Nazionale,
Sala dei
Periodici,
1989



Esempio 91,
A. Pennisi,
Parigi,
Musée
d'Orsay,
1989

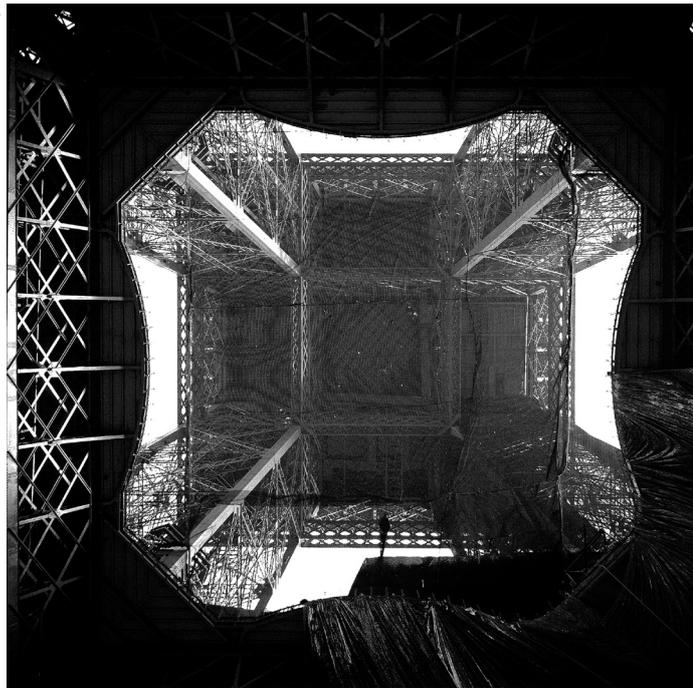


Esempio 92, A. Pennisi, Parigi, S. Eustache, 1989



Esempio 93,
A. Pennisi,
Parigi,
Tour Eiffel,
1989

Esempio 94,
A. Pennisi,
Parigi,
Tour Eiffel,
1989



Esempio 95, A. Pennisi, Parigi, Beaubourg, 1989



2.9. Conclusioni

Giunge così al termine questa prima parte del lavoro che ha voluto costituire un'introduzione generale al linguaggio, anzi, come abbiamo visto, ai linguaggi e ai generi fotografici comuni a tutto il mondo della fotografia, analogica e digitale.

Naturalmente molte questioni sono state appena accennate. Non è questa la sede per approfondire le specificità "grammaticali" dei generi più particolari e tecnici. Applicazioni dettagliate della fotografia alla scienza, alla documentazione storico-sociale, allo sport, alla moda, alla pubblicità, al mondo dello spettacolo, all'espressione artistica, realistica o astratta, saranno trattate in altri volumi della collana.

Ciò che ci proponevamo era di fornire la cornice culturale, le coordinate semiotiche di questa pluralità di linguaggi, le infinite trappole teoriche che nasconde, le false certezze e l'enorme quantità di soggettività che comporta e che rischia di impedire di accostarvisi in maniera, se non scientifica, per lo meno razionale ed equilibrata. La necessità di una riflessione metalinguistica, insomma, che ci renda consapevoli di cosa accade quando scattiamo una fotografia, o di quando la osserviamo, anche se non ce ne rendiamo conto.

Resta il fatto che la maggior parte dei fotografi, dei grandi fotografi, non sembra aver sentito la necessità di tale consapevolezza. Come nella pittura, nella scultura, ma meno nelle arti musicali, il soggetto attivo di una pratica espressiva può produrre straordinari capolavori senza alcun genere di teorizzazione preventiva. Le tecniche, tuttavia, costituiscono il *trait-d'union* tra la teoria e le prassi. Non c'è artista, consapevole o meno, che non domini totalmente perlomeno il sostrato materiale e le procedure essenziali per utilizzare a fondo gli strumenti con i quali si esprime. E' di questo che ci occuperemo nelle due altre parti del libro, suddivise per tipologia fotografica, quella analogica e quella digitale.

Antonino Pennisi

Capitolo terzo **La fotografia analogica**

3.1. Gli apparecchi fotografici

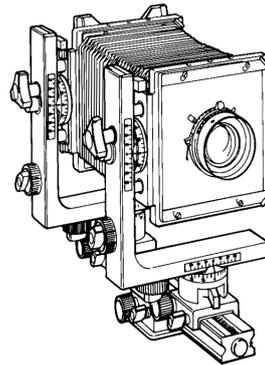
Si intende con "fotografia analogica" la tradizionale fotografia a base chimica, ovvero l'impressione di lastre o pellicole fotografiche agli alogenuri d'argento tramite macchine fotografiche di diverso formato. Per formato si intende la dimensione della pellicola che può essere espresso in pollici o millimetri.

Ad es. il formato più utilizzato è il cosiddetto trentacinque millimetri, che era, in origine, il formato della pellicola cinematografica in bobine e che produce fotogrammi rettangolari larghi 36 mm. e lunghi 24 mm. Non si tratta né del formato più grande, né di quello più piccolo. Alle origini della fotografia le lastre fotografiche, tuttora usate negli apparecchi a banco ottico, misuravano 240 per 180 mm. Nella storia della fotografia si contano anche una grande varietà di formati minori.

Ovviamente la qualità finale dell'immagine dipende in maniera determinante dalla maggiore grandezza del formato della pellicola utilizzata: più grande è la pellicola migliori saranno i risultati in termini di risoluzione complessiva dell'immagine e di completezza della scala tonale (cioè della quantità di sfumature di colori o di grigio riproducibili).

Ciò accade perché la stampa finale risulta dalla proiezione del negativo (quindi del fotogramma prodotto in un determinato formato di pellicola) sulla carta da stampa tramite un ingranditore. Un negativo di piccole dimensioni dovrà essere ingrandito molte volte di più di un negativo di medio formato, causando una decadenza di immagine ed

una compressione della sua scala tonale. Per i formati più grandi (per es. il 18 per 24 cm. che è tuttora in uso nelle macchine da studio e per usi particolari, come lo *still life*, cioè foto di oggetti o nature morte) non si utilizza neppure l'ingranditore, perché il negativo viene stampato direttamente su carta con un procedimento detto "a contatto", ovvero sovrapponendo ad un foglio di carta da stampa un foglio della pellicola impressionata e illuminando il piano superiore di questo "sandwich": in tal



Una macchina a banco ottico di grande formato

modo l'immagine finale positiva sarà tanto grande quanto il negativo da cui deriva, con sbalorditivi risultati nella risoluzione e nella ricchezza della scala tonale dell'immagine. Nonostante sia un parametro determinante, il formato della pellicola utilizzata non è certamente l'unico per la produzione di fotografie di buona qualità. Accanto alla grandezza del negativo si collocano:

- la compattezza della trama chimica della pellicola (determinata, in linea di massima, dalla sua sensibilità, nel senso che più è sensibile una pellicola minore sarà la compattezza della sua trama, considerando che l'incremento della sensibilità di un'emulsione dipende dalla grandezza delle sue molecole di alogenuro d'argento);
- la qualità degli obiettivi fotografici attraverso cui passa la luce che impressionerà la pellicola;
- l'uso di tempi brevi che evitano il mosso fotografico oppure l'utilizzazione di cavalletti o monopiedi su cui appoggiare l'apparecchio fotografico quando si è costretti ad usare i tempi lunghi);

- le modalità di sviluppo del negativo (tempi di sviluppo, adeguatezza dei prodotti chimici per "rivelare" l'immagine latente, termostatazione di tali prodotti chimici, cioè costanza della temperatura a cui si sviluppano i negativi);
- le modalità di sviluppo della stampa.
- la qualità della macchina fotografica utilizzata: nel senso dell'affidabilità dei meccanismi di smorzamento delle vibrazioni interne della camera al momento dello scatto, della costanza dei tempi del suo otturatore, della complessità del sistema esposimetrico, etc.);

Come si può vedere abbiamo lasciato all'ultimo posto la qualità della macchina fotografica. Si può dire in generale che la meccanica fotografica, nell'iter del procedimento che porta alla costruzione dell'immagine, è l'elemento meno importante.

Al contrario la qualità della macchina fotografica è l'elemento più importante se i parametri su cui misuriamo tale importanza saranno quelli della durata nel tempo, della costanza nelle prestazioni, della versatilità d'uso, della maneggevolezza, della precisione d'esposizione, della facilità d'uso: insomma, in generale, di tutti quei parametri che garantiscono l'operatività e la funzionalità dell'attività fotografica.

Con una facile formula si può dire che le buone foto non dipendono dall'apparecchio fotografico usato ma che la scelta dell'apparecchio può permetterci di fotografare a lungo e nella maniera più agevole.

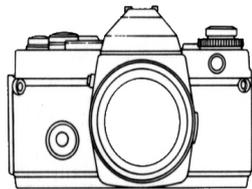
Il che non è poco. Parlare in astratto di qualità dell'immagine - anche solo da un punto di vista tecnico-strumentale - può voler significare perdere inutilmente il proprio tempo.

È vero, certamente,



Una macchina medio formato: l'Hasselblad

che utilizzare un apparecchio di medio formato produrrà, in astratto, foto di migliore qualità. Ma è anche vero che il peso della macchina fotografica e degli obiettivi necessari a realizzare la foto con tali strumenti può costituire un ostacolo insormontabile per la realizzazione di determinati scopi fotografici, come ad es.: fotografare soggetti veloci, oppure la gente per le strade, o, ancora, bambini, animali, etc. Così è



Una macchina piccolo formato (35mm): Olympus

altrettanto vero che un buon ritratto in studio lo si può realizzare anche con una macchina 35mm. ma non c'è dubbio che se abbiamo tutto il tempo a disposizione, un modello disponibile e paziente, l'illuminazione necessaria, sarebbe più

proficuo l'uso di un apparecchio di medio o grande formato.

Insomma non bisogna né sottovalutare né sopravvalutare la scelta dell'apparecchio fotografico: bisogna ponderare attentamente l'uso che se ne vorrà fare, i costi (molto maggiori per gli apparecchi di grande o medio formato), la nostra stessa disponibilità di tempo e passione verso l'attività fotografica.

Sapere, in altri termini, cosa significhi per noi fotografare e quanto vogliamo investire in tempo, in denaro e in impegno fisico e mentale.

La scelta, d'altrocanto, è vastissima.

Nelle pagine che seguono procederemo ad illustrare un panorama quanto più vasto possibile delle opportunità che il mercato ci mette a disposizione, procedendo in ordine di formato, da quelli più usati a quelli di uso più raro.

3.1.1. Il formato 35 millimetri

L'unico dato che accomuna una quantità enorme di macchine fotografiche presenti sul mercato è il fatto di condividere il formato 35mm.

Attorno a questo rettangolino di pellicola vengono costruiti apparecchi dal funzionamento e dalla forma completamente diversa, che possono pesare dai 200 grammi ai due chili e che possono costare dalle centomila agli oltre otto milioni di lire. Questo dato la dice lunga sulla versatilità del formato, quindi sulle sue possibilità di essere impiegato per gli usi più disparati, dal reportage, alla pubblicità, alla foto di moda, alla foto sportiva, a quella naturalistica, alla macro-foto e alla foto scientifica: insomma il 35mm. può a ben diritto essere considerato il formato "universale" per eccellenza.

La sua fortuna, d'altrocanto, è andata di pari passo con l'evoluzione della chimica fotografica. Il miglioramento qualitativo delle pellicole ha infatti reso possibile utilizzare le macchine 35mm. anche per usi, come la foto professionale di moda o la ritrattistica, che erano sino a trenta anni fa appannaggio esclusivo del medio formato.

Il miglioramento della pellicola ha riguardato essenzialmente due parametri: la risoluzione e la compattezza della grana dell'emulsione (quindi la sua capacità di rendere più nitida l'immagine e più estesa la gamma tonale) e la sensibilità (cioè la sua possibilità di fotografare anche a luce molto bassa). Il primo parametro ha incoraggiato l'uso del 35mm.



Formato 35 mm.
a confronto con
formato 6x7 cm



nella foto da studio o *d'atelier*, il secondo ha permesso di fotografare anche gli eventi sportivi o la vita degli animali, che richiedono lunghi teleobiettivi (e quindi tempi brevi di esposizione, possibili solo con pellicole di alta sensibilità).

Anche la foto di reportage o quella di spettacolo a luce ambiente, si è potuta giovare della buona qualità attuale delle pellicole molto sensibili: l'accoppiata 35mm.+pellicole ad alta sensibilità costituisce tuttora la caratteristica più attraente del piccolo formato.

La prima macchina fotografica ad usare il 35mm. è stata nel 1924, in Germania, la celebre Leica di Oscar Barnack. Si trattava (e si tratta) di una macchina compatta a telemetro, cioè di una fotocamera di piccole dimensioni che inquadra con un mirino di vetro diretto e non collegato agli obiettivi intercambiabili. Il campo di osservazione è delimitato da una cornice. La visione del soggetto risulta naturale per cui è limpida e chiara.

È una soluzione semplice ed economica, che tuttavia presenta diversi problemi. Il più importante è che ciò che si vede nel mirino non corrisponde esattamente a ciò che viene impressionato dalla pellicola. Ciò può avere poca importanza con obiettivi di focale normale, ma è invece difetto grandissimo nell'uso dei grandangolari estremi e, soprattutto, dei tele-obiettivi.



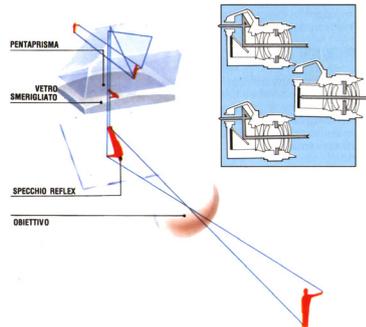
Leica M6, la più attuale delle Leica a telemetro

Per questo motivo negli anni cinquanta attorno al fotogramma 35mm. (ormai ribattezzato formato "Leica") furono costruiti - dalla Asahi Pentax, dalla Nikon, dalla Canon, dalla Topcon, dalla Exacta, dalla Minolta - degli apparecchi fotografici basati su un principio completamente diverso: il mirino della

macchina riproduceva l'immagine direttamente da ciò che vedeva l'obiettivo attraverso l'uso di uno specchio che rimandava l'immagine verso l'alto. Tale immagine veniva intercettata da un prisma che la ricapovolgeva direzionandola verso l'oculare del mirino (come nell'illustrazione sopra). Fu la rivoluzione nel campo dei generi fotografici più diversi.

Disponendo di una macchina che permetteva di utilizzare lenti con visione diretta della immagine percepita si cominciarono a produrre lunghi tele-obiettivi per catturare ciò che a stento si poteva vedere ad occhio nudo: animali

in libertà, calciatori che stanno dalla parte opposta del campo in cui è collocato il fotografo, scene in cui bisogna stare nascosti (per es. la foto scandalistica dei rotocalchi di cronaca rosa-giallo-nera), etc.



Il meccanismo di tragguardazione dell'immagine reflex



Il sistema di obiettivi di una moderna reflex

All'altro estremo, allargando il campo attraverso i grandangolari più spinti, si aprivano nuove prospettive per la foto di architettura d'interni, per i panorami, per il reportage di guerra.

La reflex – questo il nome del nuovo tipo di apparecchio fotografico, dovuto al suo principio di visione fondato sullo specchio riflettente – soppiantò ben presto l'uso delle *Leica-machines* e divenne da allora, e sino ai giorni nostri, la tipologia più diffusa di fotocamera professionale.



Exakta Varex IIIb, la prima reflex a mirini intercambiabili

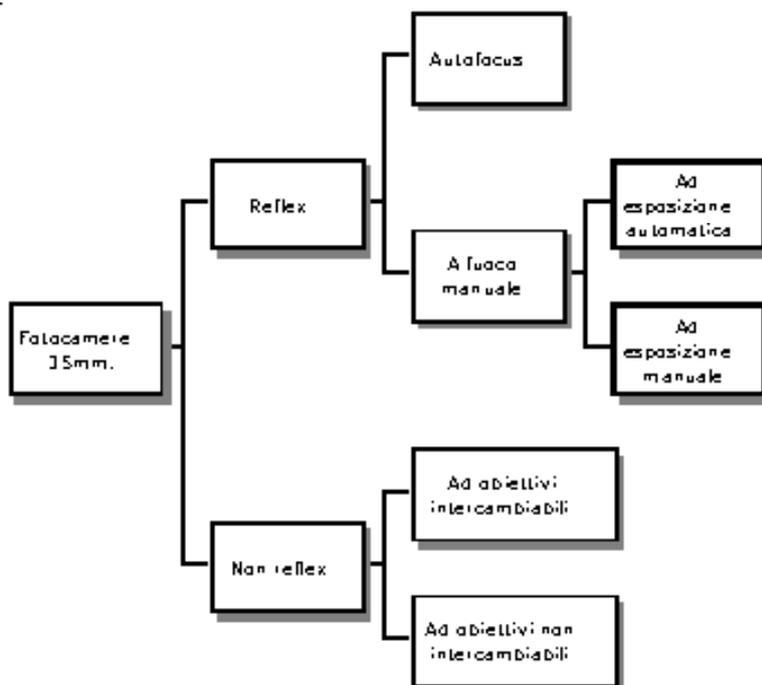
Poiché, tuttavia, la fotografia è l'attività democratica e popolare per eccellenza - dato che fermare nel tempo le immagini dei ricordi di tutta l'esistenza è un'aspirazione di tutti - accanto alle Leica e alle reflex 35mm. si sviluppò un'industria specializzata in macchine compatte, facili da usare e a buon mercato che accontentarono la maggior parte degli utenti della fotografia domestica o di puro svago. Nacquero così le macchinette a mirino diretto ma a obiettivi non



Una reflex degli anni sessanta: la Minolta SR7

intercambiabili che oggi vengono chiamate "compatte".

Tutte le fotocamere 35mm. attuali possono essere classificate in una delle diverse classi dello schema che segue:

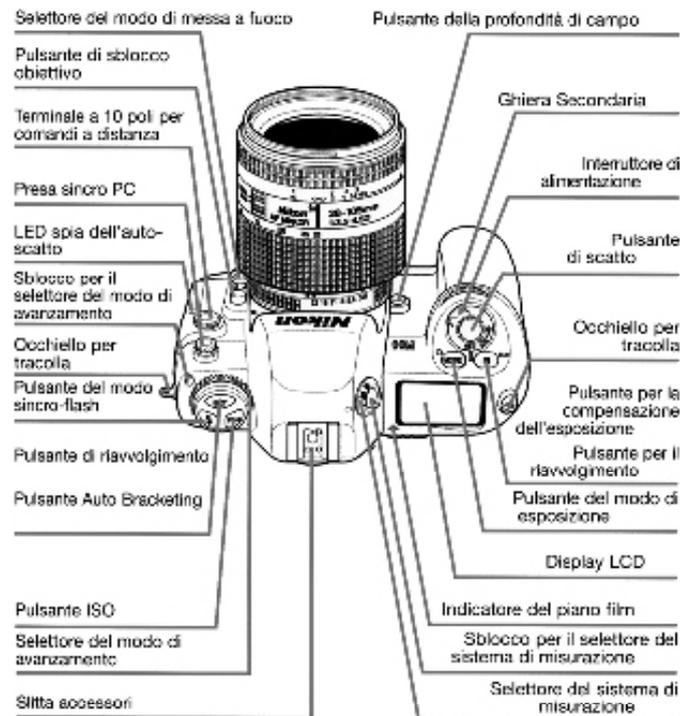


Le reflex moderne sono macchine straordinariamente flessibili e tecnologicamente avanzatissime, anche se, rispetto ai modelli iniziali, sono diventate più pesanti e ingombranti perché hanno incorporato al loro interno il motore di trascinamento della pellicola (con relativi pacchi di pile necessari a farlo funzionare) che, nelle prime reflex erano concepiti come opzionali.

Esse si differenziano allo stato attuale – che, con tutta probabilità, può essere evolutivamente considerato l'ultimo, vista la crescente diffusione delle macchine digitali destinate in un futuro prossimo a soppiantare la fotografia analogica – in reflex dotate di meccanismi di foccheggiatura automatica e reflex in cui la messa a fuoco si

effettua ancora ruotando una ghiera dell'obiettivo (tutte le nuove macchine digitali sono invece dotate di autofocus).

Una moderna reflex dotata di autofocus si presenta pressappoco così:



Spicca nel cuore del sistema reflex l'obiettivo intercambiabile (nello schema un obiettivo zoom).

In tutte le reflex gli obiettivi sono intercambiabili: tutte le case produttrici più importanti hanno realizzato attorno ai loro modelli reflex un sistema vastissimo di lenti sostituibili

e di accessori per gli scopi più diversi. Torneremo in seguito e approfonditamente sull'argomento. Qui basta dire che l'obiettivo si sostituisce tramite la pressione sul pulsante di sblocco e la rotazione dell'obiettivo, e che quest'ultimo è collegato ai meccanismi interni elettromeccanici dell'autofocus

Il termine autofocus va spiegato

attentamente. Nessuna macchina fotografica mette a fuoco da sola, senza l'intervento umano. Il fotografo decide sempre cosa e quando mettere a fuoco. L'unica differenza è che nelle macchine a fuoco manuale, dopo aver deciso cosa mettere a fuoco, l'operatore ruota l'obiettivo, mentre nelle autofocus preme leggermente il pulsante di scatto: si attiva in tal modo uno speciale sensore che avvia una procedura di misurazione della distanza fra macchina e oggetto selezionato, fondato sulla rilevazione del contrasto di fase e collegata ai micromotori che comandano lo spostamento interno delle lenti dell'obiettivo.

Il punto di messa a fuoco è sempre selezionato dall'operatore (o con un selettore manuale a joystick, o, addirittura, in alcuni modelli, col movimento della pupilla) che può scegliere, nelle autofocus, una delle tante aree di misurazione predisposte dal sistema AF.

Queste aree variano per forma e numero da modello a modello. La scelta, inoltre, può essere statica o dinamica.



Una reflex a obiettivi intercambiabili degli anni settanta: Canon FX

E' statica quando si ferma il punto di messa a fuoco nell'area prescelta; è dinamica quando l'area cambia in relazione ai movimenti del soggetto: insomma, in quest'ultimo caso, l'autofocus "aggancia" il soggetto e non lo rilascia sino allo scatto.

Questo sistema, che cambia nome da marca a marca, ha permesso di utilizzare la messa a fuoco automatica anche nelle foto sportive (specie con i sistemi più attuali della Canon EOS1 e della Nikon F5).

Selezionare il punto di messa fuoco e rendere la CPU (*Central Processing Unit*, il cuore del micro-calcolatore elettronico incorporato) "cosciente" di ciò che si è deciso di mettere a fuoco, ha dei risvolti importanti sia nella misurazione dell'esposizione, sia nell'uso avanzato del flash.

Per l'esposizione in quanto il suo calcolo sarà centrato sulla luminosità del soggetto principale che, si presume, essere quello prescelto per la messa a fuoco.

Per l'uso del flash in quanto il dosaggio della luce artificiale sarà ripartito in maniera differente tra le differenti distanze dei piani di messa a fuoco, assicurando una "naturalità" non sempre garantita con l'uso della luce-lampo.

In alcune macchine (Nikon F5, ad es.) viene coinvolta nell'esposizione anche la tipologia del colore del soggetto, rafforzando, nella pon-



Canon EOS1, la reflex autofocus più veloce



Nikon F5, la reflex autofocus più moderna

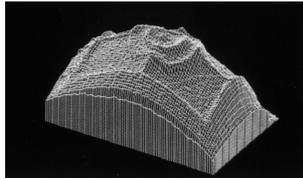
derazione dei vari parametri concorrenti, anche quello della saturazione e della profondità della dimensione cromatica.

Nelle più moderne reflex autofocus i due problemi dell'esposizione e del controllo della luce-lampo assumono un'importanza notevole.

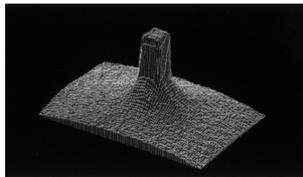
L'esposizione – su cui torneremo in seguito – può essere effettuata scegliendo diversi sistemi parametrici.

Il primo, e più semplice, è quello relativo alla media ponderata delle diverse aree di luminosità.

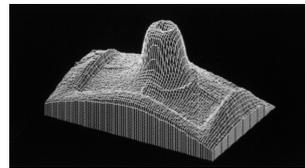
Altri sistemi prediligono la misurazione-spot, ovvero decidono i valori sulla base di un cerchietto più o meno ristretto (generalmente dal 5 all'8% dell'intera immagine) posto al centro del mirino.



Aree di misurazione dell'esposizione:
media ponderata, media su area ridotta, spot.



Infine, nelle autofocus più raffinate, la misurazione avviene sulla base di numerose aree, la cui forma varia da sistema a sistema, che valutano le differenti



luminosità e confrontano il valore scelto con una serie di dati simili immagazzinati in banche-dati già registrate nella memoria del micro-computer della fotocamera.

In alcuni rari casi le case produttrici hanno scelto di offrire la possibilità di effettuare più misurazioni su diversi punti (ad es. la Minolta Dinax 7 tra le autofocus e l'Olympus OM4 e OM3 o la Leica R8 tra le manuali). Resta alla macchina il calcolo dell'esposizione più adatta mediata tra i vari punti

selezionati.

In qualche caso le fotocamere di questo livello permettono anche la visualizzazione, su un apposito monitor LCD, degli istogrammi valutativi della esposizione, che permettono di individuare i punti deboli (troppo scuri o troppo chiari) su cui intervenire con rimedi specifici (per es.

spostare le luci o attivare il flash).

Con questi sistemi ci si avvicina alla simulazione del sistema zonale di Ansel Adams di cui abbiamo già riferito.

Per quanto riguarda il controllo del flash, rinviando, per una trattazione completa, al paragrafo 2.2.,



La reflex Leica R8 permette di effettuare più misurazioni anche con la luce lampo



La Minolta Dynax 7 permette la visualizzazione degli istogrammi di esposizione sul monitor posto sul retro

limitandoci qui a dire che molte reflex sono dotate di flash incorporato di bassa potenza adatto solo all'illuminazione di brevi distanze oppure alla pratica del *fill-in* (cfr. 3,2.).

Ma torniamo alla descrizione delle nostre reflex. Oltre al sistema esposimetrico, sia in luce naturale che artificiale (uso del flash), e a quello di messa a fuoco, le diverse reflex analogiche,



autofocus e non, possono variare per diversi altri parametri. Elenchiamo di seguito e cerchiamo di spiegare quelli che riteniamo più importanti per l'uso concreto:

- struttura dei materiali di costruzione;
- estensione della scala dei tempi e delle sensibilità;
- velocità di trascinamento della pellicola;
- modi prefissati di automatismo di esposizione;
- presenza del bracketing in luce naturale o artificiale;
- sistemi di visualizzazione delle informazioni;
- visualizzazione della profondità di campo;
- accessori e meccanismi di sicurezza;

Una buona reflex (e, più in generale, una buona macchina fotografica) si distingue da una scadente soprattutto per la qualità dei materiali con cui è costruita. Sino agli anni settanta il materiale principale di costruzione era il metallo, e, in particolar modo, l'acciaio. Oggi la tendenza imperante è quella di sostituire, ove possibile, il metallo con le moderne resine plastiche che presentano interessanti caratteristiche di rigidità, durezza

ed espansione termica, rese possibili dallo sviluppo della chimica industriale in questo settore.

Qualunque apparecchio fotografico è infatti un meccanismo di precisione in cui una variazione anche di pochi



Una reflex degli anni cinquanta costruita con i migliori metalli disponibili all'epoca: l'Alpa reflex

millimetri nella superficie o nello spessore dei materiali usati può causare danni tecnici intollerabili nella foto finale. Il problema dei materiali plastici è sempre stato proprio questo: l'eccessiva "morbidezza" e la sensibilità termica che può far variare, anche se di pochissimo, la morfologia del pezzo o dell'ingranaggio della macchina. I costi molto



La Canon EOS 300 è un'ottima reflex costruita prevalentemente con moderne resine plastiche

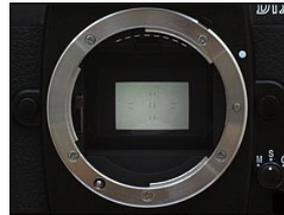
più contenuti rispetto al metallo e la facilità di "modellazione" industriale del design plastico, hanno tuttavia spinto la ricerca a superare questi ostacoli.

Oggi si utilizzano non solo materiali plastici con buona rigidità e invarianza termica ma anche tecniche di lavorazione, come l'aggiunta di travature di irrobustimento, o di stampaggio per minimizzare i difetti di assemblaggio dei vari pezzi, che hanno reso concorrenziali tali materiali.

I progressi nella chimica delle plastiche industriali hanno portato una rivoluzione anche nelle reflex. Costruire, infatti, una compatta in materiale plastico è certamente più semplice, dato il piccolo numero di parti in movimento, la scarsa usura a cui sono sottoposti i pezzi, e, non ultima la non eccessiva pretesa di chi spende poco per avere (relativamente) poco. Al contrario chi utilizza una reflex, a parte i costi più alti a cui è costretto, cerca (e si aspetta) dalla macchina molto di più. Per esempio: cambiare spesso gli obiettivi di ripresa è uno dei fattori di stress meccanico più logoranti per una fotocamera.

Da questo punto di vista, mentre si può tranquillamente accettare un corpo-macchina che faccia largo uso di materie plastiche, non altrettanto si può dire per la produzione

di innesti in plastica anche per la flangia porta-obiettivi. Questo non tanto perché tali innesti non siano abbastanza resistenti in assoluto, ma perché la maggior parte degli obiettivi, e soprattutto quelli più interessanti (vedremo in che senso in seguito) e di miglior qualità, hanno tutti l'innesto in metallo (acciaio).



Innesto obiettivi in acciaio

Se c'è, infatti, una controindicazione nell'uso delle plastiche, è quella della scarsa resistenza allo sfregamento con materiali più "taglienti", come, appunto, l'innesto degli obiettivi. Si pensi, ad es., all'uso di lunghi tele o tele-zoom molto luminosi che da soli pesano due o più chili (e che sono tra gli obiettivi speciali più importanti per fare delle buone foto): tali obiettivi gravano quasi interamente sul bocchettone portaottiche, sia al momento dell'innesto, sia a quello dell'uso. Ecco un caso-critico in cui l'uso delle



Un potente teleobiettivo Leica del peso di vari chili

plastiche può costituire un difetto grave. Diremo allora che le macchine con flange porta-obiettivi in plastica si adattano agli obiettivi con innesto in plastica, mentre sono inadatte a supportare obiettivi con innesto in metallo. In tutte le reflex professionali, proprio per questi motivi, le resi-

ne plastiche sono tendenzialmente limitate a parti dell'apparecchio, quasi mai all'intero corpo e mai alla flangia porta-obiettivi.

La struttura dei materiali per questo tipo di macchine è orientata, invece, verso l'uso di metalli resistenti ma più leggeri dell'acciaio: per es. il magnesio, il titanio o altre leghe

del genere. Tali metalli assicurano una speciale garanzia contro l'invecchiamento e il progressivo indebolimento della struttura (che è un altro punto debole delle resine plastiche). Splendide reflex professionali (analogiche e digitali) derivano oggi da un sapiente *mixing* tra resine e nuovi metalli, risultando al contempo robustissime e (relativamente) leggere.

Il problema del peso non va sottovalutato, ma neanche sopravvalutato. Certo, in assoluto, se si potesse fotografare di tutto e per sempre con una piccola macchina leggera ed "eterna" non ci sarebbe argomento di disputa.

Ma ogni scelta ha i suoi pro e i suoi contro.

Ad es., un complesso macchina-obiettivo (specie teleobiettivo) molto pesante è difficile da trasportare, ma assicura anche il fotografo contro le vibrazioni interne al momento dello scatto (vibrazioni che hanno esito spesso "letale" sul micro-mosso dell'immagine finale).

E' quindi ovvio che per certi tipi di usi la scelta è obbligata: la foto naturalistica o sportiva non ammette, allo stato attuale, alcuna alternativa al peso e all'imponenza dell'attrezzatura fotografica.

Diverso il caso per il reportage o la foto d'azione che possono essere praticate anche con macchine più leggere e fatte di materiali meno



Una moderna reflex con telaio in magnesio, leggera e robusta: Nikon F100



Una delle prime reflex compatte utilizzabili per il reportage d'azione: Voigtlander Ultramatic

“nobili” del metallo.

Comunque sia il problema della resistenza all'usura non si esaurisce in quello della struttura dei materiali. Per usi particolarmente gravosi risultano importanti anche l'impermeabilità della macchina, assicurata da guarnizioni stagne, e, quindi, la sua resistenza agli agenti atmosferici, la qualità degli assemblaggi, l'attenzione e il sovradimensionamento dei pezzi che richiedono un uso più frequente (i manettini di riavvolgimento della pellicola, dove esistono, i perni per l'apertura e chiusura del dorso, i me-



Un corpo Olympus OM2: la fotocamera più piccola e robusta degli anni settanta, progettata con un sovradimensionamento dei pezzi più usati

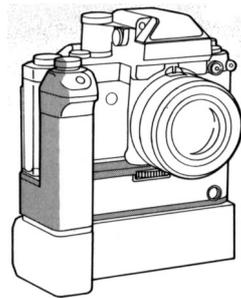
canismi di simulazione della chiusura del diaframma, etc.). Quasi tutti questi elementi sono posti sotto un rigido controllo di qualità in tutte le reflex professionali (autofocus e non).

Per quanto riguarda l'estensione della scala dei tempi e della sensibilità va rilevato l'universale ampliamento della prima in tutte le macchine moderne, e il sostanziale immobilismo nella seconda. Basterà guardare ai valori standard dei tempi di otturazione che sino agli anni ottanta era costretto nel range 1sec.-1/1000 di sec. (si legge da un secondo ad un millesimo di secondo), mentre oggi si assesta fra 30 sec.-1/4000 di sec. Mentre sul versante della sensibilità oggi come ieri, si va dai tradizionali 25 ISO agli ISO 1600 (il valore ISO è lo standard internazionale per la misura della sensibilità). Inutile dire che esistono apparecchi molto costosi che raggiungono velocità molto più elevate di otturazione (sino ad 1/16000) e poco più elevate di sensibilità (3200 ISO): ciò che conta, in questo caso, sono i valori statisticamente di *default*.

Non si tratta, comunque di un parametro così importante per la realizzazione dei propri progetti fotografici: i valori standard indicati sono tutti sufficienti ad assicurare quasi sempre un buon risultato finale (è veramente difficile immaginare cosa possa essere fotografato ad 1/16000 di sec.!).

Anche la velocità di tra-scinamento della pellicola è un parametro importante solo per certi usi. I motori di avanzamento esistono dagli anni set-
tanta. Essi possono essere di due tipi: i winder (che servono solo a trascinare

la pellicola a scatto singolo o, comunque, con una frequenza vicina ad 1 scatto al secondo) e i motori veri e propri che permettono sequenze oggi vicine ai 12 fotogrammi al secondo. Questa sorta di scomposizione cinematografica dell'immagine può rendersi indispensabile solo nella foto sportiva oppure in quella scientifica dove l'analisi del movimento può



Un motore esterno applicato a una Nikon F2



Una delle prime reflex con motore (a molla): Robot 4x4

far rilevare informazioni invisibili ad occhio nudo. Tuttavia, in quest'ultimo caso, data la scarsa importanza della qualità "estetica" dell'immagine finale, il mezzo fotografico (che deve qui raccogliere solo "informazioni") è meno adatto proprio dell'altro mezzo che cerca di simulare: il cinema o la ripresa video. Un caso a

parte è rappresentato dalla foto digitale che, se selezionata per un basso livello di risoluzione (come nel caso della ripresa video, digitale o meno), assicura la stessa funzione di una cinepresa. Un esempio molto pertinente, può essere fornito dall'applicazione della fotografia e/o della videografia allo studio delle lingue dei segni: cioè alla "scrittura con la luce" del "parlato" dei sordi: qui la velocità di sequenza della macchina fotografica, oppure un uso accorto della videocamera,



Per studiare la lingua dei segni occorrono motori veloci capaci di scomporre il movimento dei segni manuali



Uno dei primi sistemi di motorizzazione efficiente, quello delle Olympus

anche a scapito della qualità, è assolutamente determinante, perché rende possibile scoprire movimenti essenziali delle differenze grammaticali, sintattiche e semantiche delle lingue segnate. Nella maggior parte degli usi fotografici "qualitativi" è sufficiente disporre di una sequenza minima di scorrimento della pellicola: per cogliere un buon ritratto è utile non mettere mano continuamente (come accade nelle reflex manuali) alla leva di avanzamento della pellicola (oggi, infatti, in via di estinzione), ma è inutile "mitragliare" il soggetto con raffiche velocissime di scatti.

Allo stesso modo uno dei parametri di maggior differenziazione delle moderne reflex, quello dei modi prefis-

sati di automatismo dell'esposizione, può essere tranquillamente, trascurato al momento della scelta dell'apparecchio.

L'esposizione è sempre assicurata – alla fin fine – dalla selezione della coppia tempo-diaframma più adatta alla situazione di ripresa. La si può ricavare in molti modi più o meno complicati. Per esempio, partendo dal più semplice, stimandola ad occhio. Oppure attraverso una misurazione attraverso un esposimetro interno o esterno, utilizzando procedure anche qui più o meno complesse, come, ad es., il metodo zonale di Ansel Adams, prima descritto. O, ancora, facendo valutare ai meccanismi esposimetrici della macchina in maniera automatica.

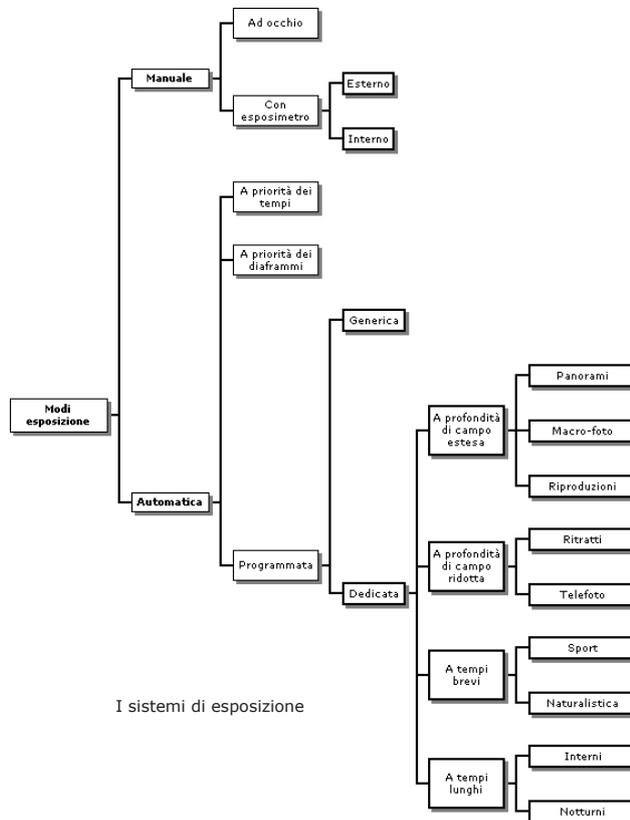
In quest'ultimo caso la situazione più semplice è la seguente: il fotografo sceglie il tempo e la macchina gli accoppia il diaframma adatto, o, viceversa, il fotografo sceglie il diaframma, e la macchina seleziona il tempo. I due metodi automatici si chiamano: a priorità dei tempi o a priorità dei diaframmi. La coppia finale (per es. 1/125-f.8, che si legge un centocinquantesimo di secondo a diaframma 8) corrisponde, tuttavia, ad una serie di "sinonimi" (1/250-f.5,6, 1/60-f.11, 1/30-f.16, 1/15-f.22, etc.), tutti equivalenti dal punto di vista della quantità di luce che raggiungerà la pellicola per una certa quantità di tempo.

Perché allora il fotografo o la macchina sceglieranno una coppia anziché un'altra? Perché il soggetto e lo scopo della fotografia trovano in una certa coppia anziché in un'altra la loro migliore realizzazione? Se, ad. es., vogliamo congelare un movimento del soggetto (un'auto in corsa) dobbiamo abbreviare il tempo e aprire di più il "foro" dell'obiettivo che fa passare la luce. Viceversa se vogliamo far risaltare la nitidezza di un panorama in tutta l'estensione dei suoi piani (l'albero in primo piano, la pianura che ci sta dietro, le montagne che la circondano, etc.) dobbiamo scegliere un "foro" stretto (cioè un diaframma chiuso che aumenta la profondità di campo, cioè l'ampiezza della zona di messa a fuoco) e aumentare la lunghezza del tempo di esposizione.

Ora la pluralità dei modi di messa a fuoco automatica che ogni macchina mette a disposizione non è altro che un sistema di standardizzazione delle situazioni in cui il fotografo è chiamato ad operare e scegliere.

Le macchine professionali comprendono solo gli automatismi a priorità dei tempi o dei diaframmi e, al massimo, la modalità programmata, che sceglie entrambi, sulla base dell'obiettivo montato e delle condizioni di luce (con un obiettivo corto privilegerà un tempo lungo, con un tele un tempo corto, il diaframma lo accoppierà in maniera obbligatoria).

Le macchine amatoriali, al contrario, prevedono modi automatici di messa a fuoco sostitutivi dell'esperienza del fotografo: così ci sarà un automatismo di esposizione per i panorami, uno per i primi piani,





Il pulsante del bracketing

uno per la macro-foto di soggetti ravvicinati, un'altra ancora per i notturni, o per i ritratti in luce ambiente, etc. Tutti inutili, appena il fotografo raggiunge la piena consapevolezza del mezzo.

Molto più utile, invece, è la presenza del cosiddetto "bracketing": altrimenti detta "esposizione a forcella" che può essere realizzata manualmente o automaticamente (quando appunto

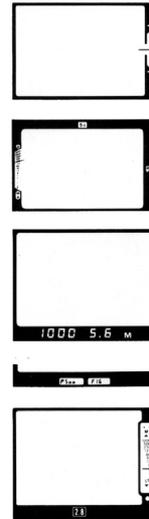
la macchina è dotata di *bracketing*). Si tratta di questo: ogni foto ha la sua giusta esposizione ma, in certe situazioni, non siamo certi della scelta che noi, o la macchina per noi, abbiamo fatto. Potremmo dubitare, ad esempio, del fatto che si sia centrata l'esposizione orientandola un poco troppo verso il primo piano o lo sfondo, oppure tra un certo oggetto anziché un altro leggermente distanziato sull'asse orizzontale, pur appartenendo allo stesso piano focale, etc.

In questi casi è conveniente, per sicurezza, scattare una foto con un terzo, un mezzo o un valore intero di sottoesposizione (rispetto a quella scelta) ed un'altra con un terzo, un mezzo o un valore intero di sovraesposizione. Il numero delle foto ed i valori di sotto e sovraesposizione possiamo sempre variarli, a seconda del nostro grado di incertezza e dell'importanza della foto: ad un certo punto almeno una sarà certamente correttamente esposta! Quando una reflex è dotata di *bracketing* questo lavoro lo farà automaticamente: cioè a dire al momento dello scatto farà partire una sequenza esposta a scansione graduata che avrà al centro l'immagine che stimiamo "probabilmente" giusta e prima e dopo quella/e sotto/sovra esposta/e. Questa tecnica può essere applicata, in talune reflex professionali, anche rispetto alla luce del flash variando in più-meno o la

coppia tempo-diaframma o l'emissione della luce-lampo.

Come facciamo materialmente a scegliere tutti questi parametri di variazione, e come li possiamo tenere a mente quando stiamo scattando? A questo problema risponde il sistema di visualizzazione delle informazioni incorporato nelle reflex. Negli anni cinquanta-sessanta la visualizzazione era affidata agli oggetti materiali che toccavamo per compiere le scelte. Per es. il diaframma lo sceglievamo sull'obiettivo e lo tenevamo a mente perché il valore scelto era quello marcato dalla tacca impressa nella ghiera dei diaframmi. Il tempo lo sceglievamo e lo tenevamo a mente marcandolo sulla rotella dei tempi, generalmente posta sulla parte superiore della fotocamera. A partire dagli anni settanta queste informazioni venivano segnalate dentro il mirino. Fatto molto utile perché ci evitava di passare continuamente gli occhi dal corpo-macchina all'obiettivo o alla ruota dei tempi.

Un ulteriore progresso si verificava negli anni ottanta, in cui cominciarono a comparire informazioni, oltreché sul mirino, anche su un display, cioè su un piccolo monitor, posto sulla parte superiore della fotocamera. La necessità di questo display era dovuta all'aumento dei parametri da controllare. Oltre ai tempi e ai diaframmi si comincia a controllare, in quel periodo, anche, la sovra e sottoesposizione volontaria, la necessità di accendere o spegnere il flash, il numero dei fotogrammi esposti, ed una quantità di altre innumerevoli scelte che



Diversi tipi di visione interna nel mirino



Display di visualizzazione delle informazioni

si aveva necessità di compiere. Con l'avvento dell'autofocus questi parametri aumentano ancora: dobbiamo poter sapere se la corretta messa a fuoco è stata raggiunta, se abbiamo selezionato un autofocus statico o dinamico, quale area dei piani di messa a fuoco è stata privilegiata, etc.

Insomma i display sono diventati sempre più ampi e "cinematografici" (compreso, a volte, l'uso del colore per facilitare l'individuazione dei diversi sistemi di esposizione automatica messi a disposizione). L'ultima fase del capitolo

della visualizzazione delle informazioni è quella oggi in atto con la foto digitale. Torneremo in seguito sull'argomento, ma qui non possiamo non



Display di due reflex digitali

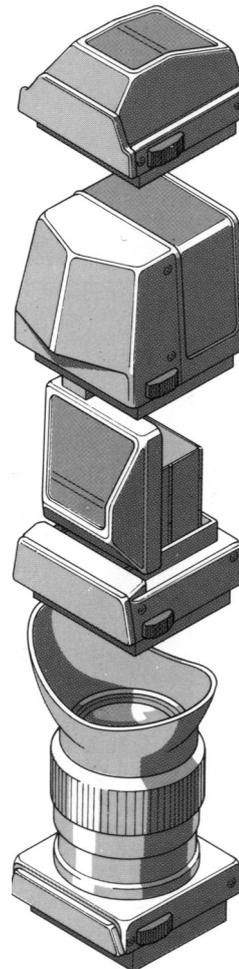
accennare al fatto che la traguardazione delle immagini, la sua composizione fotografica, e persino il controllo di come la foto è effettivamente venuta, passano attraverso un altro display, un vero e proprio monitor a colori che

sostituisce (o si affianca) al mirino tradizionale. L'innovazione, in questo caso, è veramente importante: decisiva.

Non si tratta, infatti, di affollare l'immagine di dati "estrinseci" alla costruzione fotografica, cioè a puri parametri numerici o grafici di controllo, ma si tratta, viceversa, di disporre di uno strumento didattico nuovo nella semiotica dell'immagine fotografica. Uno strumento che determina la



scelta della prospettiva, l'accuratezza della composizione, la più facile determinazione della correttezza delle linee cadenti (cioè l'inclinazione della fotocamera, difficile da fissare in un mirino convenzionale). In un certo senso, e con tutte le cautele del caso, si potrebbe dire che con la foto digitale si torna all'antico: le vecchie macchine a banco ottico, le medio-formato con il mirino a pozzetto, sotto il profilo compositivo, si comportavano (e si comportano) come le moderne fotocamere digitali, restituendo dignità al momento compositivo, al lato semiotico-artistico della vecchia operazione di scrittura con la luce. E' un peccato che in questo sistema non sia ancora incorporata la visione della profondità di campo, che è un altro parametro di variabilità delle moderne reflex. Come già detto la profondità di campo consiste nell'estensione dei piani focali di cui è costituita l'immagine. Per effetto delle leggi dell'ottica, quanto più si chiude il diaframma tanto più questi piani focali saranno estesi, e viceversa: più apertura, meno estensione. La profondità di campo varia anche col variare dell'angolo di campo. Un obiettivo, come vedremo in seguito, può "abbracciare" una visuale più o meno ampia o può restringerla, aumentando le dimensioni dell'im-



Mirini intercambiabili della Nikon F5

magine. Nel primo caso abbiamo i grandangolari, nel secondo i teleobiettivi. La profondità di campo è sempre più ampia usando i grandangolari e sempre meno usando i teleobiettivi. Il controllo visuale dell'incrocio di questi parametri è difficilissimo: è quasi impossibile "immaginare", dato l'obiettivo di focale x , il diaframma y , e, ovviamente, le condizioni di luce e contrasto del soggetto, quanto sarà "profondo" l'insieme dei piani focali di cui sarà costituita l'immagine.

A questa difficoltà empirica cercava di rimediare la tabella delle profondità di campo già presente nei vecchi obiettivi. Il rimedio, forse, era peggio del male: la tabella non faceva "vedere" la profondità di campo ma ti permetteva di "calcolarla" numericamente: impossibile da usare in situazioni di velocità operativa, requisito fondamentale di buona parte degli usi fotografici.

Con la comparsa delle reflex degli anni settanta si è fatto, tuttavia, un passo avanti, non più superato da allora: la presenza di un bottone manuale di chiusura del diaframma che permette, anche se approssimativamente, di valutare visivamente la profondità di campo. Perché approssimativamente? Perché quando si fotografa con una reflex (a partire dagli anni settanta in poi) il mirino ci mostra l'immagine alla massima luminosità dell'obiettivo usato, non a quella cui verrebbe ridotta al momento dello scatto, in relazione al diaframma scelto. Più semplicemente: se abbiamo scelto (noi o la macchina) un diaframma chiuso e il mirino dovesse visualizzare l'immagine a quell'apertura di diaframma vedremmo oscurarsi fortemente l'immagine (foro piccolo = poca luce).

Non si oscura, invece, grazie ad un "simulatore" di diaframma, cioè a una piccola leva che segnala alla macchina il diaframma (foro) prescelto da "tenere a mente" al momento dello scatto. In tal modo la visione sarà tenuta sempre sul diaframma più luminoso (foro grande) e solo quando scatteremo esso si chiuderà alla misura prescelta.

Quando si vuol valutare visivamente la profondità finale



Il bottone per la visualizzazione della profondità di campo sta quasi sempre a sinistra dell'obiettivo

di campo, si premerà una leva che azionerà il simulatore di diaframma permettendo all'obiettivo di chiudere il foro alle stesse dimensioni che avrà al momento dello scatto.

Vedremo così l'effetto finale sulla profondità dell'immagine ma, per l'appunto "approssimativamente", per colpa dell'oscuramento del mirino che interverrà nel frattempo, per i motivi qui spiegati. A questo

inconveniente la meccanica delle reflex analogiche non potrà opporre mai rimedio, mentre è probabile che una ricostruzione simulata in digitale dell'immagine possa risolvere il problema.

L'ultimo parametro da valutare è quello dei meccanismi di sicurezza incorporati in una reflex. Si tratta di un argomento valido soprattutto nell'ambito della fotografia professionale. Solo i professionisti infatti potrebbero avere molto da rimproverarsi se "mancano" un'immagine fondamentale per il proprio giornale: perdere gli attimi irripetibili della cronaca o di una guerra o di un evento storico non è, infatti, come perdere l'immagine della foto di famiglia, che possiamo ripetere infinite volte. Per questo motivo bisogna essere certi, ad. es., che si possa fotografare, con l'autofocus, anche quando l'immagine non è perfettamente messa fuoco o anche non ben esposta, oppure che non sia bloccato il pulsante di scatto o, persino, che non si possa aprire il dorso se la pellicola non è stata tutta riavvolta (in questo caso, infatti, tutte le foto fatte risulterebbero "bruciate"). Di questi episodi è costellata tutta la vita fotografica di un qualunque utente. Fatti e dimenticanze piccole e grandi che hanno fatto non solo ridere padri e madri per i mancati ricordi della prima comunione del figlio o della figlia, ma che hanno lasciato anche vuoti irreparabili nella documentazione di rivoluzioni o attentati o altri tragici o felici eventi che hanno segnato

la storia dell'umanità. A questo la tecnica fotografica oggi può porre molti rimedi e tutte le fotocamere professionali si possono considerare, allo statuo attuale, del tutto "sicure".

Non dedicheremo molto spazio alle fotocamere 35 mm. non-reflex poiché, se escludiamo la Leica, di cui abbiamo già detto, e poche altre costose macchine (le Voigtlander Bessa, la Konica Hexar RF, le Contax G1 e G2, la Hasselblad Xpan), questi apparecchi non permettono di cambiare gli obiettivi, riducendo così in maniera drastica la possibilità creativa della fotografia. E' vero che le cosiddette "compatte" adottano oggi quasi tutte obiettivi zoom, cioè lenti che variano la focale e quindi l'angolo di campo "simulando" una serie di obiettivi intercambiabili a focale fissa. La qualità ottenibile



Contax G2 e Konica Hexar AF a telemetro e obiettivi intercambiabili



da queste lenti è, tuttavia, generalmente scadente, sia per i materiali impiegati e le strutture ottiche dell'obiettivo, sia per la (relativa) scarsa luminosità di quest'ultimo (soprattutto con l'escursione più lunga dello zoom, cioè il teleobiettivo). Fatta eccezione per apparecchi molto costosi e, comunque rari (la Contax T VS III, ad es.), le foto ottenibili con questi apparecchi possono coprire con soddisfazione solo l'uso "domestico", la foto-ricordo, risultando utili più come "taccuini" fotografici che



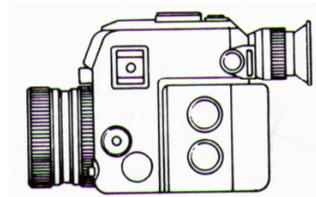
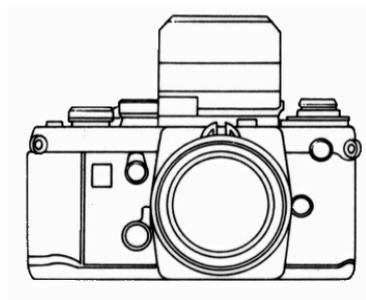
Una compatta moderna:
Pentax Espio 738s

come fotocamere impegnative per l'utente più smaliziato. Quasi tutte, comunque, sono dotate di autofocus, sistemi automatici di esposizione, flash incorporato. Ciascuna, tutta-

via, di queste caratteristiche risulta sempre inferiore a quelle riscontrabili nelle macchine reflex: autofocus più lenti e quasi sempre di tipo statico, automatismi di esposizione piuttosto elementari, flash di potenza ridottissima. Ciò non toglie che anche usando apparecchi di questo tipo sia possibile fare esperienze perlomeno per affinare il taglio dell'inquadratura e la capacità di cogliere al volo istantanee stimolanti.



Reflex con accessori speciali (Dorsi data Nikon F3, Rollei SL33)



3.1.2. Il medio formato

Una situazione completamente opposta la troviamo nel campo della fotografia di medio-formato.

Col termine "medio formato" si intendono tutti quegli apparecchi fotografici che fanno uso di pellicola in rullo 120, cioè strisce di pellicola di altezza sempre uguale a 6 cm e di larghezza variabile tra 4,5 cm e 9 cm. In pratica i formati 4,5x6, 6x6, 6x7, 6x8, 6x9 centimetri.

Attorno a questi negativi, la cui superficie può andare dalle tre alle sei volte in più della superficie del 35mm., vengono costruite fotocamere voluminose, pesanti, generalmente con pochi automatismi essenziali.

Siamo nel regno della fotografia professionale: la qualità della stampa finale da ingrandimento a partire da

un negativo così ampio è veramente altissima.

Grana finissima della pellicola, mantenimento di una gamma elevata di grigi intermedi con conseguenti scale tonali ricchissime, controllo della composizione attraverso mirini molto grandi che danno un'idea precisa del risultato finale, presenza di accessori specifici per la



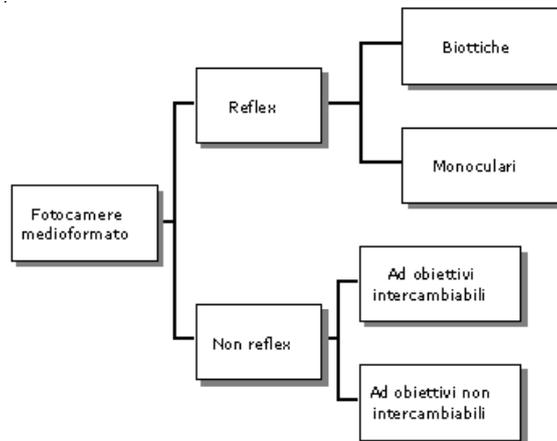
Una medio formato 6 x 8: Fuji 680 III

foto professionale come i dorsi-polaroid a sviluppo istantaneo (cioè dorsi che stampano la foto subito dopo che è stata realizzata, permettendo di controllare la disposizione delle luci e quindi "autorizzare" uno scatto perfettamente equilibrato sia per ciò che riguarda la luminosità, sia per il contrasto e l'armonia cromatica): tutto questo è appannaggio esclusivo delle fotocamere di questa categoria.

In compenso, come abbiamo già detto, il peso delle fotocamere e degli obiettivi che vi si possono applicare è, generalmente, molto elevato. Quasi sempre si renderanno necessari grossi cavalletti per sostenerle. Ciò rende l'uso di queste macchine limitato ai (o comunque specifico per i) seguenti scopi:

- *still-life*, cioè foto da studio di oggetti o nature morte, utilizzate soprattutto per pubblicità, calendaristica, pubblicazioni su riviste di qualità e di grande formato);
- foto di moda;
- ritrattistica;
- foto di interni e/o di architettura;
- panorami e foto naturalistica (escluse, in genere, le foto di animali);

Anche in questo caso la tipologia del medio formato può variare abbastanza e secondo lo schema che segue:



A differenza delle 35 mm. non tutte le reflex di medio formato possono cambiare gli obiettivi. Le biottiche, sebbene ormai di uso molto meno frequente, hanno, infatti un'ottica fissa. Si chiamano così poiché dispongono di due obiettivi: uno che serve esclusivamente all'inquadratura ed è collegato allo specchio che rinvierà l'immagine al mirino, ed un altro che servirà ad impressionare la pellicola.

Questo tipo di macchine vanifica, in un certo senso, il vantaggio delle reflex, poiché, essendo i due obiettivi posti l'uno sotto e l'altro sopra, non potranno ritrarre la stessa identica immagine.

Come per le macchine a telemetro e a mirino galileiano (vetro a visione diretta), ciò che si vede non è identico a ciò che si fotografa.

Nonostante questa limitazione ancor oggi alcuni fotografi preferiscono queste macchine alle altre per un motivo molto preciso: poiché lo specchio che inquadra l'immagine resterà fisso durante l'esposizione, la macchina vibrerà di meno assicurando

il congelamento dell'immagine ed evitando qualsiasi micro-mosso non dovuto a movimenti del fotografo o del soggetto.

Si aggiunga, inoltre, che alcune di queste macchine sono dotate dei più perfetti obiettivi della storia della fotografia. Il prototipo della biottica è, infatti, la Rolleiflex, un apparecchio nato alla fine degli anni venti e tuttora in produzione, che monta di serie gli indimenticabili Planar o Tessar 75mm. (nella luminosità di f. 3,5 o 2,8). Per capire



Una delle prime biottiche: Contaflex

la superiorità qualitativa dell'insieme di questi obiettivi montati su queste macchine così "immobili" non si può far altro che provare. Si tratta di un'esperienza visiva davvero indimenticabile. Le biottiche, oltretutto, presentano un altro vantaggio: come tutte le macchine dotate di otturatore centrale (cioè incorporato nell'obiettivo), permettono di sincronizzare la luce-lampo a qualsiasi velocità, garantendo la possibilità di rischiarare anche in pieno sole le immagini con la tecnica del *fill-in* (già descritta in precedenza).

Il cosiddetto "syncroflash" è un argomento che vale la pena di approfondire. Che significa innanzitutto il termine "syncroflash"? Gli otturatori delle macchine fotografiche (di qualunque formato) possono essere di due tipi: a tendina sul piano focale (attaccati alla pellicola) oppure centrali sul piano dell'obiettivo (collocati dentro l'obiettivo). Nel primo caso sono formati da due (o più) tendine che scorrono in orizzontale o in verticale (in alcuni casi sono disposte a ventaglio). L'esposizione avviene, in questo caso, per il progressivo scorrere delle tendine che aprono una fessura di una certa dimensione e ad una certa velocità "inseguendosi" sul piano-pellicola. Nel secondo caso l'otturatore si apre e si



Rolleiflex standard del 1934



Sistema Rolleiflex negli anni sessanta-settanta

chiude senza uno scorrimento sequenziale ma "tutto in una volta". Anche il lampo del flash ci mette un certo tempo per illuminare l'immagine: in qualunque caso un tempo molto più breve di quello in cui sta aperto l'otturatore. Col termine "syncroflash" si intende, quindi, il tempo più breve che è permesso all'otturatore di una certa macchina per "seguire" il lampo emesso dal flash. Negli otturatori a tendina questo tempo è stato per lungo tempo fissato ad 1/60 di secondo (su una velocità massima di 1/1000 di secondo, capacità standard degli otturatori a tendina sino agli anni settanta-ottanta). Ci sono volute decine di anni per produrre otturatori a tendina sempre più veloci. Oggi che gli otturatori a tendina arrivano ad 1/16000 di secondo, riescono ad "inseguire" il lampo sincronizzandosi anche a 1/250 di secondo. Negli otturatori centrali, non registrandosi invece alcun ritardo nell'inseguimento della luce-lampo, la coincidenza fra tempo di esposizione e tempo del flash, è perfetta. Quindi si può usare qualsiasi tempo, anche 1/500 o 1/1000 di secondo.

Che tipi di vantaggi comporta un *syncroflash* veloce? In certi casi nessun vantaggio: quando



La Rolleiflex 2,8 GX: la regina del syncroflash e dei fotografi di cerimonia



l'esposizione richiede un tempo inferiore al *syncroflash* o è determinata interamente dal flash (negli interni, ad esempio). Ma quando si fotografa in esterni è possibile che l'esposizione "normale" richieda un tempo veloce (1/125, 1/250, 1/500, etc.): per poter effettuare contemporaneamente un'esposizione alla luce ambiente e un rischiaramento col flash il nostro otturatore dovrà essere quindi capace di sincronizzarsi col flash ad una velocità almeno uguale a quella richiesta dalla luminosità esterna. Altrimenti potremo sempre fotografare con la luce ambiente ma rinunciare all'indispensabile lampo di rischiaramento che rende, ad es., i volti ben leggibili. Con ciò si spiega la fortuna che la Rolleiflex biottica ha avuto per quasi quaranta anni tra i fotografi matrimonialisti: un genere in cui la tecnica del lampo di rischiaramento è veramente determinante.

Il limite insuperabile dell'impossibilità di sostituire gli obiettivi ha decretato, tuttavia, col tempo, l'abbandono delle biottiche. Un abbandono travagliato se è vero che prima di



La Mamiya C33: l'unica biottica a lenti intercambiabili

dare l'addio a queste fotocamere quasi perfette sono stati fatti alcuni tentativi di sostituire l'intera piastra portaobbiettivo dotata di due obiettivi: uno per la visione ed uno per la ripresa. Questo esperimento condotto dalla Mamiya non ha avuto molta fortuna perché le fotocamere biotti-

che a lenti intercambiabili aumentavano a dismisura il peso del corredo (due obiettivi pesano anche sino a tre chili). Si è tentata, quindi, anche la strada della produzione di biotti-

che a lenti fisse ma dotate di obiettivi grandangolari e tele (la Rolleiflex è stata prodotta con questo tipo di lenti): il risultato fu che per fotografare in tutte le situazioni standard bisognava muoversi con tre o quattro corpi-macchina. Insomma la situazione, attorno agli anni cinquanta, si faceva insostenibile per le biottiche e per tale motivo nel 1948 riscosse subito un grande successo il progetto Hasselblad di produrre la prima medio-formato professionale reflex ad obiettivi intercambiabili.



La Rolleiflex tele del 1959 (sino al 1970)

Il nome leggendario "Hasselblad" è diventato col tempo sinonimo di fotografia professionale. L'affermazione incontrastata della fotocamera svedese fu dovuto principalmente a due motivi: la funzionalità di un progetto che metteva al centro del sistema una piccola scatola cubica dalla meccanica perfetta e costruita con i migliori acciai del Nord-Europa e la qualità ottica degli obiettivi prodotti dalla Zeiss, leader mondiale incontrastata del settore.

Da un punto di vista ingegneristico l'Hasselblad non presentava progressi tecnologici di grande rilievo: d'altro canto l'elettronica era ancora, in quegli anni, allo stato embrionale per tutte le applicazioni industriali e totalmente sconosciuta in ambito fotografico. Tutti i pregi dell'Hasselblad erano, quindi, di natura meccanica.

L'otturatore fu inizialmente prodotto come nelle reflex 35 mm.: a tendina sul piano focale. Ben presto, tuttavia, la necessità di fronteggiare le biottiche capaci di sincronizzare il flash con tutti i tempi di esposizione, costrinsero a modificare il pro-

getto iniziale e incorporare l'otturatore negli obiettivi, in modo da fornire un *syncroflash* totale. A tutt'oggi, nonostante gli sviluppi dell'elettronica fotografica applicata ai corpi-macchina, gli otturatori continuano ad essere incorporati negli obiettivi.

Una novità di grande rilievo fu l'introduzione, con l'Hasselblad, dei magazzini e dei dorsi intercambiabili.

I magazzini contengono la pellicola in rullo adottata da tutte le medioformato. Il caricamento della pellicola in rullo presenta una certa difficoltà: il rullo 120 o 220 deve, infatti, essere desigillato, svolto per i primi centimetri, collocato nella nicchia a sinistra del caricatore, fatto passare attraverso il pressapellicola, reinfilato nel rocchetto ricevente che si colloca a destra del caricatore, ed infine avvolto sino a quando lo strato di carta che ricopre la pellicola mostra la freccia di colli-

ma-zione con l'indice posto nel caricatore. A quel punto si inserisce il caricatore nel corpo-macchina e si ruota il pomello (o la leva, a seconda dei modelli) di avanzamento della pellicola (spesso collegato al caricamento dell'otturatore) sino ad arrivare alla prima posizione di scatto. Un'operazione così macchino-



Sistema Hasselblad: ottiche e dorsi intercambiabili

sa può richiedere sino a dieci minuti per essere effettuata correttamente: il che può significare la perdita di momenti essenziali nel reportage. Si pensi alla foto matrimoniale, in cui il medioformato primeggia tuttora: se la pellicola dovesse finire prima della ripresa del fatidico "sì" sarebbero guai irreparabili per il malcapitato fotografo (e per il suo cliente). Da qui la necessità di disporre di magazzini applicabili in un attimo e pre-caricati (o dal fotografo in un momento di pausa della cerimonia o da un assistente che, mentre si svolge la cerimonia, prepara due o tre magazzini già assemblati da porgere nei momenti critici al fotografo cerimonialista). I magazzini intercambiabili dell'Hasselblad risolvevano, quindi, un problema di cruciale importanza e, ben presto, furono adottati da tutte le fotocamere di medioformato.

I dorsi intercambiabili possono contenere i magazzini porta-pellicola, ma possono anche incorporare altri supporti di fondamentale importanza per i fotografi professionisti. Si può dire che i dorsi intercambiabili costituiscono la chiave dell'innovazione tecnologica delle medioformato. Ogniqualvolta un'innovazione tecnologica si manifesta nell'ambito della visualizzazione e della ripresa fotografica le "vecchie" meccaniche medioformato ne possono, infatti, usufruire cambiando il dorso. Due esempi: i dorsi Polaroid e i dorsi



Dorso digitale per Hasselblad

digitali per le medioformato. Dei primi abbiamo già detto: servono a contenere pellicola Polaroid a sviluppo istantaneo per controllare le condizioni di luce e composizione dello scatto (sino agli anni novanta questo sistema era l'unico per evitare errori o imperfezioni compositive). I secondi fanno parte solo da qualche anno del mondo fotografico professionale. In questo caso il dorso digitale non produce "provini" ma direttamente scatti "finali", controllabili, tuttavia, nel monitor incorporato al dorso e poi "cancellabili" se lo scatto non è ben composto. Su questo tipo di prodotto torneremo parlando della foto digitale. Per il momento si può solo dire che tali dorsali costituiscono ormai la frontiera più avanzata della tecnologia dell'immagine di qualità e se non fosse per i costi attualmente proibitivi (da cinquanta a duecento milioni di lire) avrebbero già soppiantato la vecchia pellicola in rullo.

Altri usi del dorso intercambiabile sono connessi al

formato della pellicola. Il formato del negativo prodotto dalla Hasselblad è un quadrato di 6x6 cm. Molte, ma non tutte, le medio-formato, presentano lo stesso tipo di fotogramma. In alcuni casi, come abbiamo detto prima, il formato può essere rettangolare: o 4,5 x 6 cm. oppure 6 x 7 (rarissimamente 6 x 8 o 6 x 9 cm.). In tutti questi casi può costituire un problema la visualizzazione e la ripresa in verticale dell'immagine. Non potendo ruotare la fotocamera, assolvono, appunto, a questo scopo i dorsali intercambiabili per le medioformato a sviluppo rettangolare del negativo. Ad



Mamiya RB e RZ 67



esempio le Mamiya RB e RZ 67 permettono di ruotare sul proprio asse il dorso e visualizzare sia in orizzontale che in verticale: il meccanismo è molto semplice ed efficace.

Altro elemento di notevole importanza nelle reflex mono-



Hasselblad: mirini a pozzetto e a pentaprisma

biiettivo intercambiabile medioformato è costituito dal gruppo dei mirini. Mentre nelle reflex 35 mm. la possibilità di sostituirli è poco diffusa, e solo in alcuni modelli ultra-professionali, quasi tutte le reflex

medioformato prevedono due o più tipi di gruppi di visione. Il più diffuso è il mirino a pozzetto: un semplicissimo cappuccio che copre direttamente il pentaprisma e permette di osservare dall'alto l'immagine ripresa. A questo pozzetto viene quasi sempre affiancato un mirino pentapristmatico con oculare a livello dell'occhio: nella maggior parte dei casi questo tipo di mirino consente anche la misurazione dell'esposizione TTL (cioè attraverso l'obiettivo di ripresa) tramite un misuratore ad ago o a LED dei valori-coppia tempo-diaframma. Solo in alcuni modelli il mirino esposimetrico contiene anche il meccanismo di misurazione automatica dell'esposizione, a priorità dei tempi o dei diaframmi come nelle reflex 35 mm. E' da notare che tutta la



La Pentacon Praktica col classico pozzetto

filosofia della ripresa in medioformato cambia con il variare dei sistemi di visione. Il mirino a pozzetto è più adatto ad una composizione studiata dell'immagine. La fotocamera si tiene, in questo caso, appoggiata alla zona sternale o ancor più in basso e si osserva dall'alto in basso. L'immagine appare invertita da destra a sinistra e i movimenti di correzione della prospettiva vanno eseguiti con attenzione "immaginando" un po' il risultato finale. Spesso la fotocamera a pozzetto è usata col supporto statico di un treppiedi da studio.

I mirini pentaprismatici traggurati a livello dell'occhio, al contrario, costringono (o agevolano, secondo i punti di vista) ad assumere posture e approcci diversi all'immagine. La ripresa si effettua in maniera più immediata e più adatta a cogliere l'attimo esatto in cui lo scatto deve fermare una successione di eventi; la velocità prende il posto della riflessività; la composizione è meno accurata perché l'attenzione si concentra sul soggetto che occupa la parte centrale dell'immagine e, inevitabilmente, viene trascurato l'insieme delle parti, lo sfondo in cui è immerso il soggetto. Questo fenomeno avviene in maniera ancor più marcata utilizzando il 35 mm. che, da sempre, è apparso il formato dell'istantanea rapida. Nel 35 l'uso del mirino a livello oculare è facilitato dalla leggerezza della fotocamera. Nel medioformato l'uso del pentaprisma appare un po' artificioso: si tratta di un attrezzo pesantissimo che, tranne rari casi (come la Pentax 67), sembra un



accessorio "aggiunto", che non fa parte del progetto ergonomico originario. Si aggiunga, inoltre, che il medioformato è più storicamente legato al 6x6, cioè ad un'immagine quadrata che favorisce la composizione studiata, poiché in esso il centro delle simmetrie prospettiche non deve essere "trovato" ma si colloca "naturalmente" al centro (come nel cerchio).

Chi usa una Hasselblad o una Rolleiflex biottica difficilmente si troverà a proprio agio con un pentaprisma a livello dell'occhio. Chi invece usa un formato rettangolare (4,5 x 6 o 6 x 7) può trovare più comodo ricercare le simmetrie compositive non "naturali" concentrandosi sul soggetto e tralasciando lo sfondo: quindi può trovare comodo (peso ed ergonomia a parte) adottare un pentaprisma a livello oculare.

I pentaprismi esposimetrici o AE (cioè ad esposizione automatica), d'altro canto, risultano poco utili nel medioformato poiché per gli usi privilegiati dal medioformato il controllo dell'esposizione è affidato comunque ad esposimetri esterni, sia per le luci naturali e/o artificiali che per l'uso dei flash da studio.

Per quanto riguarda le medio-formato non reflex vanno ricordate alcune nozioni di base. Innanzitutto anche in questo caso, come in quello del 35 mm., esistono apparecchi con e senza la possibilità di sostituzione degli obiettivi.

In generale le macchine medio-formato (non biottiche, delle quali abbiamo già trattato) che non possono



Fuji GX 617 Panorama

sostituire l'obiettivo sono specializzate in usi particolari. Ad

es. le fotocamere panoramiche, che permettono di riprendere un campo vastissimo attraverso una pellicola 6 per 9 cm. ed un obiettivo grandangolare (che può essere fisso o rotante); oppure le compatte a telemetro per fotografia cerimoniale (di vario formato, dal 4,5 per 6 al 6 per 9 cm.), talvolta dotate anche di autofocus e zoom (Fuji 645); etc. Le medio-formato ad ottica intercambiabile sono rare, anche se si tratta di una tipologia molto interessante: una sorta di Leica con una superficie di pellicola utilizzabile molto più ampia. Macchine, quindi, leggere (per il tipo di formato) e adatte anche alla foto di reportage con una qualità



d'immagine irraggiungibile da qualsiasi 35 mm. Un esempio notevole è costituito dalle Mamiya 7, con formato 6 per 7 cm., che conta su un piccolo ma completo parco ottiche, e che è già arrivata alla seconda versione nel giro di qualche anno. Tutte queste macchine sono di produzione recente e quindi dotate di sistemi di esposizione manuali e automatici

3.2. Obiettivi, flash e altri accessori

Gli obiettivi costituiscono l'elemento più importante dell'intero corredo fotografico: ciò che ci permetterà di trasformare la realtà esterna in una visione interpretata del mondo. Essi variano per due parametri fondamentali: l'angolo di campo che abbracciano (cioè l'ampiezza della visione) e la luminosità (cioè la quantità massima di luce che riescono



Grandangolari
Minolta dal 16 f2,8
al 35 f1,4 mm.

a far passare per impressionare la pellicola).

L'angolo di campo dipende dalla lunghezza focale, cioè la misura in millimetri che esprime la distanza ottica tra il centro della lente e il punto sul quale si forma l'immagine di un oggetto posto all'infinito (piano focale).

La luminosità si misura sempre in numeri, derivati dal rapporto fra il diametro della lente anteriore e la lunghezza focale dell'obiettivo stesso. La formula per calcolarla è la seguente: $DLF : LF = 1 : f.$,

che si legge: il diametro della lente frontale (DLF) sta alla lunghezza focale (LF) come 1 sta alla luminosità (espressa in f.). Le unità di misura che derivano da questi calcoli danno luogo alla seguente scala dei diaframmi (dal più luminoso - a tutta apertura - al meno luminoso (foro chiuso quasi completamente): f.1; f.1,4; f.2; f.2,8; f.4; f.5,6; f.8; f.11; f.16; f.22; f.32; f.45; f.64.

La lunghezza espressa in millimetri è utilizzata per classificare gli obiettivi. Vengono considerati super-grandangolari quelli con lunghezza focale compresa tra i 15 e i 20 mm., grandangolari quelli tra i 21 e i 40 mm, normali quelli tra 50 e 65 mm., medio-tele quelli tra i 70 e i 105 mm., lungo fuoco quelli tra 135 e 200 mm., teleobiettivi veri e propri quelli fra 300 e 1200 mm. L'ingrandimento che realizzano è proporzionale alla grandezza della misurazione in millimetri. Avvicinandosi alle lunghezze focali più corte, si amplia, al contrario, l'ampiezza della visuale.

Con i teleobiettivi si schiaccia la prospettiva e si riduce la profondità di campo; con i

grandangolari si esaspera la prospettiva e si estende oltremodo la nitidezza prima e dopo il punto esatto di messa a fuoco. Essi, inoltre, tendono a distorcere l'immagine, specie ai bordi.

Speciali obiettivi sono gli zoom, la cui focale (e spesso, di conseguenza, la luminosità) può variare moltissimo: migliori sono tuttavia gli zoom la cui escursione si mantiene all'interno della stessa categoria (es. zoom corti 17-35 mm., zoom medi 20-40 mm., zoom tutto-fare 35-70 o 28-80 mm., tele-zoom 70-150 mm., 80-210 mm., 100-300 mm.). La grande capacità di fronteggiare tutte le situazioni fotografiche, la versatilità, di questo tipo di obiettivi è controbilanciata dalla complessità degli schemi ottici necessari per realizzarli e dalla scarsa luminosità. In generale gli zoom hanno un potere risolutivo inferiore alle focali fisse. Tuttavia negli ultimi dieci anni si progettano ormai zoom di straordinarie caratteristiche ottiche che, in alcuni casi (i Vario Sonnar 28-85 f.3,3 e il 35-70 f. 3,4 della Zeiss, oppure l'80-200 f. 2,8 della Nikon, della Canon e della Minolta, ad esempio) hanno fatto registrare il "sorpasso" rispetto ad alcune delle focali fisse comprese nel *range* di escursione focale delle stesse case produttrici.

Infine esistono obiettivi di tipo speciale usati per scopi parti-



Nikon AFD 18 f2,8



Canon 35 f1,4



Leitz Summicron 50 f2



Nikon AFD 80-200 f2,8



Minolta 300 f2,8



Minolta 17-35



NIKON 135 f2 soft-focus

colari. Tra questi: gli obiettivi macro che permettono una messa a fuoco ravvicinatissima e sono otticamente progettati per la foto di piccoli soggetti a brevissima distanza; gli obiettivi decentrabili che possono essere basculati al fine di correggere la prospettiva e le linee cadenti (usati in architettura); gli obiettivi per la foto scientifica o medica (collegabili ai microscopi o ai telescopi); i teleobiettivi a specchio (catadiottrici); gli obiettivi *soft-focus* (per i ritratti).

La qualità di un obiettivo si misura dalla sua capacità di risolvere un certo numero di linee per millimetro. Una scala universalmente accettata è la scala Kodak del fattore di qualità SQF che varia da un minimo di 3 a un massimo di 10 punti. Questo fattore cambia con il chiudersi o l'aprirsi del diaframma (in genere i diaframmi migliori sono quelli centrali tra f. 5,6 ed f.8) e con la porzione (centro o bordi) dell'immagine che si misura (il centro è sempre più nitido dei bordi). Altri fatti importanti da considerare per misurare la qualità di un obiettivo sono:

Zeiss Vario Sonnar
24-85 f3,3

la distorsione a barilotto o a cuscinetto (cioè la deformazione dell'immagine), la vignettatura (cioè l'oscuramento dei bordi estremi) e la precisione della chiusura del diaframma. Essenziale è poi la costruzione meccanica e lo schema ottico. Per ottenere i migliori risultati da un obiettivo è importante conoscerne i suoi pregi e difetti ottici.

Quasi per ogni obiettivo esistono dei test di misurazione qualitativa (eccellenti quelli della rivista "Tutti fotografi" e "Progresso fotografico", editrice *Progresso*, Milano) che ci dicono qual'è il suo migliore diaframma, e, nel caso degli zoom, qual'è la migliore focale e a quali diaframmi. E' indispensabile, anche, saper applicare la regola del

tempo migliore per evitare il mosso: il tempo, infatti, varia con

l'aumentare della focale. Obiettivi lunghi richiedono tempi brevi, obiettivi corti possono sopportare tempi lunghi. La regola recita: il tempo minimo da scegliere



Lo Yashica Dental-eye con flash frontale
(foto scientifica)



Canon 100 f2,8 macro



Nikon 28 f3
decentrabile



Minolta 50
catadiottrico

re è uguale al primo tempo disponibile che comincia con lo stesso primo numero della focale (ad es. focale 200 tempo: 1/250, focale 35, tempo: 1/30, etc.). Questa regola è essenziale soprattutto con i teleobiettivi, difficili da tenere fermi e, quindi, causa,



Canon 100-400 f.4 IS

troppo spesso, di fotografie mosse. Per risolvere questo grave inconveniente si può utilizzare un monopiede o, in caso di fotografia statica, un treppiedi.

Ultimamente sono stati prodotti degli straordinari obiettivi con stabilizzatore di immagine. Tali obiettivi compensano i movimenti percepiti dal sensore interno avviando un contromovimento



Nikon 80-400 f4.5-5.6 VR

nella direzione opposta e inducendo, appunto, una stabilità prima impossibile. A tutt'oggi solo Canon (in diverse focali tra cui il 300-2,8 IS, il 400-2,8 IS e 400-4 IS, 500-4 IS, gli zoom 28/135-3,5/5,6 IS, 70/200-2,8 IS, 75/300-4,5/5,6 IS e 100/400-4,5/5,6 IS) e Nikon (80/400-4,5/5,6 AFD VR) dispongono di questo genere di obiettivi che vanno considerati come un nuovo standard dato l'enorme vantaggio effettivo che comportano: in pratica con un 300 mm. (che richiederebbe almeno un tempo di 1/500) si può scattare anche con 1/60 di secondo, guadagnando sino a tre diaframmi di luminosità.

Un altro modo di risolvere il problema del mosso e, più in generale, quello della possibilità di fotografare a luce ambiente con tempi ancora "sicuri", è il ricorso ad obiettivi ultraluminosi, ovvero a quelle lenti il cui diaframma più aperto si colloca intorno a f .1,8-2,8 per i grandangolari (e gli zoom grandangolari), a f.1,2-1,4 per i normali

e i medio-tele, f. 1,8-2,8 per i teleobietti e i tele-zoom.

In questo caso, tuttavia, si manifestano due inconvenienti: l'enorme peso di ottiche di questo genere (specie i tele e i tele-zoom) e la scarsa risoluzione alla massima apertura. Sia lo stabilizzatore, sia gli obiettivi ultraluminosi comportano, comunque, un costo finanziario notevole. Non c'è scorciatoia, tuttavia, per ovviare a quest'ultimo problema: i buoni obiettivi costano sempre più anche delle migliori fotocamere perché "fanno" la fotografia. L'unica notazione da aggiungere è che esistono da molti anni produttori indipendenti di obiettivi universali che spesso hanno rese simili a quelli degli obiettivi originali a costo minore.

Un corredo tipico per una buona reflex, analogica o digitale dovrebbe comprendere almeno un grandangolare (24 mm. o 28 mm. f.2,8) un normale (50 mm. f.1,8) e un tele (135mm. f.2,8). A questa terna standard si può contrapporre un più versatile corredo zoom formato da un 28-80 mm. f.3,5-4 e un 80-200 mm. f.3,5-5,6. Un corredo ottimale, capace di affrontare al meglio qualsiasi situazione si presenti, potrebbe essere formato da: un supergrandangolare (18 mm. o uno zoom corto 15-30 mm. con luminosità almeno f.3,5), un normale e un mediatele ultraluminoso (50 mm. f.1,4, 85 mm. f.1,8), un mediatele macro (90 mm. macro f.2) ed un tele zoom (70-300 o 80-400 mm., f.3,5-5,6, possibilmente stabilizzato).

Si noti che nel caso di passaggio tra un corredo analogico ad uno digitale bisognerà riassetare anche le ottiche.

E' vero, infatti, che le maggiori case costruttrici garantiscono la compatibilità dell'innesto-ottica, ma è anche vero che, date le inferiori dimensioni del formato del sensore rispetto a quello del rettangolo di pellicola (24 per 36 mm.), le focali del corredo digitale risulteranno più lunghe di quasi la metà. Così un 18 mm. equivarrà su una reflex digitale (per es. nel caso della Nikon D1) ad un 28mm, un 24 mm. a un 35 mm., un 50 mm ad un 75 mm, un 135 mm. ad un 200 mm., etc.

Non è del tutto impensabile un corredo misto analo-

gico-digitale (comprensivo però di uno scanner per pellicola, cfr. il paragrafo 4.6) per sfruttare al massimo i propri obiettivi. Si consideri, infatti, che i corredi con molti obiettivi dovrebbero disporsi almeno su due corpi-macchina, onde evitare una continua, dannosa, sostituzione delle lenti.

Altro elemento insostituibile di un corredo fotografico è il flash. Si tratta del dispositivo di illuminazione artificiale oggi più diffuso. Come abbiamo già detto, spesso è incorporato nella fotocamera

ed è di tipo "dedicato", adatto, cioè, solo a un certo tipo di macchina, dato che deve trasmettere specifici segnali elettrici che solo la codifica della macchina può interpretare. Su questo punto vanno chiarite alcune importanti nozioni. La prima è che nei moderni flash utilizzati sulle reflex

(e in particolare sulle autofocus) l'esposizione è del tipo TTL. Ovvero tiene conto di ciò che si vede nell'obiettivo e, quindi, delle diverse zone di luminosità che si riscontrano effettivamente nell'immagine. Il flash usato con la lettura TTL permette di dosare il lampo in relazione all'esposizione della luce ambiente, diminuendo drasticamente la forza della luce artificiale quando ciò si renderà necessario. Per questo motivo è contemplato anche uno specifico uso del flash con i tempi lunghi.

Un esempio tipico è il ritratto in interni con luce ambiente. La luce ambiente di locali non sufficientemente illuminati da-



Diversi tipi di flash elettronici

rebbe luogo ad un'esposizione prolungata con rischio di mosso per i soggetti umani: in questo caso, dopo aver registrato il tempo lungo necessario all'esposizione, il flash emetterà un breve lampo solo per rischiarare il primo piano, evitando così di rovinare l'atmosfera della foto o sovraesporre il viso da ritrarre.

Altro caso interessante – opposto al primo – è quello del cosiddetto *fill-flash* (o *fill-in*) o lampo di schiarita. Esso è possibile grazie all'accoppiata flash dedicato-reflex quando si fotografa in esterni. È molto importante saper usare il flash in pieno sole. Quando, infatti, siamo in presenza di forti contrasti dovuti al sole di mezzogiorno, oppure siamo in una situazione di pieno controluce, solo l'ausilio di un leggero lampo di schiarita, può risolvere la situazione. Le differenze di illuminazione tra sfondo e primo piano sono in questi casi tanto forti da rasentare l'incompatibilità.

Es. tipico: soggetto con sole dietro. Il sole richiederebbe una chiusura totale del diaframma. Il viso un'apertura altrettanto totale (o quasi). Risultato senza flash: o la silhouette del primo piano (se espongo per il sole) o la sovraesposizione totale dello sfondo (se espongo per il primo piano). Col flash espongo per lo sfondo e rischiaro il primo piano con il *fill-in* (lampo di "riempimento"). Questa situazione limite è solo una scelta didattica. Si può dire tuttavia che l'uso del *fill-in* può essere esteso a moltissime altre situazioni: se volessimo esprimerci per paradosso potremmo dire che, escluse le situazioni di luce ambiente, in tutte le altre un colpetto di *fill-in* migliora sempre l'esposizione.



Un flash professionale: Metz 54 MZ

Per quanto riguarda i flash esterni, collegabili o tramite slitta diretta o tramite un cavetto di collegamento, va considerato il Numero Guida del flash (NG) che rappresenta il diaframma da impiegare per una foto a un metro di distanza con la pellicola della sensibilità cui il numero guida si riferisce. Un flash N.G. 12 (come quasi tutti i flash incorporati nella macchina) è quindi meno potente (richiede un diaframma più aperto di uno scatto) di un N.G. 28. Anche per i flash esterni valgono le stesse considerazioni di prima.

Tuttavia i flash con numero guida più alto possono essere usati per sostituire quasi completamente anche l'esposizione a luce ambiente. Essi, inoltre, incorporano alcune speciali caratteristiche.

Possono, ad esempio scattare con i tempi lenti, armonizzando la luce-ambiente e quella artificiale; possono avere effetti stroboscopici (cioè scattare in sequenza un certo numero velocissimo di lampi che permettono di fermare una sequenza a motore di un certo movimento del soggetto); possono evitare i cosiddetti "occhi rossi" facendo dilatare la pupilla con un breve pre-lampo a cui segue il lampo definitivo; etc.

Un'ultima caratteristica importante dei migliori flash è la possibilità da fungere da seconda luce attraverso il cosiddetto servo-lampo. Si tratta di una cellula fotoelettrica che fa scattare il flash in contemporanea ad un altro flash. Controllando bene l'esposizione sarà possibile così realizzare un'illuminazione più equilibrata e con ombre meno "dure".

Tra gli altri accessori vanno ricordati: i monopiede e i treppiedi per collocarvi sopra la fotocamera e scattare con tempi anche lunghissimi (per es. di notte); i dorsi datari, che imprime l'ora e la data tra fotogramma e fotogramma; i soffiotti e i tubi di prolunga per la macrofoto (ad es. di insetti o di piccoli oggetti). Tutto il corredo, inoltre, dovrebbe poter essere trasportato con sicurezza e comodità con una borsa o uno zaino appositi.

Antonino Pennisi

Capitolo quarto La fotografia digitale

4.1. Microstoria della tecnologia fotografica

La fotografia ha quasi due secoli di vita e in questa sua lunga storia ha toccato momenti di svolta precisamente individuabili. Il 7 gennaio del 1839 nasce il *dagherrotipo* (dal nome del suo inventore Louis Jacques Mandè Daguerre): il primo prodotto fotografico, che sostituisce quello eliografico, ottenuto tramite l'esposizione di una lastra di rame argentato, sensibilizzata con vapori di mercurio, attraverso un foro stenopeico. Sul finire del XIX secolo George Eastman, fondatore della Kodak, metteva in commercio *le prime pellicole fotografiche in rullo*, con supporto di celluloido spalmato di cloruro d'argento: in pratica gli stessi materiali che usiamo ancor oggi. Il 30 Maggio del 1904 i fratelli Lumière - i celebri inventori del cinema - licenziarono *l'autochrome*, le prime lastre per la ripresa fotografica diretta a colori.

Nel 1925 nasce la *Leica* di Oskar Barnak, la prima fotocamera che utilizza una pellicola 35mm., direttamente derivata da quella cinematografica: grazie a questa geniale trovata la fotografia può uscire dagli studi e scendere finalmente per strada, alleggerita dai pesi e dalle difficoltà tecniche dovute alla scarsa manovrabilità delle attrezzature di ripresa.

Nel 1936 esce sul mercato la Kine Exakta I, la prima reflex 35mm.: è figlia della cultura meccanica europea, e sarà seguita a breve termine dalla Praktiflex (1938), dalla Contax S (1949), dalla Rectaflex 1000 (reflex meccanica italiana con pentaprisma e tempo minimo di 1/1000 di secondo).

Dagli anni cinquanta in poi la tecnologia passa in mano alla meccanica e all'ottica giapponese. Imitando sapiente-

mente e migliorando tecnicamente le reflex tedesche e, più in generale, europee, l'impresa nipponica dà vita ad altri momenti di svolta determinanti nella storia della tecnologia fotografica. Nel 1959 nasce il mito Nikon: la *Nikon F* – forse la più celebre reflex 35mm. mai prodotta – introduce la nozione di sistema fotografico completo. Non solo una macchina ma un parco-ottiche sterminato, motori, adattatori per la micro e macro-fotografia, mirini e schermi intercambiabili, persino sistemi di esposizione sostituibili (i "photomic", mirini dotati di sistemi esposimetrici).

Nel 1964 nasce la reflex TTL (*through the lens*), cioè capace di misurare la luce attraverso lo stesso obiettivo di ripresa: è la Asahi Pentax Spotmatic: da questo momento in poi usando un grandangolare o un teleobiettivo l'angolo di misurazione della luce varierà enormemente, e l'esposizione potrà essere misurata con particolare precisione.

Nel 1968 la barriera dell'esposizione manuale (seppure assistita dall'esposimetro TTL) viene superata dalla Konica Autoreflex T: la prima reflex che sceglie "da sola" il diaframma, dopo che il fotografo ha scelto il tempo.

Nel decennio 1970-1980 si verificano due altre "tappe evolutive": *l'ingresso dell'elettronica e la miniaturizzazione della meccanica*. La prima innovazione permetterà più sofisticati sistemi di esposizione automatica (su cui ci siamo diffusi nel capitolo precedente): a priorità dei tempi (Canon EF), dei diaframmi (varie reflex Nikon, Pentax, Rollei, Contax, Yashica, etc.), di entrambi (automatismo totale o programmato, per la prima volta presente con la Minolta XD7 del 1978). La seconda, meno appariscente ma più "sostanziale", riproporrà un ritorno all'autentico spirito-Leica: le reflex, divenute nel frattempo pesanti e ingombranti, cambiano strada a partire dall'indimenticabile Olympus OM1 (e sue derivate) che "restringeranno" i corredi a misura d'uomo.

Dopo un periodo di stagnazione tecnologica, il primo segno di un cambiamento di rotta, può essere considerata *la*

messa a fuoco automatica, introdotta, sempre dalla Minolta, con il suo modello 7000: dal 1985 non ci sarà più bisogno di ruotare l'obiettivo per focheggiare, basterà toccare il pulsante di scatto per ottenere una perfetta nitidezza.

Sino alla fine del secolo non verranno prodotte più novità essenziali: i modelli si perfezionano, le tecnologie diventano "cumulative", ogni fotocamera eredita e perfeziona il patrimonio di ricerca profuso nei modelli precedenti. Nel medio e grande formato – sistemi tradizionalmente più conservatori – non si farà altro che applicare, con un decennio circa di ritardo, le migliorie tecnologiche introdotte nel 35mm.

Ciò che più colpisce in questo secolo di evoluzione fotografica è la stabilità del media-chimico: tutte le tappe cui abbiamo brevemente accennato hanno toccato e ri-toccolato le strutture meccaniche dello strumento con cui si impressiona sempre e solo un tipo di pellicola: l'intramontabile rullino di celluloidi e cristalli d'argento. I tentativi di introdurre mutamenti tecnologici in questa direzione sono tutti miseramente falliti: i caricatori *instamatic* (pellicola in "cassette"), il "fotodisco", l'APS (un sistema di transizione fra la registrazione chimica e quella magnetica dei dati), non hanno neppure scalfito il monopolio del rullino 35mm. (e del *roll-film* 120 o 220 per il medio formato). Questa egemonia della fotografia chimico-analogica è stata così incontrastata per tanto di quel tempo da dar l'impressione di una sua intramontabilità: poche invenzioni hanno retto tanto e, soprattutto, hanno tanto determinato un atteggiamento psicologico di attaccamento al mezzo e, quasi, di soggezione e di incredulità nelle possibilità di sostituirlo con un altro. La fotografia chimico-analogica è diventata un vero e proprio credo artistico, un'ideologia resistente e massimamente conservativa. Pochi sono disposti ad ammettere che con l'entrata del nuovo millennio è ormai giunta al tramonto e che la fotografia digitale l'ha già, di fatto, totalmente rimpiazzata.

4.2. Superiorità della fotografia analogica?

E' probabile che una presa di posizione così drastica non possa essere facilmente condivisa dall'intero mondo della fotografia amatoriale e professionale. E' vero, infatti, che persistono ancora diverse, importanti ragioni (vere o presunte) per preferire la fotografia analogica a quella digitale. Elenchiamo di seguito le principali:

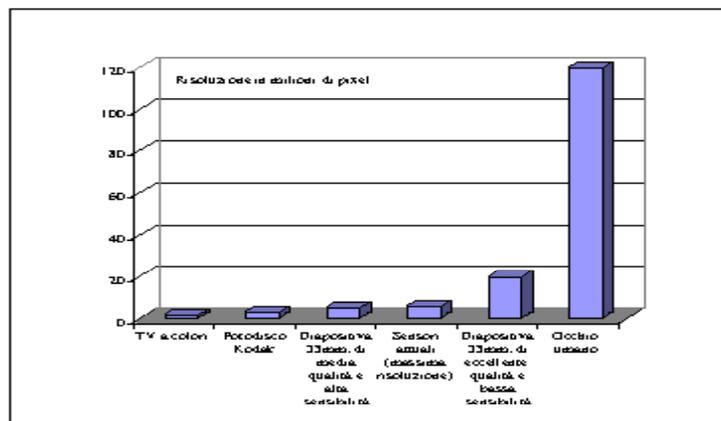
- a) per il consumo del mercato medio, una maggior risoluzione della pellicola chimica rispetto ai sensori della fotografia digitale;
- b) una maggiore estensione della gamma tonale (sia nella scala dei grigi, sia in quella cromatica), sempre dell'una rispetto all'altra;
- c) una minore velocità operativa delle fotocamere digitali rispetto a quelle tradizionali;
- d) il costo elevato, che nelle fotocamere digitali è, effettivamente, molto maggiore che nelle concorrenti analogiche;
- e) una minore autonomia d'esercizio delle fotocamere digitali rispetto a quelle tradizionali, per l'alto consumo di energia elettrica delle prime.

Vale la pena di analizzarle tutte in dettaglio.

La risoluzione di un'immagine fotografica dipende sostanzialmente da due variabili principali: la qualità dei sistemi ottici attraverso cui passa la luce che produce l'impressione, e la "densità" di impressione consentita dal mezzo che registra la luce filtrata da questi sistemi ottici.

Sulla prima variabile non ci sono sostanziali differenze perchè un'ottica di qualità produce comunque, sia in analogico che in digitale, un'immagine con maggior risoluzione (anche se, come vedremo in seguito, l'ottica per i sistemi digitali richiede una diversa messa a punto degli schemi di progettazione degli obiettivi).

Se invece adottiamo una misura comune della "densità" del mezzo di registrazione dell'immagine sulla base del numero dei pixel (l'unità minima dei sistemi-video informatici) totali in cui è scomponibile un'immagine rispetto allo strumento fisico da cui viene analizzato e riprodotto, otterremo delle differenze notevoli, come si può vedere nel grafico che



segue:

L'inarrivabile superiorità risolutiva dell'occhio umano è evidente. Di certo una buona diapositiva di bassa sensibilità è, attualmente, lo strumento di simulazione più efficiente delle sue prestazioni.

Bisogna, tuttavia, considerare che all'inizio della diffusione di massa delle fotocamere digitali, i sensori raggiungevano appena il milione di pixel. In tutti questi anni i progressi nel

campo dell'elettronica digitale hanno permesso l'appaiamento della risoluzione dei sensori con quella delle pellicole di alta sensibilità. Negli anni, il ritmo di crescita della qualità del sensore è stato di circa due milioni di pixel per anno, tant'è che ad oggi non esiste più alcuna differenza nella risoluzione visiva totale, ed entro il 2010 la fotografia digitale raggiungerà un valore di *default* significativamente più alto di quella riscontrabile nella pellicola tradizionale. Il mercato ha dato ragione alle fotocamere digitali, che nel giro di cinque anni hanno letteralmente spazzato via le ormai obsolete macchine analogiche, imponendosi, di fatto, come unica soluzione commerciale del settore, non solo per ragioni qualitative, ma anche per ragioni di versatilità e usabilità dei files digitali rispetto alla pellicola (creazione di prodotti digitali, quali siti web, grafica, digital art, ecc).

Anche per quanto riguarda il secondo punto – l'ampiezza della gamma tonale "catturabile" da uno strumento fotografico – le cose vanno in modo analogo. Anzi si può dire, per certi versi, che, in questo caso, l'attesa sarà molto più breve.

La pellicola fotografica – infatti – copre già ora una gamma di toni (in sfumature di grigio o colore) uguale o più ampia di quella che in teoria può distinguere l'occhio umano (20-40 milioni di sfumature diverse).

Nell'immagine digitale la quantità di sfumature catturabili dal mezzo elettronico si misura dalla capacità di associare a ogni singolo pixel un certo numero di bit (che è l'unità di informazione minima dei sistemi informatici). La formula per calcolarla è la seguente:

$$\text{Numero di Sfumature} = 2^{\text{bit pixel}}$$

L'aumento vertiginoso delle capacità delle schede grafiche di ampliare la profondità di colore introdotta nell'immagine digitale degli ultimi anni ha permesso già di superare la soglia delle pellicole tradizionali negli scanner piani o a tamburo,

come si può vedere dalla tabella che segue.

Tipi di gamma	Bit x pixel	Formula	Numero di colori
Bianco e nero	1	2^1	2
Grigi minimi	4	2^4	16
Scala di grigi	8	2^8	256
Colori di base	8	2^8	256
Gamma colore media	16	2^{16}	65.536
Gamma colore alta	24	2^{24}	16.777.216
Gamma colore altissima	36	2^{36}	68.719.476.736
Gamma colore massima	42	2^{42}	4.398.046.511.104

L'occhio umano e la pellicola fotografica raggiungono, infatti, i milioni di colori. Gli scanner piani arrivano attualmente ai 36 bit per pixel, quelli a tamburo ai 42 bit per pixel (con numeri di sfumature teoriche quasi incalcolabili).

Diversa è la situazione degli scanner per diapositive e dei sensori delle fotocamere digitali: rispettivamente ferme a un massimo di 12-14 bit per colore i primi, 10-12 per i secondi.

In pratica gli strumenti digitali attuali più prettamente "fotografici" catturano da diverse migliaia a qualche milione di sfumature di colore. Sebbene le previsioni di sviluppo suggerissero un incremento del numero di bit per i sensori delle fotocamere (24-36 bit), bisogna tuttavia rilevare che la "naturalità" della percezione cromatica dell'immagine è già ampiamente soddisfatta dalle fotocamere digitali così come sono adesso. Ecco perché, ancora oggi, le più moderne reflex digitali mantengono una "profondità" di colore che si aggira sugli 8 bit.

Anche per quanto riguarda il terzo punto - la velocità operativa delle fotocamere - possono valere considerazioni analoghe. Bisogna intanto distinguere tra attivazione delle

fotocamere e loro rapidità di sequenza negli scatti.

E' certamente vero che l'operatività di avvio di qualunque fotocamera tradizionale è ormai pressochè immediata: non c'è, cioè, attesa tra accensione dell'interruttore e possibilità di eseguire lo scatto. Nelle fotocamere digitali questo avvio in *real time* vale solo per le reflex professionali, mentre la maggior parte delle compatte digitali fa riscontrare significativi ritardi (nell'ordine anche di tre-quattro secondi). Ciò dipende dalla complessità dei circuiti elettrici e dalle fonti di energia adottate. Non si tratta, tuttavia, di difficoltà insormontabili sia perchè ciò che accade ora per le digitali professionali (ad es. tra la Nikon F6 o F100, tradizionali, e la Nikon D2Hs o D2Xs, digitali, il tempo di avvio è in tutti e due i casi di 0,18 secondi) si avvererà tra breve in tutte le fotocamere digitali (così come è avvenuto per la foto tradizionale qualche decennio fa), sia perchè questo tipo di ritardo è compensato da altri fattori di velocizzazione della ripresa che vedremo in seguito.

Stesse considerazioni valgono per la cosiddetta "velocità di raffica". Qui il confronto può essere instaurato solo tra sistemi professionali, poichè tra una compatta tradizionale ed una digitale non c'è differenza su questo punto. Le reflex analogiche più costose sono tipicamente "macchine da raffica". In particolare la Nikon F5, e, soprattutto, la Canon EOS 1V arrivano, a tutt'oggi, a realizzare sequenze sino a dieci fotogrammi al secondo, permettendo di realizzarsi pienamente nella foto sportiva. I corrispondenti modelli digitali attuali mostrano qui alcune difficoltà. Il problema nuovo che si pone nella fotografia digitale è infatti il rapporto tra risoluzione e velocità di raffica. Il motivo è semplice: le fotocamere digitali devono avere il tempo di "registrare" le immagini scattate. Non si tratta, quindi, di differenze nella motoristica - che è identica a quella delle reflex tradizionali - ma di tempi obbligatori per l'immagazzinamento dei dati nei supporti magnetici (schede di memorizzazione).

Da questo punto di vista le fotocamere analogiche sono senz'altro superiori poichè la luce impressiona direttamente la pellicola, istantaneamente. Velocità motoristica e velocità di immagazzinamento coincidono.

Anche in questo caso tuttavia la tecnologia informatica ha cominciato a risolvere i problemi accorciando significativamente le distanze rispetto alla fotografia analogica. Le strategie scelte dalle diverse case produttrici sono per il momento abbastanza differenti. La Nikon, ad es., ha separato la risoluzione dalla velocità: di una stessa fotocamera (la D2) ha fatto derivare un modello ad alta velocità e bassa risoluzione (la D2Hs con sensore LBCAST da 4,1 milioni di pixel, capace di 50 scatti consecutivi Jpeg, 40 NEF a 8 fotogrammi al secondo), ed un altro ad alta risoluzione e velocità più contenuta (la D2Xs, con sensore CMOS da 12,4 milioni di pixel, ma capace "solo" di 9 scatti consecutivi a 5 fotogrammi al secondo, che arrivano a 8 con la modalità "formato ridotto alta velocità"). Viceversa la Canon ha cercato di ottimizzare il rapporto risoluzione/rapidità producendo un modello (la Canon EOS 1-D Mark II) capace di raggiungere una risoluzione di 8,2 milioni di pixel ed una velocità di 48 scatti consecutivi per un massimo di 8,5 fotogrammi al secondo.

La forbice tra risoluzione e velocità è certamente destinata – come per tutte le altre caratteristiche che abbiamo già visto – a ridursi in relazione al progresso delle tecnologie informatiche. Quando, infatti, parliamo di "registrazione" dell'immagine indicandola come la causa del ritardo, stiamo in realtà chiamando in causa due diversi settori di ricerca: da un lato quello che si occupa delle schede di memoria vere e proprie (le *smart/compact/stick memory card*, o "pellicola elettronica"), dall'altro quello che studia i progressi dei processori di base e dell'ampiezza del *buffer* di memoria consentiti (cioè dell'area di memoria "volatile", una sorta di RAM di parcheggio delle informazioni in attesa che siano trasferite sulla scheda di memorizzazione).

In entrambi i settori la ricerca ha prodotto negli ultimi anni risultati straordinari, sia in termini di "quantità" che di "velocità" di immagazzinamento dei dati. Questi risultati consentono già oggi, in pratica, di ottenere fotografie di buona qualità a velocità notevoli, ma, soprattutto, fanno intravedere la possibilità di realizzare in un futuro molto ravvicinato schede, processori e *buffer* di memoria capaci di concretizzarsi in prestazioni complessive migliori di quelle attualmente mostrate dalle fotocamere analogiche nel rapporto risoluzione-rapidità.

Restano, quindi, la robustezza e il costo (l'autonomia di esercizio la tratteremo nel prossimo paragrafo per motivi che si renderanno evidenti in seguito): ultime roccaforti della pretesa superiorità delle fotocamere analogiche rispetto alle digitali. Qui la pretesa si fa davvero realtà.

Attualmente le macchine fotografiche digitali sono robuste come le analogiche, tuttavia il costo rimane ancora, per i modelli più performanti, troppo elevato. Su quest'ultimo punto possiamo solo sperare in un miglioramento progressivo della produzione in relazione allo sviluppo economico che avrà il mercato della fotografia digitale. Per il momento ci lascia ben sperare l'esempio delle fotocamere di livello più alto. Le prime reflex digitali (Kodak, su corpi Nikon e Canon, e le stesse Canon e Nikon autonomamente) costavano dai 30 ai 50 milioni di lire. Oggi, a sei-sette anni di distanza, i corrispettivi modelli partono dalle 3.900 € di casa Nikon, fino alle 6.900 € di casa Canon, e i modelli di seconda e terza linea (sempre reflex) dalle 500 € alle 2.500 € circa. Inoltre i materiali di costruzione sono ormai definitivamente "professionali": metalli nobili e leggeri, guarnizioni stagne, pesi e misure identici, o quasi, ai corrispettivi modelli analogici. Insomma, almeno a livello professionale, le fotocamere digitali devono solo attendere il dimezzamento del loro prezzo, anche se bisogna considerare la maggiore economicità nei materiali di consumo (una scheda di memoria, che costa dieci volte più di una pellicola

si ricanella centinaia di volte). Resta comunque aperto il problema della robustezza delle macchine di fascia inferiore (il discorso potrebbe valere, tuttavia, anche per la fotografia analogica: le compattine analogiche sono forse più "robuste" delle loro concorrenti digitali?). Probabilmente abbiamo qui a che fare più con problemi generali che riguardano l'uso dei nuovi materiali plastici in fotografia (di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente) che con una questione interna alla *querelle* analogico/digitale.

4.3. Il controllo visivo dello scatto digitale

Veniamo così all'ultimo punto - l'autonomia d'esercizio - che, non a caso, per la sua ambiguità interpretativa, viene qui trattato all'interno di un nuovo paragrafo dedicato alla rivincita del digitale sull'analogico. In apparenza siamo dinnanzi a una constatazione incontrovertibile: l'autonomia delle fotocamere digitali è incomparabile rispetto a quella fatta registrare dalle fotocamere tradizionali. Una fotocamera digitale, infatti, è un tale concentrato di componenti elettriche ed elettro-meccaniche da richiedere enormi quantità di energia per funzionare. Inutile dire che senza pile sono completamente inutilizzabili, contrariamente ad alcune tra le macchine analogiche, quelle meccanico-manuali, che, nella stessa situazione, permettono di scattare in qualunque condizione, anche se facendo a meno dei sistemi esposimetrici e motoristici.

Anche le tradizionali "elettroniche" hanno invece bisogno di pile, ed anch'esse non funzionano (o quasi, alcune permettono di scattare con un solo tempo meccanico) senza energia. Ma a parità di condizioni di carica energetica, le macchine analogiche, comprese quelle più tecnologicamente sofisticate, garantiscono l'esposizione di 20-30 rulli di pellicola (circa 700-1200 scatti).

Per le digitali le cifre sono inferiori. Si può andare dallo

sfruttamento di una-due schede da 1 Gb (GigaBit, equivalenti a 1000000 di bit), a una-due schede da 2 o 4 Gb, secondo i modelli e gli usi che si fanno di alcune caratteristiche tecniche della macchina: in particolare i flash e i monitor incorporati.

Il problema, quindi, esiste. Non bisogna, tuttavia, esagerarlo. A sviscerarlo a fondo, infatti, emergeranno considerazioni sorprendenti anche su questo punto.

Cominciamo dal fatto che il solo numero di scatti consentiti non è un buon parametro di valutazione. Contrariamente, infatti, alla fotografia analogica che funziona sempre con entità "discrete", quella digitale funziona sempre con entità "continue". Esempio classico: uno scatto analogico produce sempre e solo un'immagine di qualità costante e richiede una quantità di spazio invariabile (per esempio un rettangolo di 24 x 36 mm. di pellicola). Al contrario uno scatto digitale può produrre immagini estremamente differenziate per "qualità" di risoluzione e "quantità" di spazio di memoria occupato (vedremo meglio in seguito le specifiche di questo problema). Chi fotografa con una fotocamera digitale di alta qualità (diciamo con risoluzione da 13 milioni di pixel) può fare entrare in una stessa scheda (per es. da 1 Gb) da 48 a 500 foto. Quindi, semplificando, se con una carica di batteria possiamo esporre sino a due schede da 1 Gb, potremo produrre da 96 (qualità massima) a 1000 (qualità minima) fotografie.

Bisognerebbe quindi approntare un nuovo parametro nei consumi energetici basato sul rapporto qualità (che digitalmente vuol dire compressione dei dati e in pratica dimensione dell'immagine stampabile) / quantità. Da questo punto di vista la fotografia digitale potrebbe riservarci delle sorprese anche in questo settore di comparazioni. Una foto analogico-chimica, infatti, manifesta la sua superiorità se stampiamo il negativo in formati di carta almeno superiori al 18 per 24 cm. Quest'ultimo formato può essere raggiunto

con risoluzioni da 5 milioni di pixel e compressione medio-bassa. Assumendo questi parametri avremo, in pratica, che con una carica di batteria piena una buona reflex digitale può produrre circa 600-700 scatti. Se invece fotografiamo avendo in mente il formato finale cartolina (10 per 15 cm., come la stragrande maggioranza delle foto che si scattano con le tradizionali compatte analogiche) il numero salirebbe attorno alle 1500 fotografie. Leggermente sotto al rapporto energia-numero di scatti nella foto tradizionale nel primo caso, abbastanza sopra, nel secondo caso.

Il vero problema allora è che la fotografia digitale ci permette una maggior flessibilità nello sfruttamento dell'energia che richiede per il suo funzionamento. Come per qualsiasi altra sua caratteristica, l'autonomia energetica della foto digitale comporta scelte continue che non possiamo neppure concepire con la foto analogica: a che mi serve l'immagine che sto immortalando? in quale formato massimo la vorrò stampare? quale grado di precisione tecnica mi propongo? etc. Mentre lo scatto analogico mette tutto al sicuro e per sempre riservandosi il massimo delle possibilità a scapito della dinamica degli usi consentiti (usi, quasi sempre, poi, minimali), la fotografia digitale richiede una maggiore consapevolezza e riflessività progettuale, pur di garantirsi un'ottimizzazione dello sfruttamento delle sue possibilità in relazione agli usi progettati.

Ma non è tutto. I consumi energetici, abbiamo detto, aumentano in maniera esponenziale sfruttando a fondo alcune caratteristiche tecniche del mezzo usato. Nel caso dell'uso del flash incorporato, ad es., il fattore di moltiplicazione dei consumi energetici incide in maniera pressochè uguale nella foto digitale come in quella tradizionale. Specifico, invece, delle fotocamere digitali è l'utilizzazione dei monitor per la visualizzazione (e in alcuni casi anche per la tragguardazione nel mirino) dell'immagine fotografica. Questa utilizzazione dei monitor costituisce certamente la fonte di principale di-

spersione dell'energia elettrica in una fotocamera digitale, ciò che la rende un'insaziabile divoratrice di pile.

Riflettiamo, tuttavia, su questo punto di incontestabile "debolezza" dei sistemi fotografici digitali. La fotografia digitale paga a carissimo prezzo quello che considero il suo più grande vantaggio rispetto alla fotografia tradizionale: l'incommensurabile vocazione didattica e autodidattica.

Spieghiamo in dettaglio questa impegnativa affermazione, poichè ritengo possa essere considerata la vera ragione per cui la fotografia digitale rimpiazzerà totalmente la fotografia tradizionale entro i prossimi dieci anni.

Chi ha pratica dell'attività fotografica sa bene che nessun sistema fotografico, nessuno strumento, per quanto sofisticatissimo, di esposizione, messa a fuoco e valutazione colorimetrica, nessuno delle decine di automatismi di cui sono infarcite le fotocamere di oggi, e persino nessuna pluridecennale esperienza del fotografo, possono garantire l'esatta previsione di come risulterà la foto che abbiamo appena scattato. La rivelazione avverrà al momento in cui ci verrà riconsegnato il rullino esposto e potremo vedere le immagini stampate. A quel punto, tuttavia, se abbiamo commesso qualche errore, o, comunque, anche se non ne abbiamo commessi ma non siamo ugualmente soddisfatti, l'immagine non può più essere ripresa: è trascorso il momento magico, la fugacità di quell'attimo di luce, di contrasto, la presenza di un soggetto disponibile ed ispirato, etc. Ciò che abbiamo perso lo abbiamo perso per sempre.

Perchè si resta soddisfatti o meno di una fotografia? Una foto ci appaga perchè è perfettamente messa a fuoco? perchè è esposta seguendo regole precise? e quali delle tante regole precise? quella che garantisce una giusta esposizione al volto in primo piano o allo sfondo o a qualche elemento intermedio? oppure una di quelle - tutte legittimamente consentite senza commettere "errori di grammatica" - che preferisce cercare una tonalità più o meno calda del colore,

una maggiore o minore accentuazione della luce radente o di quella soffusa? etc. Impossibile rispondere a queste domande. Tutte le scelte possono essere valide: moltissime le possiamo controllare, altre meno. Spesso se controlliamo alcune di queste (per esempio il tempo di esposizione) ci accorgiamo che abbiamo perso in nitidezza, o, viceversa, se controlliamo la profondità di campo, possiamo aver rovinato un volto, un'animale o un fiore in primo piano: in questo caso la foto sarà da gettare.

Il fotografo migliore e più esperto è certamente quello che pur essendo capace di controllare la maggior parte dei parametri del suo linguaggio è sempre perfettamente consapevole di quanto questi siano arbitrari e di come non possano assicurarci della corrispondenza delle nostre scelte tecniche con il modello mentale che abbiamo dentro al momento dello scatto. In fotografia la prevedibilità è una tendenza, che solo pochissime volte corrisponderà alla realtà effettuale, quella cioè rappresentata dalla stampa finale di ciò che abbiamo "visto" solo con l'immaginazione. Nessuna "metafisica" fotografica: la semplice constatazione che la scrittura con la luce di tutto ciò che è dicibile contiene sempre una quantità di elementi casuali che la fotografia analogica non potrà mai eliminare, per quanto possa sforzarsi di ridurre al minimo.

Torniamo così al nostro monitor digitale divoratore di energia elettrica. E' lui il vero killer della fotografia analogica. Bene o male una fotocamera digitale si usa, nonostante tutte le differenze teoriche, come una fotocamera tradizionale. Tranne che per questo piccolo particolare: puoi subito vedere cosa è successo quando hai realizzato, con lo schiacciamento di un dito su un pulsante, il tuo sogno visivo, il tuo progetto immaginato di interpretazione della realtà. L'immagine restituita dal monitor digitale non è certo equivalente ad una stampa, ma basta a capire *hic et nunc* dove e come hai sbagliato, o dove e come devi alterare questo o quell'altro parametro per avvicinarti al tuo modello mentale. Dopodichè

puoi subito provare ad introdurre questa nuova variazione e riconfrontarla immediatamente con la tua icona mentale, con la tua meta ideale.

Spesso queste correzioni sono fortemente estensibili: mi accorgo, per esempio, che è necessario alterare manualmente l'esposizione automatica e sovraesporre. Ma di quanto? un diaframma, due, tre. La regola non esiste: è quella corrispondente all'immagine, quella che deriva dall'interfacciarsi contemporaneo delle necessità di luce, profondità di campo stabilità o movimento. Se poi i parametri sono più d'uno le possibilità di accostarsi al proprio modello mentale si moltiplicano. La visione sul monitor permette di approssimarvisi sempre più.

Naturalmente questa procedura non vuol essere un invito ad un operare ciecamente empirico. Questo per due motivi: il primo è che se ho un modello mentale di ciò che voglio realizzare devo essere capace di enuclearne in precedenza (cioè prima dello scatto) il profilo tecnico-operativo di base: senza questa capacità non c'è fotografia ma solo casualità. Il secondo è che tutta la fotografia, ma in modo elettivo quella digitale, si svolge sempre in diverse fasi, di cui solo la prima consiste nella ripresa. Le tecniche di stampa in "camera chiara" (cioè al computer, con un adeguato software di elaborazione) faranno il resto. Cosa, d'altrocanto, che hanno sempre fatto – ma con molte minori possibilità di controllo del mezzo, ancora una volta per carenza di possibilità di controllo "visuale" diretto dell'operato – anche i fotografi tradizionali nelle camere oscure.

In qualunque caso la possibilità di valutazione immediata dei risultati prodotti non può essere sostituita da alcun altro mezzo fotografico. I monitor che rubano tanta energia non sono un lusso ma il principale strumento di una vera e propria didattica dell'arte fotografica, fondata sul lento raggiungimento della consapevolezza dei propri mezzi espressivi e di quelli della propria attrezzatura. Lo sanno bene i professio-

nisti: anche la foto analogica ha usato ai suoi livelli più alti tecniche di visualizzazione preventiva. I dorsi polaroid per le medio-formato simulavano la funzione del *preview* digitale: ma erano costosi, difficili da usare, lenti e comunque non hanno mai costituito uno standard. Il monitor digitale è invece uno strumento di *default*, anche per la più economica delle compattine digitali.

4.4. Superiorità della fotografia digitale

D'altro canto i parametri controllabili dalle fotocamere digitali sono molto più numerosi e finemente modulabili di quelli controllabili dalle macchine analogiche. Per buona parte la controllabilità e modulabilità di questi parametri coincide con i fattori di innegabile superiorità della fotografia digitale su quella chimico-analogica. Cercherò qui di elencarli ed esporli, anche in questo caso, in ordine di importanza.

- a) pre e post-visualizzazione dell'immagine;
- b) variabilità intrasessionale di tutti i parametri di ripresa (sensibilità, sistema esposimetrico, correzioni manuali, etc.);
- c) modulabilità continua di tutti i parametri di ripresa;
- d) modulabilità esclusiva della temperatura-colore (impostazione del bilanciamento del bianco);
- e) modulabilità esclusiva del contrasto;
- f) modulabilità esclusiva della saturazione del colore;

- g) flessibilità totale del trattamento in camera chiara e possibilità di pilotaggio dei processi di ricostruzione del modello mentale di immagine;
- h) stabilità temporale e minimizzazione dei fattori di corrottibilità del negativo digitale;
- i) (quasi) impossibilità di esaurimento improvviso del numero degli scatti;
- l) possibilità immediata del controllo della stampa finale;

Sulla post-visualizzazione dell'immagine come fattore primario della superiorità della fotografia digitale su quella analogica abbiamo già detto nel paragrafo precedente. Qui basta aggiungere che anche in fase preventiva molte fotocamere digitali consentono di trarre attraverso il monitor, oltre che con i mirini tradizionali. Questo vantaggio è tipico delle compatte digitali o di quelle nuove forme di fotocamere digitali che si collocano a metà strada tra le reflex e le compatte (per esempio, le Olympus della serie SP, la Fuji S-9600, la Sony DSC-R1, le Nikon della serie Coolpix, etc.).

Questo tipo di apparecchi aprono prospettive nuove alla fotografia amatoriale (e forse anche professionale). I monitor di questi apparecchi sono spesso snodabili e possono essere posizionati per una trarre dall'alto, da tre-quarti, dal basso. In tal modo si supera il tradizionale concetto di immagine diretta, appannaggio esclusivo delle reflex. La fotografia analogica aveva posto dei rimedi alla fissità della trarre delle reflex attraverso l'introduzione di costosi mirini specifici intercambiabili nelle fotocamere professionali. Il mirino a pozzetto, ad es., permetteva di trarre

dall'alto, quello ad ingrandimento di immagine permetteva l'allontanamento dell'occhio dal mirino, etc. Nelle fotocamere digitali di questa classe tutto ciò è di *default* e si può realizzare in maniera semplicissima. Il vantaggio è enorme specie nella composizione dell'immagine e nel controllo della prospettiva e delle linee cadenti (inclinamento della posizione della fotocamera rispetto al suo asse ottico centrale).

La variabilità intrasessionale di tutti i parametri di ripresa è una caratteristica esclusiva della fotografia digitale. Consiste nel fatto che il fotografo può decidere di cambiare sensibilità di ripresa, qualità di risoluzione, bilanciamento del bianco, etc. anche durante una stessa sessione e con una stessa scheda di memoria. In un'unica "pellicola" elettronica possiamo registrare foto in pieno sole e foto al buio totale, alla luce del flash e a quella di una candela, per una stampa finale di 30 cm. per 40 oppure per una *microicona* di 5 cm. per 6.

Ugualmente esclusivo della fotografia digitale è la possibilità di variare in continuo tutti i parametri di ripresa. Non solo quindi coppie esposimetriche del tipo 1/125 f.8 o 1/250 f.5,6, ma anche coppie "anomale" come 1/77 f.7,7 oppure 1/4333 f.2,09. Lo stesso vale per i livelli di temperatura colore, correzioni manuali dell'esposizione, contrasto, etc. Il risultato è che parametri così "fini" saturano totalmente le necessità di ripresa e nulla resta mai inutilizzato (se un tempo deve essere di 1/77 con la scelta analogica "obbligata" di 1/60 si perde in precisione 1/17 di secondo). L'insieme di tutte le piccole perdite (relative a tutti i parametri) dovute all'obbligo della fotografia analogica di adottare misure "discrete" può comportare uno stravolgimento dei risultati finali.

Il concetto di fissazione del punto di bianco è completamente estraneo alla fotografia analogica. In che consiste? Ogni ambiente è permeato del tipo di colore (temperatura-colore) che la fonte di luce principale vi diffonde: la luce del giorno o il flash sono di tipo "freddo" (si misurano in gradi

Kelvin, più alti sono i gradi più fredde – tendenti al blu – le temperature-colore); un tramonto, un'interno alla luce di una lampada fluorescente o addirittura di una candela sono di tipo "caldo" o "caldissimo" (tendenti al rosso). E' vero che la temperatura-colore è una variabile presa in considerazione dai fotografi tradizionali (non a caso esistono i "termocolorimetri"), ma è anche vero che, in analogico, essa non si può controllare con la fotocamera, ma con dei filtri applicabili, e sempre in maniera approssimativa (perchè discreta). Dagli errori fatti nella valutazione della temperatura-colore dipende la dominante generale dell'immagine (che può essere completamente "falsante", cioè non corrispondente a quella realmente egemone nell'ambiente dove si scatta la foto).

La fissazione di un punto di bianco nelle fotocamere digitali consiste nella possibilità di regolare in maniera perfetta la temperatura colore con cui si va a catturare la luce ambiente: il punto di bianco significa la regolazione secondo cui il bianco è visto come realmente bianco all'interno di una data situazione di luce ambientale: se tendente al rosso darà un certo valore di bianco, più scuro, se al blu, più chiaro. Poter fissare in una scala continua (che spesso per pura comodità è ordinata in gradi "discreti" selezionabili a piacere dall'utente) permetterà al fotografo digitale di scattare senza sgradevoli dominanti, oppure di influenzare la temperatura-colore aggiustandola alle proprie intenzioni (es. rendere più rosso un tramonto o più blu un panorama innevato). Questa regolazione è di *default* in tutte le digitali, anche le più economiche.

Altrettanto esclusiva della fotografia digitale è la regolazione del contrasto. Che il contrasto sia una variabile fondamentale dell'immagine finale è evidente. Meno evidente è che, in fase di ripresa, sia quasi impossibile controllarlo con la fotografia analogica.

Intanto bisogna distinguere tra il contrasto generale e il cosiddetto microcontrasto. Il primo dipende dall'intensità ge-

nerale dei bianchi e dei neri su tutta l'immagine. Il secondo dalla differenza tra bianchi e neri nelle porzioni di confine adiacenti ad ogni singolo bordo nelle figure dell'immagine. Naturalmente quando si parla di bianchi e neri ci si riferisce non solo alla fotografia in bianco e nero, ma anche alle quantità di bianchi e neri presenti all'interno dei singoli colori (il rosso, ad es., o il giallo, possono essere più o meno scuri, cioè con più o meno nero).

L'unico modo di controllare in ripresa il macrocontrasto in analogico è dato dalla scelta della pellicola: meno sensibile è, più aumenta il contrasto finale dell'immagine: sta al fotografo scegliere precedentemente allo scatto se montare una pellicola più o meno sensibile ed ottenere un contrasto generale più o meno elevato. Per il microcontrasto, invece, la fotografia analogica può contare, in pratica, solo sulla capacità intrinseca degli obiettivi (che possono mostrare un maggiore o minor microcontrasto, senza, peraltro, essere considerati, per questo solo motivo, di migliore o peggiore qualità). Resta naturalmente la possibilità di recuperare questo mancato o, comunque, insufficiente controllo del contrasto in fase di sviluppo del negativo e della stampa tradizionali. Ogni pellicola infatti può essere chimicamente aggredita da rivelatori chimici più o meno aggressivi, per un tempo più o meno lungo e con temperature più o meno elevate dei bagni di immersione cui sarà sottoposta: questo processo potrà determinare un'immagine con toni neri e bianchi più o meno netti. Lo stesso avverrà durante la stampa dei positivi, al cui trattamento chimico va aggiunta la scelta della carta che può essere, anche in questo caso, più o meno "dura" (esistono almeno cinque diverse gradazioni di contrasto di carta, oppure carte multicontrasto variabili secondo la filtratura cui vengono sottoposte nell'esposizione alla luce dell'ingranditore). Per quanto riguarda il microcontrasto non si può fare quasi nulla in fase di sviluppo e stampa (anche se esiste qualche rivelatore che tende ad aumentarlo).

Come si può facilmente immaginare l'esito di questi procedimenti non è affatto certo e, comunque, non è mai direttamente controllabile. Ci potremo rendere conto del risultato solo alla conclusione di tale processo. Il controllo del macro e microcontrasto va considerato uno dei punti più deboli della fotografia analogica.

Considerata la sua importanza, si può dire che su questo versante va registrato uno dei vantaggi qualitativi più rilevanti della fotografia digitale su quella analogica. Le fotocamere digitali e, in generale, tutto il processo in camera chiara, permettono, infatti, un perfetto e quasi miracoloso controllo sia del macro che del microcontrasto, raggiungendo, in pratica, risultati eccezionali anche a partire da situazioni di ripresa di luce troppo morbida e aumentando significativamente la resa risolutiva di molti obiettivi, specialmente di quelli a lunga focale (in generale più soft).

Nelle macchine digitali (anche se non in tutte) questo risultato si ottiene settando uno specifico parametro, che in quelle analogiche neppure esisteva: tale parametro, che potrebbe avere una variazione continua, è, per comodità, scansionato in livelli (due, tre, o anche più). In camera chiara il trattamento del contrasto dipende dal software adottato. Tutti i software di questo genere, tuttavia, permettono l'incremento del contrasto generale, di quello dei bordi di confine, dei livelli di inclinazione del nero sul bianco, via via sino alla creazione di vere e proprie maschere di contrasto personalizzato per ogni singola immagine. Tutti gli effetti di controllo del contrasto sono immediatamente visibili sia in ripresa che in camera chiara: i modelli di maschere di contrasto che si vanno sperimentando possono essere memorizzate e ri-applicate ad altre immagini simili.

Un discorso identico si può fare a proposito della modulabilità esclusiva della saturazione del colore. Anche in questo caso la fotografia analogica non può che affidarsi alle pellicole (ne esistono di più o meno capaci di saturare, cioè

rendere intenso e brillante il colore) e alla camera oscura. Ma qui le cose si complicano ulteriormente. La saturazione è un parametro molto complesso. Intanto perchè si applica a tutti i colori fondamentali, e, singolarmente, ai bianchi, ai neri e ai grigi intermedi. Poi perchè il risultato finale lo si può valutare solo associandolo anche alla luminosità (generale e del singolo colore) e alla tonalità (anch'essa generale e del singolo colore). L'incrociarsi di questi tre parametri (saturazione, luminosità e tonalità) moltiplica a dismisura le possibilità. La fotografia analogica è praticamente impotente anche solo ad immaginare gli esiti di questi controlli e/o manipolazioni. La fotografia digitale, al contrario, apre, col pieno e immediato controllo contemporaneo di tutti questi parametri, un capitolo completamente nuovo nella storia del linguaggio fotografico.

L'affermazione non è per nulla esagerata. I fotografi tradizionali tendono a considerare questi tipi di controllo come una vera e propria manipolazione e/o falsificazione della realtà fotografata. E' una tesi che, seppure non completamente immotivata, può risultare del tutto "conservatrice" e può spingere al rifiuto di una nuova cultura dell'immagine fotografica solo sulla base di una contrapposizione puramente "ideologica".

Il presupposto su cui si fonda è il naturalismo fotografico, una sorta di neopositivismo applicato alla fotografia. Secondo questo principio esiste una realtà cromatica delle immagini che le rappresentazioni fotografiche possono solo "imitare". Abbiamo già visto nei capitoli precedenti che le cose non stanno esattamente così: l'immagine che noi vediamo è già doppiamente "arbitraria": a livello dei fondamenti biologici della percezione e a quello delle sue modalità di realizzazione etologiche e/o culturali. Ad aggravare questo relativismo percettivo in fotografia ci si mette anche la considerazione che nel rapporto fra l'immagine scattata e quella stampata si frappone la memoria. In altri termini l'unico termine di

confronto fra la presunta realtà "naturale" e la stampa finale non è l'immagine ma il suo ricordo.

La fotografia tradizionale ha percorso due strade opposte rispetto alla risoluzione di questo problema: o ha deciso che la stampa non può che essere considerata una rappresentazione di quel ricordo (e questa tesi risulterebbe compatibile con i procedimenti "manipolativi" della fotografia digitale); oppure, nella maggioranza dei casi e, comunque, secondo il parere del "naturalismo" fotografico, la stampa deve riprodurre fedelmente il ricordo dell'immagine, così come l'immagine deve riprodurre fedelmente la "natura".

La domanda che sorge spontanea a questo punto è: quali sono, in quest'ultimo caso, i parametri con cui valutiamo la corrispondenza del ricordo dell'immagine con la realtà? La risposta è molto meno spontanea della domanda. Intanto perchè il ricordo di un'immagine è estremamente soggettivo, condizionato com'è da una quantità amplissima di variabili di diverso genere (fisiologici, psicologici, temporali, etc.). In secondo luogo perchè non esiste mai e in nessun caso il modo di misurare "identità" nel caso dei ricordi. Si possono misurare rappresentazioni diverse fra di loro e, forse, parametrizzare quelle che presentano un valore di maggior rappresentatività statistica rispetto ad una serie di ricordi di persone diverse che hanno assistito ad una stessa scena in condizione uguali di osservazione. Ma, specie in fotografia, che è un'attività eminentemente individuale, questo tipo di misurazione non ha senso: in altri termini è impossibile fissare un quadro normativo di riferimento valido per la classificazione di un ricordo.

Cadono quindi a proposito le questioni inerenti la valutazione della saturazione del colore. Che tipo esatto di rosso era quel rosso del maglione della modella fotografata al tramonto di una giornata autunnale? Che rapporto c'era tra quel rosso e il grado di rosso generale dell'ambiente circostante? Quanto nero conservava? etc. Questo tipo di

domande diventano legittime solo quando ci si pone domande sbagliate in partenza. Risultano invece assurde se affrontiamo il problema con altra prospettiva. Che è poi quella consentita dalla fotografia digitale. Essa suona così: la stampa corretta di un'immagine è quella che più si avvicina ad una ricostruzione "verosimile" pur evidenziando tutti gli elementi che nel nostro ricordo percepiamo come essenziali. In altri termini la parametrizzazione digitale della saturazione del colore deve consentire con una rappresentazione fortemente individualizzata ma del tutto "pubblica", la cui apparenza, cioè, non oltrepassi la soglia del *consensus gentium*.

Naturalmente la volontà interpretativa del fotografo (ma questo riguarda tutta la fotografia in generale, come forma d'arte) può oltrepassare a volontà questa soglia. Ma in tal caso viene reso esplicito l'abbandono di ogni intento "naturalistico". Si può sempre fornire un'interpretazione surrealista, o futuristica, o impressionistica, etc. dell'immagine ripresa (o costruita). Sta al fruitore decidere cosa farsene. Il caso che ci interessa è invece quello di una nuova idea di misurazione del realismo fotografico: fissate le soglie su un terreno che non è "naturalisticamente" predeterminato, ma condizionato dai valori socio-culturali della percezione visiva, tutto il resto è appannaggio esclusivo della sensibilità del fotografo.

In pratica questo ci permette di rispondere a ciò che di vero conserva l'obiezione dei fotografi tradizionali: troppo spesso le immagini digitali presentano – proprio perchè il mezzo lo permette – una saturazione eccessiva della colorazione dell'immagine. La dimostrazione non consiste, tuttavia, nell'esibizione di un'impossibile corrispondenza con la "realtà", ma in uno scostamento significativo dai valori cromatici pubblicamente accettati. Si consideri che tali valori coprono una gamma molto più ampia di quello che normalmente si pensi. Se facciamo osservare la fotografia della modella col maglione rosso nel bel mezzo di un tramonto autunnale ad una serie di soggetti diversi, constateremo subito che tante

varianti proposte sarebbero "pubblicamente" legittime, e solo alcune verrebbero scartate perchè socialmente "innaturali". D'altro canto osserveremo anche che tra tutte quelle legittimamente proposte solo alcune assumono un valore rappresentativo rilevante: cioè vengono selezionate come più "interessanti", "belle", capaci di attivare i meccanismi attentivi dell'osservatore.

E qui misuriamo le enormi possibilità del linguaggio fotografico digitale rispetto a quello analogico, molto più povero di potenzialità espressive. Tante volte, infatti, chi fotografa in analogico, subisce una grossa delusione a rivedere le proprie immagini: c'è un'intrinseca difficoltà del mezzo analogico a ricostruire il ricordo in ciò che per noi aveva di essenziale e caratterizzante, senza per questo scomodare la nozione di "identità" naturale dell'immagine e della sua rappresentazione. Il processo digitale dell'immagine ci aiuta moltissimo a ridurre lo scarto tra ciò che pensavamo di aver fotografato e ciò che risulta rappresentato nella stampa finale. Se solo ci si convince che la triplice tautologia realtà=immagine=ricordo dell'immagine è solo un mito della semiotica referenzialistica del linguaggio fotografico, avremo a disposizione, con la fotografia digitale, e in particolare, con la sua capacità di ricostruire la saturazione del colore che più si adatta al ricordo cromatico, un mezzo potentissimo e completamente nuovo per immaginare una semiotica neo-realistica del linguaggio fotografico del nuovo millennio.

A questo tipo di linguaggio concorre la flessibilità totale del trattamento in camera chiara, la stabilità temporale e la minimizzazione dei fattori di corruttibilità del negativo digitale, la (quasi) impossibilità di esaurimento improvviso del numero degli scatti e la possibilità immediata del controllo della stampa finale (punti g,h,i).

La camera chiara può sintonizzare finemente, oltre ai parametri fondamentali già descritti, anche: la selezione automatica tra bianconero (sfumature di grigi) e colore; la

correzione della prospettiva e il raddrizzamento delle immagini inclinate; le curve esposimetriche per l'insieme dell'immagine o per i singoli tre colori fondamentali (rosso, verde e blu); il bilanciamento del colore (asse cyan-rosso; magenta-verde; giallo-blu; per le ombre, i mezzi toni e le alte luci); la dimensione e il taglio dell'immagine; la correzione selettiva per i singoli colori rosso, giallo, verde, cyan, blu, magenta, e i bianchi, i neutri e i neri; le sfumature, l'equalizzazione (cioè la riduzione drastica del numero dei colori sino alla posterizzazione completa, solo bianchi e neri puri). Oltre a ciò possono applicarsi alle immagini una serie innumerevole di filtri che permettono l'elaborazione totale dell'immagine.

Ogni immagine trattata può dar luogo ad un singolo negativo "digitale" (in realtà si tratta di una "diapositiva") praticamente immune da difetti fisici se proviene da una fotocamera digitale. Non c'è infatti possibilità di corrompere l'immagine elettronica che la fotocamera ha registrato: contrariamente al negativo analogico, che subendo un trattamento chimico-fisico, si può graffiare o sporcare, la diapositiva digitale non ha modo di rovinarsi (tranne se è sporco il filtro che copre il sensore della fotocamera, evenienza rarissima e facilmente rimediabile soffiandovi dell'aria compressa). Se l'immagine digitale deriva dalla scannerizzazione di un negativo o positivo chimico, si può inoltre intervenire su ogni singolo pixel dell'immagine per ripulirla dai graffi o dai punti neri o bianchi che conservava (operazione che nella foto analogica si chiama "spuntinatura" e che si realizza con un pennellino e degli inchiostri speciali solo sulla stampa finale su carta).

Inoltre tale negativo-positivo digitale si può riprodurre infinitamente in copie identiche o modificate e registrare su supporti magneto-ottici praticamente eterni. Le immagini così conservate si possono immagazzinare in archivi consultabili con un software apposito che permette anche di riclassificarli e tenerli sempre ordinati (si pensi alla complessità del controllo delle fotografie delle agenzie professionali che devono

saper trarre fuori da milioni di immagini quella più adatta ad illustrare un certo articolo su una data rivista!). Insomma anche da questo punto di vista non c'è competizione tra la fotografia analogica e quella digitale.

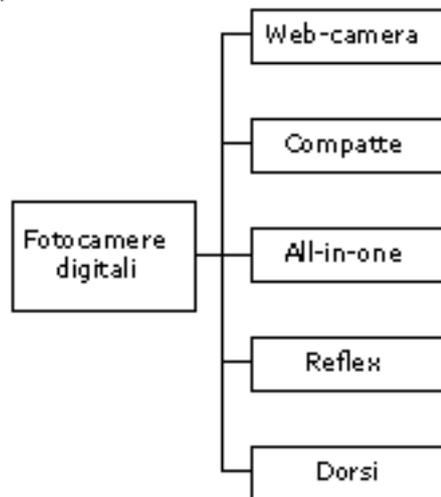
In fase di ripresa, inoltre, è quasi impossibile restare senza pellicola. Questo accade perchè anche ammesso che, fotografando alla massima risoluzione, ci restano solo dieci fotogrammi, basterà diminuire la risoluzione di scatto (quindi, in pratica, la dimensione finale della copia su carta) per trovarci ancora con cinquanta, duecento o persino mille immagini ancora disponibili.

Infine, *last but not least*, la fotografia digitale ci permette un controllo completo anche della stampa finale su carta che potrà essere diversificata secondo gli usi: una bozza su carta comune per valutare i difetti essenziali; una su carta fotografica per stampanti a getto di inchiostro (che già oggi permettono una qualità molto simile alla stampa ordinaria); una su pellicola per riproduzione tipografica (ad altissima risoluzione); una su carta fotografica chimica tradizionale (attraverso i laboratori specializzati). Inoltre l'immagine elettronica può essere distribuita solo per vederla ai monitor dei p.c.: in questo caso sarà a bassissima risoluzione (i monitor riproducono solo sino a 72 punti per pollice) e in un formato adatto alla circolazione sul WEB (cioè sulla navigazione in Internet).

4.5. Le fotocamere digitali

Oltre a tutti i vantaggi descritti nei precedenti paragrafi, la fotografia digitale si caratterizza anche per il rinnovamento introdotto nella filosofia di produzione delle fotocamere. Intanto cambiano gli usi degli apparecchi fotografici. La fotocamera digitale non si utilizza solo per la produzione consueta delle foto-ricordo o per i tradizionali generi fotografici di cui abbiamo discusso nel capitolo precedente. Essa viene

usata anche come strumento di lavoro quotidiano: si pensi alla possibilità della riproduzione di testi nelle biblioteche evitando il complesso processo dei vecchi microfilm; oppure alla veloce fotografia per documentare i danni negli incidenti stradali (foto per le assicurazioni che prima si effettuavano con le polaroid a sviluppo istantaneo); o ancora alla funzionalizzazione totale agli scopi multimediali: produzione di siti WEB, cataloghi elettronici, cd-rom, etc.; alla fotografia giornalistica dei quotidiani che hanno necessità di ricevere le immagini via telefono o via internet in tempo reale; al mondo della grafica e dell'illustrazione che incorpora le foto digitali nella sua attività di *web e desktop publishing* (editoria elettronica, sulla rete o sulla carta stampata); alla fotografia commerciale, a quella scientifica, etc. Disporre inoltre di un mezzo immediato per fotografare tutto ciò che ci capita spinge ad usare gli apparecchi in maniera inconsueta: spesso si usa la fotocamera digitale per far vedere a qualcuno un determinato luogo (un appartamento, una sala, un teatro, un luogo di vacanze), o .
descrivere ad altri una certa persona che non si conosce, o portare testimonianza di un certo avvenimento, etc. Il fotamatore o il professionista è poi incoraggiato a portarsi sempre appresso la fotocamera, quasi come un prolungamento fisiologico dei propri mezzi visivi: il vero "taccuino fotografico" che avrebbe fatto la felicità di Cartier-Bresson e di tutti i "fotografi di strada". Questa





moltiplicazione degli usi ha portato ad una precisa semplificazione della modellistica commerciale delle fotocamere. Essa è riassumibile nello schema qui proposto.

Le *web-camera* costituiscono l'*entry-level* nel mondo delle fotocamere digitali. Si tratta di macchine sempli-



cissime con bassa risoluzione, utilizzabili, quasi esclusivamente, per la grafica su siti e portali Internet. Sono poco più che giocattoli, ma già permettono di elaborare in proprio le immagini e di visualizzarle anche in dimensione-video abbastanza grandi. La stampa su carta è possibile solo sino alla dimensione del sette per dieci cm. circa. Oltre, il degrado qualitativo sarebbe troppo evidente (nelle due foto sopra i modelli-base della Kodak e della Trust).

Le fotocamere compatte (nella foto in basso uno dei modelli migliori, la Canon Powershot G7), invece, vivono nel digitale una loro completa rivalutazione rispetto al settore analogico. Sono fotocamere ideali per quasi tutti gli usi. La risoluzione di cui sono capaci va da un minimo di due milioni ad un massimo (attuale) di 10 milioni di pixel: possono quindi produrre stampe di ottima qualità sino al formato A3 (corrispondente al tradizionale 30 per 40 cm.). Sono sempre dotate di obiettivo zoom generalmente di ottima fattura e luminosità notevole (maggiore dei rispettivi modelli analogici). Il *preview* delle immagini è superiore a quello delle reflex digitali per il semplice motivo



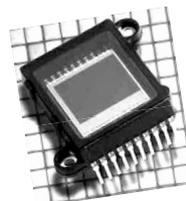
che è possibile comporre l'immagine sul monitor (oltre che sul mirino normale) prima dello scatto, oltre che rivedere, dopo, l'immagine scattata (quest'ultima possibilità è l'unica delle reflex digitali a obiettivo intercambiabile). Questa caratteristica è la più importante e mette in serio imbarazzo al momento della scelta. Visto infatti il progresso nella risoluzione dei sensori, l'ampiezza della varietà di focali, la leggerezza e la manovrabilità della macchina, solo chi avrà bisogno di focali estreme dovrà ricorrere ad una reflex digitale (dal costo molto più elevato e dagli ingombri maggiori). Oltretutto nella vasta gamma di scelta in que-



sto campo (nella colonna accanto alcune delle principali compatte digitali sul mercato) esistono alcune fotocamere capaci di ruotare il monitor del *preview* in tutte le direzioni, agevolando ancor più la facilità di tragguardazione dell'immagine (nella foto a sinistra una di queste macchine, la Nikon Coolpix 5000). Anche il software di gestione di queste fotocamere è del tutto paragonabile, e a volte anche superiore, a quello delle reflex digitali. Quasi sempre si possono osservare, assieme alle foto scattate, i dati prescelti dall'automatismo o corretti manualmente (tempo, diaframma, parametri di contrasto e saturazione) e persino gli istogrammi e le curve



esposimetriche. Sono sempre dotate di un piccolo flash per il *fill-in* (vedi il primo capitolo) ma, e questo è un punto negativo, spesso mancano del contatto elettrico per collegare un flash più potente. La risoluzione degli obiettivi è sempre adeguata alla capacità del sensore: inutile realizzare costosi obiettivi per macchine la cui "pellicola" elettronica non può registrare più di due milioni di pixel. Nella maggioranza dei casi una risoluzione bassa ha il vantaggio di aumentare la portata dell'escursione focale degli obiettivi. Venendo a mancare l'esigenza di un'altissima risoluzione la progettazione può produrre zoom che vanno dal grandangolare al



super-tele. Nelle macchine con sensori di grande capacità (nella foto in alto un esemplare) gli obiettivi devono essere più "controllati" e, quindi, mostrano un'escursione focale minore (corrispondente, in genere, ad un range del 35mm. che va dai 35 ai 135mm.). Il punto ottico debole di tutte le compatte digitali (e, più in generale, di tutte le digitali) è il limite grandangolare. Fatta eccezione per alcuni modelli, nessuna compatta arriva al 28 mm., molto spesso arrestandosi tra i 38 e i 40 mm. (in foto tre tipi di equipaggiamento ottico digitale di diverso tipo).

I motivi sono due: il più importante è che la dimensione del sensore è decisamente minore della dimensione del rettan-

golo 24 per 36 mm. delle macchine analogiche. Essendo calcolabile la focale normale sulla diagonale del rettangolo impressionato, ne deriva che per produrre focali grandangolari bisognerebbe arrivare a lunghezze davvero minime (i corrispondenti 14-18 nel 35 mm.), anche solo per ottenere lo stesso angolo di campo di un grandangolo medio come il 28 mm. Il che è costoso e difficile. Il secondo motivo è che l'ottica per le digitali deve fondarsi su una progettazione degli schemi ottici del tutto particolare. Infatti affinché il sensore possa "centrare" in pieno il suo punto di immagine, è necessario che i raggi entranti escano dal retro dell'obiettivo in modo perpendicolare al sensore stesso. Ciò è facile per la parte centrale della



lente, molto meno per i bordi. Specie nei grandangolari i bordi sono più "estesi", nel senso che i raggi, per la curvatura tipica della lente, escano verso il sensore in maniera molto inclinata. Gli schemi progettati al computer devono cercare di "raddrizzare" gli angoli di uscita della luce

dal retro dell'obiettivo (quello vicino al piano-pellicola): è quello che stanno facendo i grandi produttori di obiettivi (per es. la Sigma che ha messo in commercio uno zoom per le reflex digitali con focale 15-30 esplicitamente costruito, foto sopra). Il problema ottico riguarda anche la terza specie di macchine digitali, le cosiddette *all-in-one* (nella foto sopra



la Minolta Dimage 7) che non hanno attualmente uno specifico corrispondente nel mondo della fotografia analogica (anche se macchine di questo genere sono state sperimentate senza successo negli anni ottanta, ad es. la Olympus IS o le Canon Epoca). Il termine *all-in-one* sta ad indicare che come, ma anche più, delle compatte, queste macchine non hanno bisogno di altri accessori per fornire prestazioni complete, molto vicine a quelle delle reflex. Ad esempio sistemi autofocus velocissimi e pluri-areali, scala estesa dei tempi di scatto, flash incorporati ma anche contatti elet-

trici per flash esterni, zoom molto estesi, monitor dinamici e basculanti in tutte le direzioni (nella sequenza sopra i vari tipi di movimento del monitor in una macchina *all-in-one*). In più offrono dei mirini elettronici che sostituiscono la visione reflex in maniera egregia, senza comportare l'adozione del progetto reflex, cioè senza specchi mobili che complicano lo schema costruttivo alzando significativamente costi e pesi. La qualità costruttiva è generalmente professionale, adottando, per la maggior parte, sensori dagli otto ai dieci milioni





di pixel, corpi metallici e obiettivi di grande qualità. In alcuni casi si tratta di corpi-macchina indistinguibili da quelli reflex (per es. quelli della Olympus SP-550), o di pezzi di ottica pregiatissima (come il Vario-Sonnar della Zeiss, montato sulla Sony DSC- R1). In altri casi la costruzione generale è meno "professionale" ma l'escursione focale è molto ampia (come nella già citata Minolta Dimage 7 il cui zoom presenta estremi focali da 28 a 200 mm. f.2,8-9,5 (in termini di 35 mm.).

Per chi non può fare a meno degli obiettivi intercambiabili non resta che la categoria delle reflex digitali professionali che, negli ultimi anni, hanno invaso il mercato. Il traguardo dei sensori da 16 milioni di pixel è stato superato dal modello di punta della Canon (la EOS 1-D Mark II foto in basso a destra). La Sigma SD 14 (foto in alto), continuando con la linea della



SA9, adotta i tre sensori separati (uno per ogni colore RGB), ciascuno capace di quattro milioni di pixel, portando a più di 12 milioni la risoluzione complessiva e raggiungendo così i livelli della pellicola chimica di media sensibilità. Accanto a queste si collocano le reflex affermate per velocità di raffica e qualità di immagine (la Canon Eos 1-D Mark IIN e Nikon D2Xs e D2Hs, foto in basso nella pagina precedente, di cui abbiamo già parlato nei paragrafi precedenti).



Tutte fotocamere eccellenti che permettono di ampliare a dismisura il campo di applicazione della fotografia digitale, potendo contare su un parco ottiche già affermato nella fotografia analogica. Tutte queste macchine, infatti, usano gli stessi obiettivi delle sorelle analogiche e presentano identiche caratteristiche per quanto riguarda l'autofocus, i sistemi esposimetrici e gli standard esposimetrici (cfr. 3.1.1.). Con l'entrata dei sensori a pieno formato, anche i problemi di allungamento della focale (cfr. par. 3.2) sono ormai un ricordo, fatta eccezione per i modelli Nikon che continuano, per una propria scelta commerciale, ad adottare sensori più piccoli.

Anche le medio formato, vero e proprio miraggio per i digitalisti del passato, costretti ad accontentarsi dei dorsi applicabili come magazzino portapellicola, oggi costituiscono una realtà del settore. La H3D-39 (foto sopra), con i suoi 39 milioni di pixel, è l'ammiraglia di casa Hasselblad e, benché le performances di questa macchina siano sbalorditive, le 30 mila € che servono per averla la confinano ad un mercato decisamente elitario.

4.6. Altre componenti strumentali della foto digitale

Una trattazione esaustiva dell'attrezzatura per la fotografia digitale esula dalla presente trattazione. Non si può però trascurare un aspetto che ricade tra i fatti fondamentali della cultura fotografica.

Si tratta del recupero digitale degli archivi già costituiti nel campo della fotografia analogica. La digitalizzazione dei patrimoni iconici conservato su pellicola o anche su carta, permette oggi di ottenere risultati sbalorditivi che, addirittura, migliorano lo stato delle immagini conservate, spesso in maniera inadeguata e, comunque, usurati dal tempo. Per questo compito importantissimo la foto digitale utilizza gli scanner, sia quelli piani (foto in alto), per carta o lastre fotografiche di grande formato (sino all'A3), sia quelli per pellicola, in tutti i formati principali, dal 16 mm., al 6 per 9 centimetri (in foto, dall'alto in basso, il Nikon 8000 ED, il Polaroid Sprint Scan e il Minolta).

Da questo punto di vista un'innovazione così importante sembra rispettare sino in fondo la tradizione. E' oggi possibile, grazie a



questi procedimenti, fotografare ancora con macchine antichissime e correggerne gli errori dovuti alle progettazioni ottiche e meccaniche obsolete.

Un negativo 6 per 9 cm. produce *files* composti da milioni di pixel, tutti opportunamente manipolabili: scompaiono i difetti o, in caso di negativi antichi, gli ingiallimenti del tempo, gli strappi, i graffi e le patinature dovute a scarso fissaggio (il procedimento chimico che stabilizza l'immagine nel tempo). Un dono inestimabile che la tecnologia digitale offre alla fotografia analogica permettendone la continuazione, seppure su un piano ormai di testimonianza storica.

Gli scanner per carta o per pellicola funzionano con lo stesso principio. Gli originali vengono copiati punto per punto tramite un obiettivo che impressiona il sensore sottostante, generando dei *files* dello stesso tipo di quello delle fotocamere digitali. L'immagazzinamento avviene, tuttavia, non nelle schede di memoria (le cosiddette *compact flash*, o *smart media*, o *memory stick*, le "pellicole" delle fotocamere digitali, nelle foto sotto) ma direttamente negli *hard-disk* e, poi, per la conservazione definitiva, nei cd-rom o nei dvd ottico-magnetici, praticamente eterni. Nel processo di scannerizzazione già avviene la ripulitura degli originali degenerati col tempo. I tempi di acquisizione delle immagini variano molto in relazione al modello adottato e alla risoluzione definitiva che si vuol dare al negativo elettronico. Si può andare da qualche secondo a molte decine di minuti per operazione.



5. Conclusioni

Dopo qualche anno di lenta e progressiva affermazione, la fotografia digitale ha definitivamente rimpiazzato la fotografia analogica su tutti i campi del settore fotografico. Dalla fotografia ingenua delle fotocamere su cellulare, alla fotografia professionale più elaborata, la nuova tecnologia dell'immagine non ha lasciato spazio alla meccanicità analogica. Anche il mercato del medio formato, fino a pochissimo tempo fa vera e propria roccaforte degli "analogisti", è oggi una realtà che si poggia sulle splendide macchine digitali da 39 milioni di pixel (cfr. par. 4.5.).

L'affermazione sul mercato è una diretta (e prevedibile) conseguenza di un'affermazione più generale che si realizza sul piano sociale e culturale: gli strumenti di comunicazione visiva, di cui le fotocamere sono la componente di maggioranza, hanno assunto un ruolo predominante nella vita comunicativa di ogni individuo.

Marshall McLuhan disse che i *media* sono estensioni del nostro corpo, vere e proprie protesi fisiche che prolungano nel mondo la nostra interiorità intellettuale. Questo importantissimo concetto mediatico e sociale acquista un valore oltremodo attuale se considerato alla luce della nuova tecnologia digitale: nei confronti dell'uomo la tecnologia sta assumendo un atteggiamento che potremmo definire simbiotico, poiché tende da un lato a scomparire e farsi invisibile, dall'altro a rimpiazzare alcune delle funzioni svolte dall'uomo.

Vorrei qui precisare una cosa: la tecnologia a cui mi sto riferendo non è quel tipo di tecnologia classica che sostituisce l'uomo nei compiti più difficili o più alienanti; questo genere di attività è sempre stata svolta dalle apparecchiature tecnologiche e potremmo sostenere che la nascita delle macchine fu proprio una risposta a questa esigenza. Ma gli strumenti,

tutti gli strumenti, si evolvono, cambiano. E cambiano di conseguenza i rapporti che intercorrono tra gli uomini e gli strumenti e, soprattutto, i rapporti che intercorrono tra gli strumenti stessi. Adesso le macchine, rese sofisticate e "intelligenti" da *software* sempre più "umani", arrivano fino al cuore della nostra vita quotidiana, prendendosi cura dei nostri ricordi, dei nostri affetti, delle nostre emozioni... È come se il processo di sostituzione avesse prevaricato i confini dell'intimità, insinuandosi all'interno delle nostre esistenze.

L'integrazione sistematica degli strumenti digitali, la sofisticazione dei software e il trasferimento di molte attività intellettuali e sociali sulle macchine, hanno prodotto una sorta di attaccamento a questi stessi strumenti: del resto questo fenomeno si percepisce in modo evidente semplicemente fermandosi ad osservare: nevrosi da cellulare, astinenza da internet e, per quel che ci riguarda da vicino, *overdose* da ripresa, mania della cattura. Il telefonino, emblema di questo fenomeno di simbiosi, accentra in sé tutti gli altri strumenti tecnologici che servono all'alleggerimento esistenziale degli individui: lettori mp3, internet, fotocamere, ecc.

La fotografia, sia quella digitale che quella analogica, al di là di ogni sofisticata riflessione teorica, ha sempre intrattenuto rapporti esclusivi con la società, nel rappresentarla, nel denunciarla, nell'immortalarla. Mentre per quasi due secoli intellettuali e fotografi hanno ricercato il senso, il genio della fotografia, essa continuava a raccontare il mondo attraverso il suo taglio, a denudarlo e a trasformarlo attraverso le sue rigide norme meccaniche.

Il possesso di una foto arricchisce un momento, lo eternizza rendendolo sempre accessibile, tent'è che il desiderio del possesso di quel ricordo è quasi primordiale, necessario. "Solo quando hanno le foto sotto gli occhi sembrano prendere tangibilmente possesso della giornata trascorsa, solo allora quel torrente alpino, quella mossa del bambino col secchiello, quell'allungarsi al sole delle gambe della moglie è sicuro, è

irrevocabile che ci sono stati; *il resto anneghi pure nell'ombra dubbia del ricordo*". (I. Calvino, 1955).

Quest'accezione del "fotografico" ci appartiene e delinea con semplicità l'atteggiamento tipico del fotografo, o meglio, del fotografo occasionale, il cui unico intento è catturare frammenti di vita e poterli custodire per sempre. È questo, infatti, l'uso principale della fotografia, la causa del suo successo inarrestabile: la consapevolezza di poter accaparrarsi per sempre un'emozione, un viso, un ricordo.

Ciò che rende una fotografia, che rimane pur sempre una raffigurazione, qualcosa di unico e quasi sacro è il legame che l'oggetto instaura con il proprio soggetto, la materia cartacea con il mondo fenomenico. Un legame esclusivo e diretto, per niente paragonabile a nessuna altra forma di rappresentazione: Roland Barthes ha definito questo rapporto con il termine *interfuit*, che significa esattamente "è stato": l'oggetto della rappresentazione intrattiene con la rappresentazione stessa un legame fisico, indicale, dovuto al fatto che l'oggetto si è trovato di fronte alla macchina, la preda di fronte al cacciatore. La fotografia è una traccia, un residuo di qualcosa che, innegabilmente, è stato lì, posto dinnanzi all'obiettivo e assoggettato al desiderio del fotografo.

Questa unione fisica, sincronizzata nel tempo e nello spazio, conferisce un valore sacro alla rappresentazione, talmente reale e concreta da sostituire il soggetto fenomenico.

Con la fotografia analogica, questa sorta di attaccamento morboso al ricordo, confezionato e racchiuso in una superficie cartacea, ha indubbiamente saziato intere generazioni di padri, di innamorati e di viaggiatori.

La fotografia digitale, dopo essersi affermata autonomamente, ha anche intaccato lo status esistenziale degli individui, diffondendosi, come abbiamo visto, in molti apparecchi digitali.

Questa gigantesca diffusione, unita al crattere forte-

mente indicale della fotografia, ha potenziato l'effetto della fotografia, intesa come fabbrica di ricordi.

La facile accessibilità, l'economia degli usi, l'estrema portabilità dei dispositivi, sono tutti fattori che hanno mostruosamente ingigantito l'effettiva usabilità della macchina fotografica, rendendola uno strumento letteralmente indispensabile.

Questo fenomeno è ancora all'inizio ma già è possibile registrarne gli effetti: una desacralizzazione dello scatto, una moltiplicazione delle circostanze fotografabili, lo slittamento dell'attenzione intellettuale su piani del reale solitamente trascurabili e, di fatto fino ad oggi, trascurati.

Per la paura di perdersi qualcosa si scatta, piuttosto che rischiare di non possedere un momento, sia pur banale, si delega il ricordo allo strumento, lo si confina in un universo di bit.

Questo aspetto è paradossale e forse è il risvolto più pericoloso di una tecnologia digitale sfrenata: tendiamo a delegare la gestione mnemonica degli episodi della nostra vita alle capienti memorie informatiche, sovrapproduciamo informazioni di vita con lo scopo di consegnarle ad una memoria artificiale che ci sostituirà. Le nostre vite saranno rintracciabili in immensi *blog* all'interno dei quali è tutto scritto, ma, probabilmente, poco è stato vissuto.

I ricordi esisteranno solo come oggetti o come files all'interno di un computer, fino a quando l'eccesso delle informazioni annaccherà le nostre percezioni e il nostro vissuto. Allora guardare una foto non sarà più semplicemente dare forza ad un ricordo, ma sarà come nutrirsi di un ricordo che apparterrà, esclusivamente, ai nostri Hard Disk.

Da circa dieci anni, ormai, molti intellettuali si interrogano sulla natura della fotografia digitale, se essa sia come quella analogica dal punto di vista della sua linguisticità, o se invece abbia perso (o acquisito) nuove caratteristiche.

La risposta a questa domanda esula dalla presente trattazione, ma ciò che già possiamo dire qui con relativa certezza è che la fotografia digitale, oltre ad aver cambiato le sue caratteristiche strutturali, ha rivoluzionato alcuni modi sociali e ha fatto da cassa di risonanza ad un fenomeno che, da più di centocinquant'anni, non ha mai smesso di esistere.

La sacralizzazione della propria vita e l'eternizzazione dei ricordi trovano nella fotografia digitale uno strumento di impareggiabile valore, a tal punto che, il solo fatto di non averlo, ci renderebbe socialmente handicappati.

La fortuna della fotografia è assicurata almeno finché esisteranno persone desiderose di possedere la realtà e racchiuderla in un monitor o su un talloncino di carta: ricordi, momenti, indici di vita.



Due gioielli: il passato
e il futuro della foto-
grafia.

L'analogica Graflex
Century e la digitale
Canon EOS-1Ds Mark
II

Bibliografia essenziale e abbreviazioni

- AA.VV., (1972), *Ansel Adams*, Morgan & Morgan, New York
- AA.VV., (1985), *Julia Margaret Cameron. 1815-1879*, Mazzotta, Milano
- ADAMS A., (1981), *La stampa*, Zanichelli, Bologna, 1983
- ADAMS A., (1987), *Il negativo*, Zanichelli, Bologna
- ALINOV F., MARRA, C., (2006) *Fotografia. Illusione o rivelazione*, Editrice Quinlan, Bologna
- ARISTOTELE (DA), *De Anima*, ed. critica a c. di W. D. Ross, Oxford University Press, 1956
- ARISTOTELE (DI), *De Interpretatione*, ed. critica a c. di L. Minio-Paluello, Oxford University Press, 1949
- ARNHEIM R., (1962), *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano
- ARNHEIM R., (1981), *Sulla natura della fotografia*, trad. it. In "Rivista di storia e critica della fotografia", Priuli e Verlucca, n. 2, Ivrea
- ARTAUD A., CARTIER-BRESSON H., (1954), *Les Danses à Bali*, Paris
- BARTHES R., (1961), *Le message photographique*, in «Com-

munication», 1, P.128 e sgg.

- BARTHES R., (1980), *La camera chiara*, Einaudi, Torino
- BENJAMIN W., (1966), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino
- BINSWANGER L., (1966), *Tre forme di esistenza mancata*, SE, Milano, 1992
- BONNEFOY I., (1979), *Henri Cartier-Bresson Photographe*, Delpire, Paris
- CALABRESE O., (1985), *La fotografia come testo e come discorso*, "Figure" n.10, p. 13 e sgg.
- CARTIER-BRESSON H., (1952), *Images à la sauvette*, Verve, Paris, 1969
- CLAIR J. (1982), *Henri Cartier-Bresson*, Photo Poche, Paris
- COLOMBO A., (1984), *Il linguaggio della fotografia*, in "Progresso Fotografico", n. 12, Milano.
- COSTA M., (1997), *Della fotografia senza soggetto*, Costa & Nolan, Genova-Milano
- CRAWFORD A., (1985), *Mario Giacomelli*, Photo Poche, Paris
- DE ANGELIS V., (2000), *Arte e linguaggio nell'era elettronica*, Bruno Mondadori, Milano
- DE MAURO T., (1981), *Minisemantica*, Laterza, Bari
- DOISNEAU R., ROUMETTE S., (1983), *Robert Doisneau*, Photo

Poche, Paris

DORFLES G., (1958), voce *Fotografia*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol.V, Ist. Geogr. De Agostini, Bergamo

DORFLES G., (1967), *Appunti per un'estetica della fotografia*, in *Itinerario estetico*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1987

ECO U., (1977), *La struttura assente*, Bompiani, Milano

EMERSON P.H., (1889), *Naturalistic Photography for Student of Art*

FEININGER A., (1971), *Il libro della Fotografia, tecnica e applicazione*, Garzanti, Milano

FRANCASTEL P., (1957), *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi, Torino

FREEMAN M., (1988), *Il grande Manuale della Fotografia*, Mondadori, Milano

GALASSI P., (1989), *Prima della fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino

GAVAZZI EGIDIO., (1985), *Come fotografare per 'Airone'*, Giorgio Mondadori, Milano

GEORGE B., (1988), *Edouard Boubat*, Photo Poche, Paris

GIBSON J.J., (1999) *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, il Mulino, Bologna

GOMBRICH E.H., (1985), *L'immagine e l'occhio*, Einaudi,

Torino

- GUTMAN M.J., (1967), *Lewis W. Hine and the American Social Conscience*, New York
- HOFFMANN H.(1938), *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. Die italienische Kunst des Jahrhunderts*, Zurich-Leipzig
- HJELMSLEV, L., 1943, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, 1968
- JACOB M.G., (1992), *Il dagherrotipo a colori*, trad. it. Nardini, Firenze
- KANDINSKY W., (1926), *Punto Linea Superficie*, Adelphi, Milano, 1968
- KANIZSA G., (1980), *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, il Mulino, Bologna
- KANIZSA G., (1981), *Vedere e pensare*, il Mulino, Bologna
- KRAUSS R., (2000), *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano
- LANGFORD M., (1982), *Il manuale della camera oscura*, Mondadori, Milano
- LANGFORD M., (1991), *Fotografia professionale*, Zanichelli, Bologna
- LEMAGNY J.-C., ROLLE A. (a c. di), (1988), *Storia della fotografia*, Sansoni, Firenze.

- LEON BATTISTA ALBERTI, (1435), *De pictura*
- LINDEKENS R., (1980), *Semiotica della fotografia*, Il Laboratorio Edizioni, Napoli
- LINTON D., (1973), *Fotografare la natura*, Zanichelli, Bologna
- LO PIPARO F., (2000), *I sensi, le immagini, il linguaggio e la rivoluzione conservatrice dell'informatica. Note a margine dei libri di Simone e Parisi*, «Sistemi Intelligenti», anno XII, n.3/dicembre 2000, il Mulino, Bologna. pp. 495-501
- MADESANI A., (2005) *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano
- MAN RAY, s.d., testo inedito, pubblicato in Janus (a c. di), (1981) *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano
- MARRA C., (1999), *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano.
- MARRA C., (2001), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta ad oggi*. Bruno Mondadori, Milano.
- MARRA C., (2002), *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*. Clueb, Bologna
- McLUHAN M., (1967), *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore-Garzanti, Milano
- MINA A., MODICA G., (1987), *L'arte della fotografia*, Hoepli, Milano

- MIRAGLIA M, ZANNIER I., (1979), *Fotografia pittorica 1889/1911*, Electa, Milano
- MULAS U., (1973), *La fotografia*, Einaudi, Torino
- PARISI D., (2000), *Scuol@.it come il computer cambierà il modo di studiare dei nostri figli*, Mondadori, Milano
- PEIRCE C.S., (1980), *Semiotica*, Einaudi, Torino
- PENNISI A., (1994), *Le lingue mutole*, La Nuova Italia Scientifica, Roma
- PINDER W., (1932), *Zur Physiognomik des Manierismus*, in *Festschrift Ludwig Klages zum 60.Geburtstag*, herausgeg. Von Hans Prinzhorn, Joh.Ambros., Barth, Leipzig
- POLLACK P., (1959), *Storia della fotografia*, Garzanti, Milano
- PORTER A., (1973), *Group F:64*, "Camera"
- QUINTAVALLE A.C., (1975), *FSA/ tra riformismo e ideologia, in Farm Security Administration (La fotografia sociale americana del New Deal)*, Istituto di Storia dell'Arte, Parma
- QUINTAVALLE A.C., (1983), *Messa a fuoco*, Feltrinelli, Milano
- RACANICCHI P., (1976), *È nata una nuova arte (ma ha già 150 anni)*, in "Bolaffi Arte", Bolaffi-Mondadori, n.60, Torino
- REJLANDER O.G., (1856), *Photography as the Handmaid of Art*

- RITCHIN F., (1997), *Photopoche Magnum Photos*, Contrasto
- ROBINSON H.P., (1869), *Pictorial Effect in Photography*, London
- SCHARF A., (1979), *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino
- SCHWARZ H., (1992), *Arte e fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino
- SCIANNA F., (1988), *Henri Cartier-Bresson*, Art&, Udine
- SETTIMELLI W., (1969), *Storia avventurosa della fotografia*, Effe, Roma
- SIMONE R., (2001), *La Terza Fase*, Laterza, Bari
- SORLIN P., (1992), *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino
- WITTGENSTEIN L., (PU), *Philosophische Untersuchungen*, edited by G. E. M. Anscombe and R. Rhees, Blackwell, Oxford 1953 [trad; it., Einaudi, Torino 1967].
- WITTGENSTEIN L., (T), *Tractatus Logico-Philosophicus*, German text with an English translation in regard by C. K. Ogden and with an *Introduction* by Russell, Routledge & Kegan Paul, London and New York 1922. [Traduzioni italiane: (1) di G. C. M. Colombo (Fratelli Bocca, Milano-Roma 1954), (2) Amedeo G. Conte (Einaudi, Torino 1964)].
- ZANNIER I., (1984), *La pratica della fotografia*, Laterza,

Bari

ZANNIERI., (1988), *L'occhio della fotografia*, La Nuova Italia
Scientifica, Roma

finito di stampare

.....