

LA FENICE - 3/2021



LA FENICE

*PERIODICO TELEMATICO DI RESILIENZA FOTOGRAFICA
A CURA DELLA*

SOCIETÀ FOTOGRAFICA NOVARESE



Publicazione
a distribuzione esclusivamente telematica e gratuita
a cura della



La pubblicazione è inviata ai Soci,
alle Associazioni Culturali e agli interessati.

Ai sensi dell'art. 3 bis della legge 16/07/2012 n. 103,
è esente dall'obbligo di registrazione.

Sono vietate riproduzione, traduzione e adattamento,
anche in parte, delle immagini e dei testi
senza preventiva autorizzazione
da parte della Società Fotografica Novarese.

Gli autori degli articoli sono responsabili
dei testi e delle immagini pubblicate.

EDITORE
Società Fotografica Novarese

COORDINATORE
Mario Balossini

GRUPPO DI REDAZIONE
Maria Cristina Barbé
Enrico Camaschella
Silvio Giarda
Paola Moriggi
Stefano Nai
Domenico Presti
Ivan Rognoni

PROGETTO GRAFICO E DIFFUSIONE
Maria Cristina Barbé
Enrico Camaschella

CONTROLLO E REVISIONE
Domenico Presti

CONSIGLIO DIRETTIVO

Stefano Nai - Presidente

Enrico Camaschella - Vicepresidente

Domenico Presti - Consigliere Segretario

Silvana Trevisio - Consigliere Tesoriere

Biagio Mangione - Consigliere

Paola Moriggi - Consigliere

Pasqualino Quattrocchi - Consigliere

Roberto Garavaglia - Revisore dei conti

Ivan Rognoni - Revisore dei conti

Paolo Sguazzini - Revisore dei conti

www.societafotograficanovarese.org



@ info@societafotograficanovarese.org



<https://www.facebook.com/groups/SFotoNovarese>



 <https://www.youtube.com/channel/UCubLFssbjVwUHL5HPnOnQug>



BENTORNATI!

L'estate è finita...

**La SFN riapre le attività "in presenza",
buon auspicio di una ripresa
delle vecchie, piacevoli abitudini.**

**La Fenice ritorna,
offrendo ai soci
ed agli amici proposte
di approfondimento fotografico,
con la speranza di stimolare
nuovi e duraturi interessi
per la buona fotografia.**

INDICE

 EDITORIALE DEL COORDINATORE	8
<i>IL RITORNO DELLA PELLICOLA</i>	
Mario Balossini	

 GRANDI AUTORI	14
<i>MARTIN CAMBI</i>	
Marisa Pecol	

 APPUNTI DI TECNICA FOTOGRAFICA	26
<i>INTRODUZIONE ALLA FOTOGRAFIA CON IL GRANDE FORMATO</i>	
Domenico Pescosolido	

 LE BUONE LETTURE	40
<i>THE FAMILY OF MAN</i>	
Silvio Giarda	

 AUTORE SFN	44
<i>PIERANGELO BAGLIONE</i>	
Silvio Giarda	

 VOCI DAL CORO	70
<i>QUELLA STORICA DISCESA DEL SALVATORE DALLA CUPOLA</i>	
Enrico Camaschella - Silvio Giarda	

 LAVORARE INSIEME	82
<i>ESPRESSIONI DELL'ACQUA</i>	
Mostra collettiva dei Soci SFN	

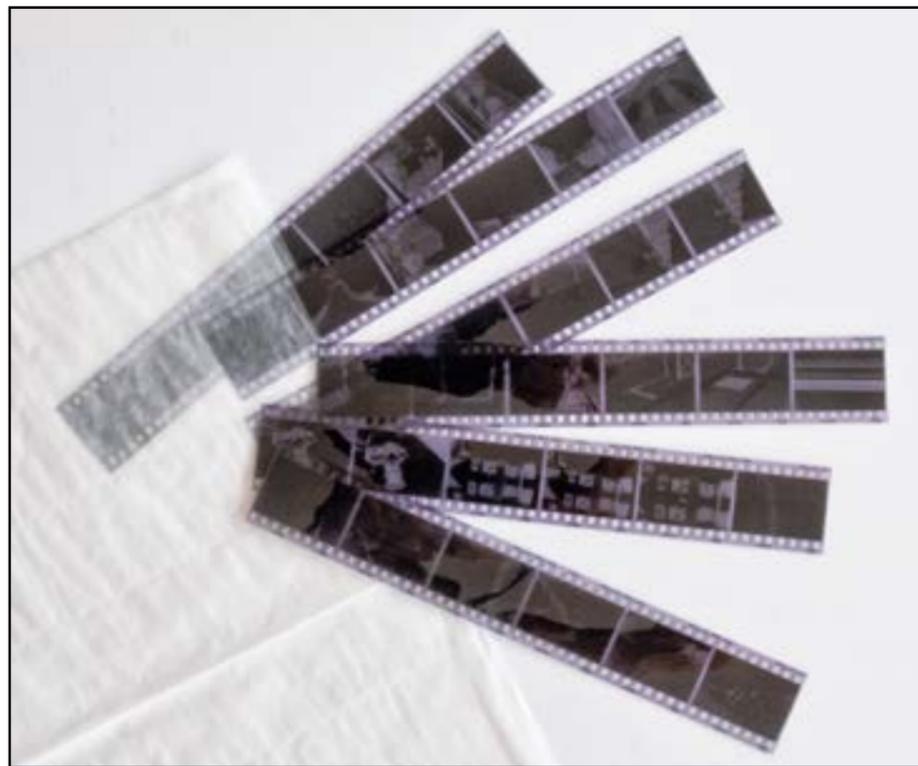
 ATTIVITÀ IN CORSO	107
<i>LE "FATICHE" CHE PORTANO AL RISIO</i>	
Fotografie di Pasqualino Quattrocchi	
Dal 25 settembre al 28 novembre 2021	

MARIO BALOSSINI
Coordinatore

IL RITORNO DELLA PELLICOLA

Avrei voluto iniziare questa nota con il grafico dell'andamento delle vendite delle pellicole in bianco/nero e a colori, in Italia e nel mondo. Non sono riuscito a trovarlo e cercherò di affrontare l'argomento con l'aiuto di informazioni e di sensazioni raccolte chiacchiando con persone particolarmente attente all'argomento. Ho l'impressione, colta in più occasioni, di un crescente interesse all'utilizzo della pellicola.

Alla fine del 2008 la NIKON interrompe la produzione della F6, messa in commercio nel 2004 a un prezzo di poco superiore a 2000€. È una macchina di formato 35 mm, che migliora nettamente le prestazioni della F5. È dotata di un livello tecnologico di avanguardia (riferito all'epoca della messa in vendita) che anticipa quello dei successivi apparecchi digitali più evoluti. La macchina rimane in vendita per esaurimento scorte fino al 2020. In base a quanto letto in Internet, NIKON probabilmente continua a produr-



re la FM 10, destinata principalmente al mercato asiatico.

Nell'estate del 2018 la CANON annuncia la vendita dell'ultima macchina a pellicola 35 mm, la EOS-1V, lanciata nel 2000. Prodotta fino al 2010, CANON ha impiegato otto anni per terminare le scorte.

Rimangono in produzione la Leica M7 e altri modelli quali, per citare due marchi storici, le Voigtlander e la medio formato Mamiya, destinate principalmente al mercato degli Stati Uniti.

Nel 2003 CANON presenta la EOS 300D, la prima fotocamera reflex digitale a un prezzo di poco superiore a 1000€. La risoluzione è di 6,3 Mpixel, nettamente inferiore a quella di una pellicola FP4, ma l'apparecchio rappresenta il salto tecnologico che anticipa un cambiamento epocale nel mondo della fotografia. La CANON EOS 300D e la successiva NIKON D70 segnano la fine del dominio della pellicola.

La Kodak concede a Steve McCurry l'onore di utilizzare l'ultimo caricatore di pellicola Kodachrome. L'anno è il 2010. Nel febbraio 2012 si chiude un pezzo di storia della fotografia: Kodak cessa definitivamente la produzione di apparecchi fotografici. Nello stesso anno, nell'ambito del piano di rilancio per evitare il fallimento, chiude anche la produzione dell'Ektachrome e di tutte le pellicole invertibili a colori del catalogo Kodak. Per i fotoamatori ancora restii a passare al digitale è la fine di un'era. Qualcuno, contrariato, abbandona, forse con eccessiva precipitazione, la passione per la fotografia. Abbondano le dichiarazioni di morte della fotografia, simili a quelle di morte della pittura, apparse quando si diffuse la fotografia.

Anche l'AGFA chiude per fallimento. Le pellicole diventano praticamente introvabili, le FUJI diventano una rarità.

A partire dal 2005 si assiste a una crescita esponenziale della fotografia digitale. È possibile fotografare non solo con le reflex o le mirror less, ma con strumenti di uso quotidiano come il telefono e l'orologio. Il proliferare di immagini è incontenibile: purtroppo la banalità delle foto cresce con velocità analogica, se non superiore.

Recentemente ho guardato le riprese del rientro in Italia della Nazionale vincitrice del Campionato Europeo di calcio. Ho visto una selva di mani levate verso l'alto che brandivano un telefonino per fotografare o per realizzare video: i visi dei giocatori e



la coppa erano appena percepibili. Dove sono finite quelle immagini? Sicuramente, al momento in cui scrivo, sono dimenticate e altre foto si sono sovrapposte, a loro volta rapidamente dimenticate.

Grazie al digitale, il gesto di fotografare è diventato una consuetudine, quasi un automatismo. I software dei telefoni mettono a disposizione anche i micidiali “preset”, che insanamente aiutano l'autore a peggiorare l'immagine e ad uniformarla verso “il brutto”.

Sebastião Salgado dice che scattare con il telefonino non ha alcun legame con la fotografia. Stephen Shore scatta anche con il telefonino. Sono entrambi grandissimi fotografi, impegnati su argomenti diversi.

Io penso che il digitale non abbia spento la creatività, la capacità di trasmettere emozioni con le immagini: milioni di immagini trascinano nel nulla le poche immagini valide, rendendone più difficile la visibilità.

Perché si percepisce un ritorno all'analogico e in particolare del bianco e nero? Forse si fa strada il desiderio di riprendere in mano qualcosa di concreto.

I ragazzi nati dopo il 2000 sono denominati con un brutto neologismo: “nativi digitali”. Proprio i “nativi digitali” sono i protagonisti del ritorno all'analogico. Acquistano pellicole in bianco e nero creando una richiesta che i negozi di fotografia riescono a soddisfare con fatica. Le Ilford FP4 e HP5, le nuove Rollei, le storiche Foma sono cercate e comparate in termini di caratteristiche tecniche. È ritornata sugli scaffali anche la Ferrania con la pellicola P30, di notevole qualità da utilizzare con attenzione, conoscendone le caratteristiche. Non posso dimenticare le ADOX (sensibilità di utilizzo consigliata 20 ISO!), le Fuji ACROS: quest'ultime sono un mito. Le macchine digitali più recenti consentono di scattare con sensibilità incredibili (3200 ISO e oltre) contenendo il rumore a livelli più che accettabili, consentono anche di imitare le caratteristiche delle pellicole in bianco e nero e a colori, eppure viene venduta la Delta 3200 che alla sensibilità nominale porta a un negativo con una grana importante. Sono di moda pellicole strane come le Rollei Redbird, che permettono di scoprire un nuovo mondo nel colore. Sono ancora prodotte le macchine “usa e getta” dotate di pellicole in bianco/nero o a colori.



Forse i giovani cercano un modo per esplorare altre strade di creatività, magari per arrivare alla stampa, risultato finale di un processo realmente fotografico. Della stampa tornerò a parlare nel seguito.

Il ritorno all'analogico potrebbe essere anche una moda. Una macchina analogica al collo, magari una macchina di gran classe, è un modo per distinguersi dalla massa, per fare capire che si appartiene a un ristretto giro di fotografi, anche senza conoscere il significato dei principali parametri fotografici... È il gruppo più pericoloso, quello che pensa solo ad apparire ed evita accuratamente di pensare.

Qualche fotografo professionista, e non solo, sta inoltre cercando di sfruttare a proprio vantaggio l'onda analogica con la speranza di inserirsi in un mercato dove la concorrenza del cellulare può essere controllata e contrastata. Il bianco e nero “fa fine”, sembra più elitario. Si moltiplicano anche i workshop dedicati all'analogico. L'immagine banale è sempre in agguato, indifferente alla macchina fotografica e al tipo di supporto utilizzato e non fa distinzioni tra professionisti e fotografi della domenica.

Ci sono, infine, quelli come me. Io sono un “nativo analogico”, passato senza traumi al digitale. Sono un appassionato di fotografia, che ha iniziato con lo sviluppo del bianco e nero e con la stampa chimica in camera oscura. A malincuore ho accettato la diapositiva. Ho dovuto abbandonare i processi chimici: non si prestano per essere attuati in un appartamento. La diapositiva mi ha lasciato insoddisfatto: scatto, consegna del rullino in negozio per l'invio in laboratorio, ritiro della scatoletta di diapositive intelaiate, proiezione al circolo fotografico. Il passaggio al digitale mi permette di riprendere in mano l'intero processo fotografico e la camera chiara mi consente di operare con la logica della camera oscura per arrivare alla stampa. Con il controllo dell'intero processo sono ritornato alla fotografia, alla fotografia che mi piace.

La fotografia su pellicola presenta costi significativi, obbliga ad evitare sprechi, comporta competenze tecniche indispensabili per giungere a risultati accettabili. Direi che stimola a pensare e aiuta anche a fotografare con attenzione in digitale. Ho accolto con piacere il ritorno del bianco e nero analogico, non sviluppo il negativo e non realizzo stampe su carta chimica. Un laboratorio molto affidabile svolge il processo analogico e restituisce il negativo e i files



in formato TIFF e JPEG. In camera chiara eseguo la postproduzione seguendo i miei criteri mentali della camera oscura.

E le macchine fotografiche? Il mercato dell'usato, fino a qualche anno fa, era straripante di macchine a pellicola, alcune anche di grande pregio vendute a prezzi stracciati. Ora si nota un aumento del costo degli apparecchi usati. Alcuni di essi sono introvabili, oppure sono venduti a prezzi importanti. Gli apparecchi più famosi di tutte le marche, se ben conservati e ancora funzionanti, sono molto ricercati. I riparatori, figure di artigiani competenti in via di estinzione, hanno ritrovato il proprio ruolo e, essendo pochi, si trovano ad affrontare solitari un mercato in crescita.

Esiste anche il mondo della fotografia a sviluppo istantaneo: una realtà che non si è arresa all'avanzare del digitale. In Italia il maggior esponente di questa tecnica è Maurizio Galimberti che continua imperterrito a scattare con le pellicole a sviluppo istantaneo, esprimendo una creatività che lascia incantati. I suoi mosaici sono affascinanti, obbligano ad osservare e soprattutto obbligano a una lettura meditata dell'immagine. La fotografia a sviluppo istantaneo attira i "nativi digitali". Le Instant FUJI e le Polaroid sono tornate a nuova vita con un'offerta commerciale molto ampia e articolata.



Cito per concludere le macchine a foro stenopeico (pinhole): sono scatole con un piccolo foro che indirizza la luce al materiale sensibile. Gabriele Dell'Era, socio della Società Fotografica Novarese, presentò, nel 2016, una mostra di immagini realizzate con lattine di bibite opportunamente forate. Utilizzò, come materiale, carta chimica di piccolo formato. Distribuì le "macchine fotografiche" in vari punti della città, lasciandole in opera per un anno circa. Ottenne immagini incredibili e di grande fascino: una mostra da non dimenticare.



Tornando alla domanda "perché si assiste a un ritorno della pellicola?" Forse perché la conservazione dei negativi sviluppati permette un contatto fisico, continuo nel tempo, che in qualche modo fa sentire l'opera come propria, come unica. Aggiungo una considerazione che esprime una mia profonda convinzione e forse anche una speranza: forse perché spinge verso

la stampa su carta.

La fotografia analogica, in particolare quella in bianco e nero, per essere apprezzata fino in fondo deve arrivare alla stampa. La fotografia in generale, qualsiasi sia il mezzo, dovrebbe arrivare alla stampa. La stampa è il risultato finale che il fotografo già vede quando, prima di premere il pulsante, decide la composizione. L'immagine su carta si lascia guardare, costringe l'osservatore attento a soffermarsi e a sviluppare considerazioni. L'osservazione si conclude con una scelta intellettuale, che può essere positiva o negativa. La scelta ha contenuti che non si limitano ai "mi piace" o "non mi piace" dei "social". Potrebbe essere una valutazione negativa, ma è pur sempre il frutto di una riflessione, di un pensiero: non è poco. La fotografia può essere osservata sullo schermo di un telefonino o di un computer, ma, insisto, anche per il digitale, il risultato finale dovrebbe essere una stampa. Mi deprimò quando sono costretto a vedere sul telefonino "bellissime foto".

Mi auguro che i "nativi digitali" non cedano alle lusinghe dell'effimero, ma che mantengano la determinazione di arrivare in fondo, di arrivare a un risultato che dia al fotografo la soddisfazione di prendere in mano un'immagine stampata e sentirla propria. Spero che la pellicola offra lo spunto per utilizzare tutti gli strumenti della fotografia conoscendone i pregi e i limiti. Una bella fotografia, un'immagine che trasmette emozioni, che si insinua della mente di chi osserva per essere ricordata, è indipendente dal mezzo utilizzato per realizzarla. La creazione di un'immagine è una scelta del nostro pensiero, riflette il percorso intellettuale e culturale della nostra vita. Ho letto affermazioni che dicono "la rivincita della fotografia analogica". Io scriverei "La rivincita della fotografia". La fotografia ne ha un profondo bisogno. Spero con forza che il trascorrere del tempo non mi smentisca.

Mario Balossini

MARISA PECOL

MARTÌN CHÀMBI



fotografo (1891 - 1973), Coaza - Perù

“È rischioso insistere troppo sul valore di testimonianza della sua opera. Le sue foto hanno anche questo valore, ma esprimono tanto lui come l'ambiente nel quale è vissuto e attestano che quando si metteva dietro l'obiettivo diventava un gigante, una vera forza creatrice, rigeneratrice della vita”. (Mario Vargas Llosa, Premio Nobel per la letteratura 2010.)

Martín Chambi, nato in un piccolo centro nella Regione del Lago Titicaca (a soli 3.745 m.s.l.m.) in una famiglia non benestante, si trova orfano di padre e dunque a 14 anni costretto a emigrare per cercare lavoro presso le multinazionali che estraggono l'oro nei corsi d'acqua della foresta tropicale. Ed è proprio lì che, entrato in contatto con i fotografi inglesi che lavorano per la miniera, scopre i primi rudimenti della fotografia, da qui la decisione di dedicarci tempo e studio.

Si sposta nella città che in quel momento rappresenta la modernità e dunque il progresso anche in campo fotografico, Arequipa, dove impara dai migliori.

Collabora per diversi anni nello studio Vargas (Max Vargas, rinomato fotografo) finché ritornato nella sua Regione; nella città di Sicuani apre un suo studio fotografico, studio che successivamente sposterà al Cuzco.

L'apertura dello studio al Cuzco avviene in un momento storico: la "scoperta" della perduta cittadella di Machu Picchu è del 1911 (scoperta grazie ai contadini che ben sapevano dove si trovasse, e fino allora rimasta sconosciuta grazie allo zelo con cui i loro antenati l'avevano protetta dall'ingordigia dei conquistatori).



L'arrivo di studiosi e archeologi ridona fama a questa città imperiale e dunque i fotografi locali armati di pesantissime attrezzature immortalano le rovine ed il lavoro di ricostruzione, primo fra tutti Martin Chambi, giovane e curioso fotografo.

Parte importante del suo lavoro fu agli inizi la produzione di cartoline postali, impegno prettamente commerciale e ovviamente redditizio, che inconsapevolmente portò in tanti angoli del mondo la sua visione andina.



La tecnica fotografica è sicuramente eccelsa, le sue foto sono belle, il gioco dei contrasti, i chiaroscuri, la gamma di luci e ombre le arricchiscono di profondità. Nella gestione della luce, sia naturale che in studio, Chambi è maestro.

Diventa il fotografo "di moda", tutti si recano in studio per farsi immortalare, nessuna distinzione economica, ininfluente il colore della pelle, per ognuno un ritratto eseguito con sensibilità e bravura.

Qui dobbiamo andare oltre la fotografia, la caratteristica più importante è il racconto antropologico che esce dal suo lavoro, non si limita al ritratto commerciale all'epoca tanto richiesto, ritaglia per sé una notevole parte di vita che dedica ad una personale ricerca. Percorrendo il territorio con la fotocamera, suo mezzo di lavoro, ci racconta la gente.

È il primo fotografo indigeno che ci consegna il volto altero e carico di dignità del suo popolo, una società così nettamente stratificata, tanto ben rappresentata nelle fotografie di gruppo, dove i proprietari terrieri si distinguono per portamento e abbigliamento, le feste di paese, i musicisti nei loro costumi sicuramente sgargianti, come tutto l'abbigliamento dei giorni della festa a quelle altitudini, i servi nei vestiti logori, i militari impettiti, i contadini scalzi, intimoriti in un'aula di tribunale, personaggi di un mondo che ci sembra di conoscere ma che conserva un alone di mistero.

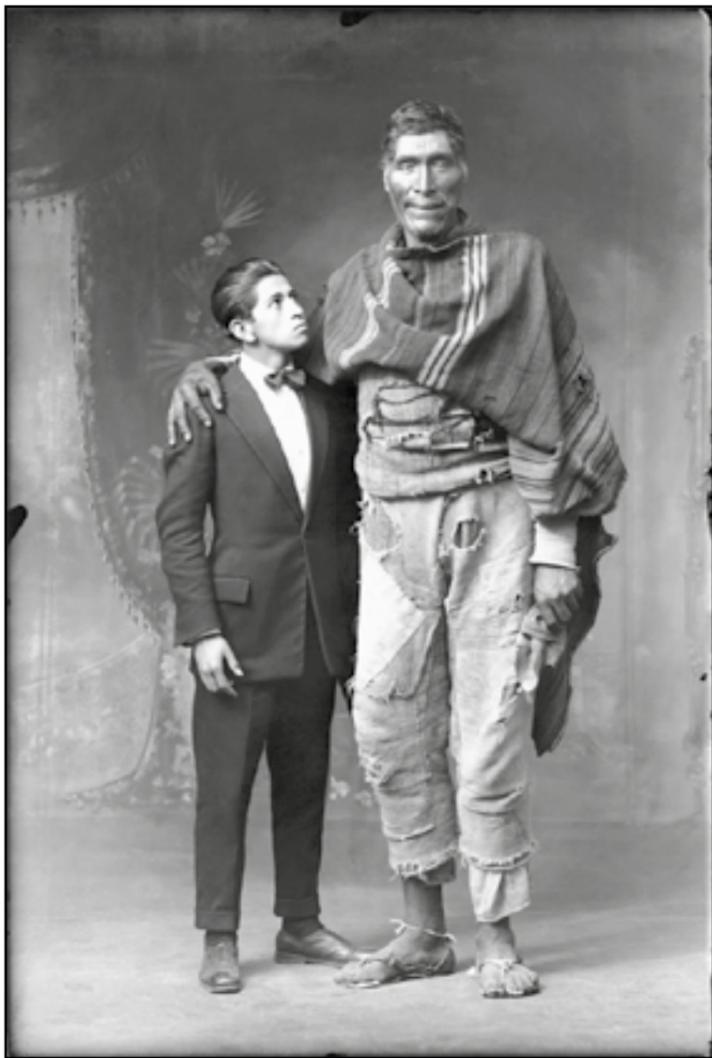


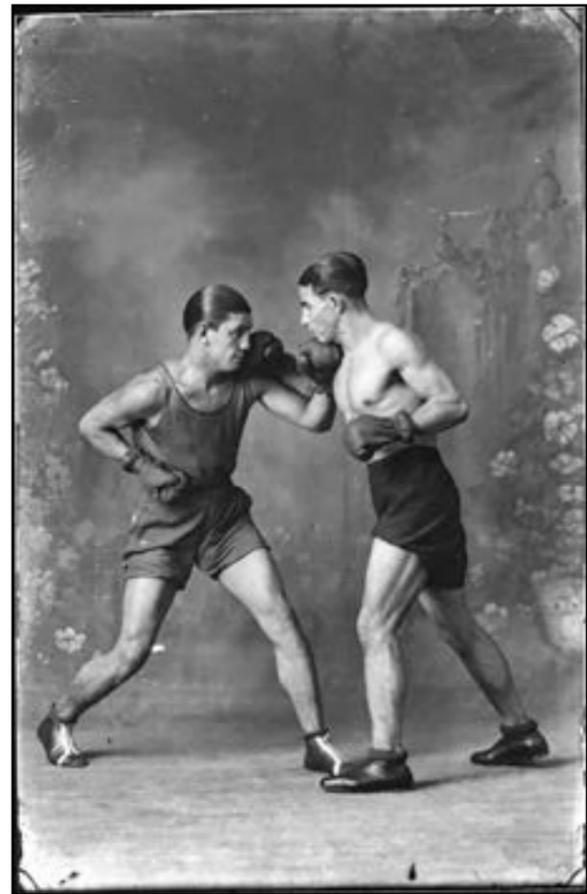
Dimenticate le immagini stereotipate delle bambine e bambini in abiti poveri che chiedono soldi per farsi fotografare, gli abitanti degli altopiani della Regione del Cuzco sono fieri della loro stirpe incaica, lo sono sempre stati, anche sotto il dominio spagnolo.

Martin Chambi, dunque, non è un estraneo, un forestiero venuto chissà da dove; egli è un colto rappresentante delle sue Ande (in questo molto vicino al grande scrittore José Maria Arguedas), altrimenti non avrebbe potuto raccontare così crudamente e al contempo teneramente il mondo andino, molto spesso, per ovvi motivi, chiuso nei confronti degli stranieri.



Nella vita professionale non mancano le collaborazioni con quotidiani e riviste, reportage fotografici raccontando la molteplicità di feste religiose e non, come il pellegrinaggio di migliaia di contadini che ogni anno si recano sulle cime del Ghiacciaio Ausangate per la festività del Signore di Coyllur Rit'i, foto che pubblicò la rivista National Geographic nel 1938.





Gli anni di maggiore impegno lavorativo, dal 1920 al 1950 circa, lasciano un archivio di oltre 30.000 immagini, fra lastre di vetro e pellicola.

Dagli inizi (1917-18) i suoi strumenti di lavoro furono:

- banco ottico 18 x 24 dotato di obiettivo Kodak-Rochester
- banco ottico 13 x 18 Kodak
- banco ottico 10 x 15 ICA, AKT, GesDresden

A partire dal 1950 dovette passare alla pellicola, visti i prezzi raggiunti dalle lastre di vetro e alla difficoltà di reperirle, usando una 6x6 Rolleiflex ed una 35mm Leica.

E, nonostante visse in una regione andina, lontana dunque dai più importanti circuiti culturali sudamericani, durante la sua carriera artistica è stato protagonista di Mostre fotografiche oltre che a Lima, capitale peruviana, a La Paz, in Bolivia, a Santiago del Chile, in Argentina fino al MOMA di New York dove nel 1979 venne fatta una retrospettiva.

L'opera di Martin Chambi è stata insignita del titolo di Patrimonio Culturale della Nazione da parte del Governo del Perù per il significativo contributo dato alla diffusione del patrimonio culturale immateriale andino riconoscendone il valore antropologico oltre che artistico.



<http://martinchambi.org/en/>

Le immagini sono riprodotte a scopo didattico,
selezionate tra quelle liberamente disponibili in *Internet Archives*
(<https://archive.org/>)

INTRODUZIONE ALLA FOTOGRAFIA CON IL

La nascita della fotografia digitale ha dato sicuramente un nuovo impulso alla fotografia ed ha contribuito alla sua diffusione come mai era successo prima. Oggi si producono un mare di immagini ogni giorno e vengono prodotte non più solo con apparecchi fotografici ma anche con smartphones il cui unico scopo come strumenti tecnologici non è solo quello della ripresa fotografica. Tutto ciò, in qualche misura, ha allontanato il pubblico dalla comprensione di cosa voglia dire *fotografia*: si bada principalmente al significato dell'immagine senza aver cura di come essa venga catturata.

Tuttavia, sembra che l'interesse per la fotografia a pellicola sia nuovamente rinato, un po' come moda del momento ed un po' come opportunità di comprensione del significato profondo di *fotografia*.

Fra tutte le forme di fotografia a pellicola quella in grande formato ci offre oggi una splendida opportunità di comprensione della tecnica e in ultima analisi dell'arte dietro alla realizzazione di un'immagine.

Un oggetto etichettato come macchina fotografica si compone di alcune parti elementari. Tutte le fotocamere hanno un corpo a tenuta di luce che supporta un portapellicola (o se volete un sensore digitale), una lente e un otturatore per il controllo della luce ed un sistema di messa a fuoco. Tutte queste parti sono presenti in ogni macchina fotografica piccola o grande che sia ma nessuna, come il banco ottico, è in grado di distinguere chiaramente ognuna di queste parti.

La fotografia grande formato innanzi tutto è chiamata così per la misura della pellicola che viene utilizzata e principalmente si distinguono tre tipi di grandi formati definiti dalle seguenti misure: 4x5 inch (90mmx127mm), 5x7 inch (127x178mm) e 8x10 inch (203mm x 254mm). Capirete che si va da una pellicola grande come una cartolina ad una grande come un foglio A4. Andare in giro con un apparecchio fotografico in grado di utilizzare pellicole 8x10 non è sicuramente agevole ma in determinate condizioni può dare grandi soddisfazioni in quanto sappiamo che l'immagine viene ritratta sul piano focale posizionato ad una determinata distanza sull'asse ottico chiamato punto focale. Su questo piano l'immagine appare nitida perché

GRANDE FORMATO

ricostruita come cerchi puntiformi. Partendo dalla misura del valore di 0,2 mm come diametro del *cerchio di confusione* di una stampa ottenuta da negativo 8x10 si possono determinare i valori di ogni altro formato (pellicola o sensore) considerando il rapporto delle diagonali. Poiché il formato 24x36 (35mm) dovrà essere ingrandito 7,5 volte per equivalere al formato 8x10 il cerchio di confusione sarà 0,027mm. Ciò ci dimostra come in termini di qualità dell'immagine non ci sia niente di meglio di un formato 8x10. Il cerchio di confusione è quindi quel parametro che ci indica quale sia la soglia oltre la quale la sfocatura inizia ad essere percepita dai nostri occhi.

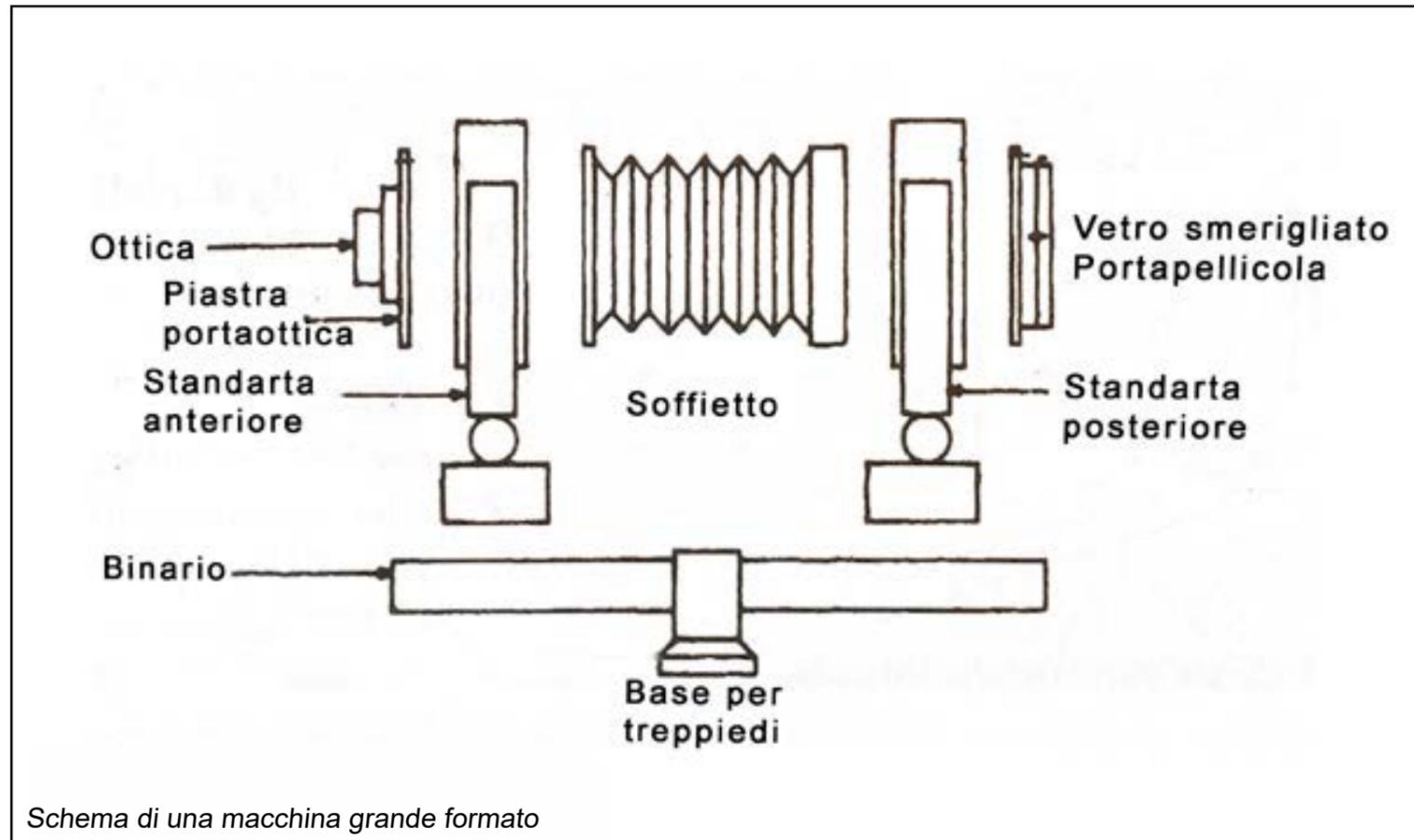
Se fotografare con 8x10 non è così agevole lo stesso non può dirsi del formato 4x5 che ha un cerchio di confusione di 0,1mm e che grazie alle fotocamere di tipo folding diventa anche abbastanza trasportabile. Qui abbiamo la prima grande distinzione fra banchi ottici, le macchine generalmente da studio, e le folding o macchine da campo più leggere e trasportabili ma che non garantiscono tutti i movimenti di un banco ottico soprattutto nella parte posteriore della macchina come vedremo. Prima di addentrarci, però, nei meandri degli specifici formati vediamo le parti fondamentali di una fotocamera grande formato e come funziona.

La prima parte di una fotocamera grande formato è il binario, ovvero una base rigida che fa da supporto per il resto della fotocamera, a questo sono connesse le standarte anteriore e posteriore, cioè due cornici verticali. Il tutto deve esser montato su un treppiedi. La standarta anteriore regge la piastra portaottica su cui è montato l'obiettivo e l'otturatore, mentre la standarta posteriore regge lo schermo di messa a fuoco e il dorso portapellicola. Un soffietto è sospeso fra le due standarte.

Entrambe le standarte contengono i meccanismi per aggiustare indipendentemente i movimenti e la rotazione dell'obiettivo e della pellicola ed entrambe possono muoversi longitudinalmente sul binario estendendo o comprimendo il soffietto. Questo movimento è usato per variare la distanza di messa a fuoco. Il soffietto, generalmente di materiale morbido, è il corpo della macchina.

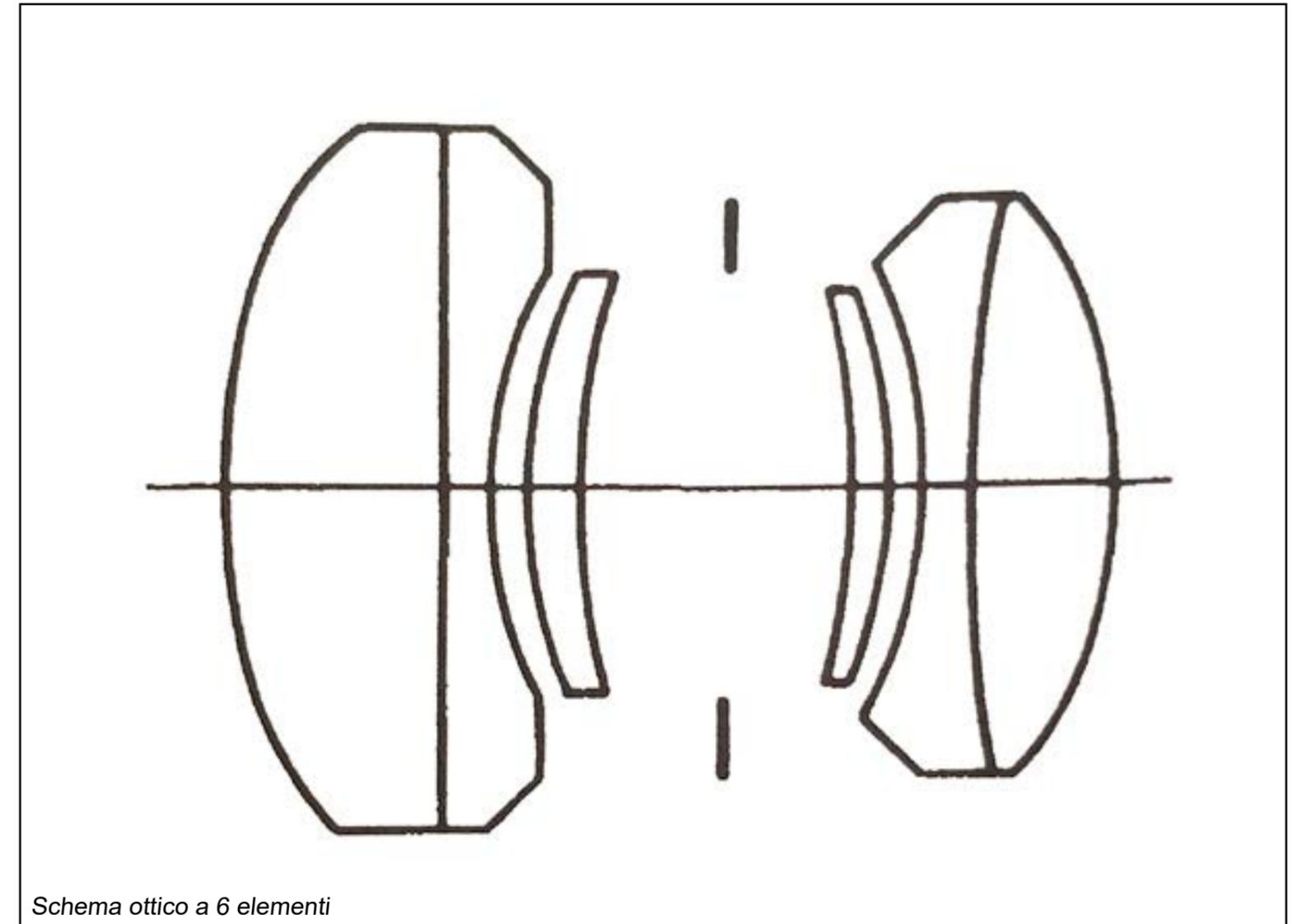
Il vetro smerigliato posteriore della macchina fotografica è il piano dove viene proiettata l'immagine e serve

per mettere a fuoco e comporre l'inquadratura. La piastra portaottica anteriore è un supporto rigido che tiene la lente e l'otturatore ed ha un foro per permettere il montaggio del gruppo ottico. La lente deve permettere la copertura del formato alloggiato posteriormente fra il corpo e il vetro smerigliato. La lente è montata con l'otturatore centrale posto fra gruppo ottico anteriore e gruppo ottico posteriore.



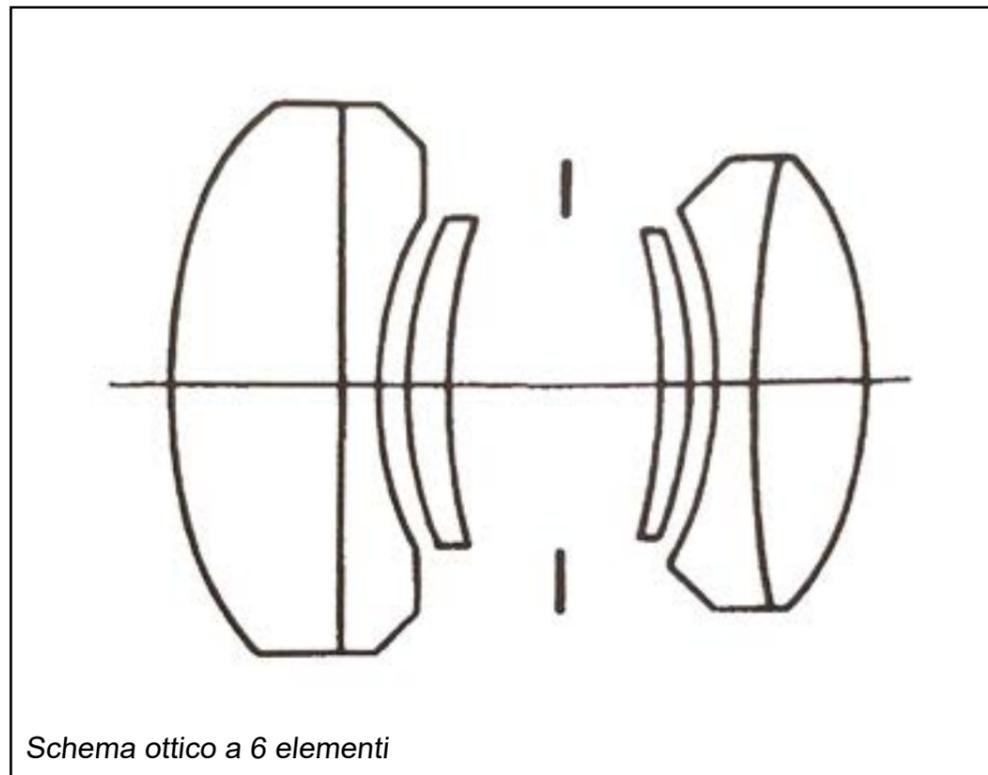
Schema di una macchina grande formato

Gli obiettivi formano una immagine circolare il cui diametro non è funzione della focale ma del formato da coprire. Per riempire un fotogramma 24x36 l'obiettivo dovrà formare un'immagine con un diametro di 43,3mm al minimo (che è la diagonale del formato). Nel caso di un obiettivo per il grande formato che si deve poter spostare, più grande è il cerchio di copertura e maggiore sarà lo spazio entro cui potrà muoversi l'inquadratura.



Schema ottico a 6 elementi

Gli obiettivi per il grande formato sono otticamente piuttosto semplici e si dividono in obiettivi standard grandangolari, teleobiettivi ed obiettivi speciali (ad esempio quelli da riproduzione). Le ottiche standard coprono un campo intorno ai 70° e si tratta in genere di obiettivi a 6 lenti con schema simmetrico ottimi per eseguire decentramenti e basculaggi (movimenti di cui parleremo più avanti), in genere la luminosità massima è f/5.6 con una resa ottimale intorno ad f/22.



Le lenti per i grandi formati vengono considerate in funzione dell'angolo di campo coperto, così una lente che copre il formato 8x10 coprirà anche tutti i formati inferiori mentre non è vero il contrario.

I primi passi con un grande formato prevedono il montaggio della macchina in quella che viene definita *zero position*, ciò nella posizione in cui le standarte anteriori e posteriori sono correttamente allineate e il soffietto esteso fino al punto in cui l'obiettivo mette a fuoco all'infinito. In questa posizione la macchina fotografica non si differenzia da una comune 35mm o medio formato se non per il formato del negativo.

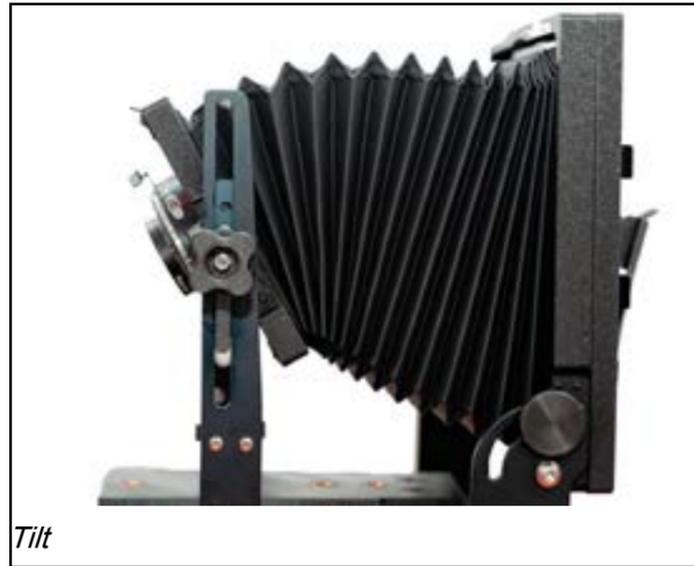
Per effettuare la composizione dell'immagine è necessario aprire l'otturatore con la leva di *pre-focus* in modo da poter mettere correttamente a fuoco l'immagine sul vetro smerigliato servendosi di una loupe per verificare l'ingrandimento e di un telo nero per oscurarsi dalla luce che inevitabilmente rifletterebbe sul vetro. Il fuoco avverrà muovendo alcune manopole che muoveranno la standarta anteriore lungo il binario. L'immagine che sarà formata sul vetro smerigliato ovviamente apparirà capovolta. Una volta fatta la composizione e la messa a fuoco si può procedere a calcolare l'esposizione servendosi di un esposimetro esterno. I valori di apertura e velocità andranno ripostati sull'otturatore a cui è collegato un filo di scatto a distanza. A questo punto si deve procedere con il chiudere la leva di pre focus per permettere all'otturatore di predisporre allo scatto e quindi caricare l'otturatore con l'apposita leva. Fra il vetro smerigliato e il corpo macchina andrà posto lo chassis portapellicola, a questo punto l'immagine non sarà più osservabile sul vetro in quanto, di fatto,

questo è stato sostituito dalla pellicola. Si solleverà il volet e si procederà allo scatto con il comando a filo e si reinerà il volet avendo cura di inserirlo dalla parte che indica che la pellicola è esposta. Ovviamente gli chassis andranno caricati in camera oscura con la pellicola piana e successivamente scaricati sempre in camera oscura.



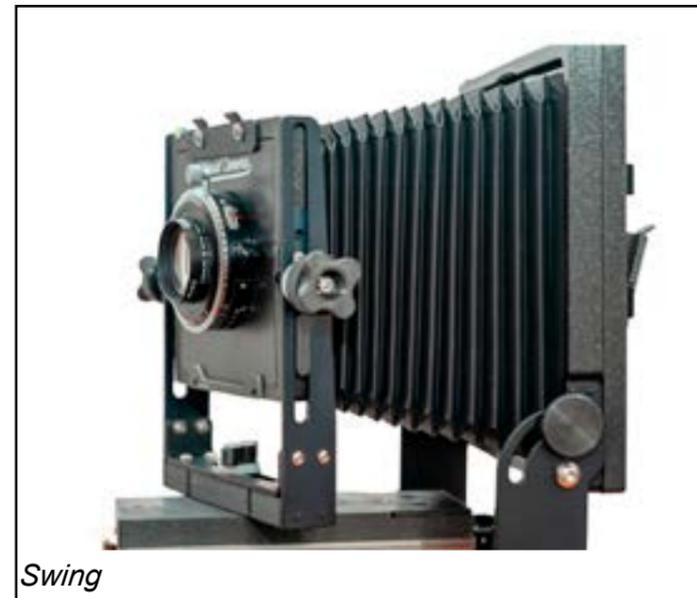
Ma quali vantaggi offre una camera a corpi mobili? In primo luogo, la possibilità di muovere in modo indipendente le due standarte. Con i movimenti delle standarte il piano del film può essere angolato rispetto all'asse ottico e questo determinerà un cambio di prospettiva e fuoco in modo da permettervi di scattare fotografie che in normali condizioni sarebbero impossibili.

I movimenti sono quattro per la standarta anteriore e quattro per quella posteriore, suddivisi in due traslazioni (in alto e in basso) e due basculaggi (movimenti longitudinali destra-sinistra) per ogni standarta. I movimenti base delle standarte anteriori e posteriori sono lo *shift* (o *decentramenti*), lo *swing* e il *tilt* (o *basculaggi*).



Tilt

Il *tilt* è il movimento del piano della lente o del film intorno ad un asse orizzontale perpendicolarmente all'asse ottico. Il tilt cambia la relazione angolare fra il piano ottico, il piano del film e il piano del soggetto. Il basculaggio frontale è generalmente usato per estendere la profondità di campo dell'area allineando la parte più lontana del soggetto al piano ottico (*Principio di Scheimpflug*, come vedremo oltre).



Swing

Lo *swing* è un movimento del piano della lente o del film intorno ad un asse verticale perpendicolarmente all'asse ottico.



Shift

Un movimento della lente e/o del vetro smerigliato che lasciano nello stesso piano film e lente ma traslano solo in altezza è detto *shift*.

La prospettiva influisce sulla dimensione degli oggetti in una immagine e il piano di fuoco che è il piano nel quale tutti i punti sono a fuoco. Un singolo movimento della standarta anteriore o posteriore determina un cambio di piano di fuoco e prospettiva. Come regola base si può considerare che la posizione del piano della lente determina il controllo del piano di fuoco e la posizione del film posteriore determina il controllo della prospettiva.

Così ad esempio effettuerò un tilt se dovrò riprendere un edificio alto senza avere una dispersione delle linee prospettiche ed effettuerò uno swing in casi in cui dovrò riprendere un ambiente stretto senza ad esempio riprendere anche la macchina fotografica (nelle foto di interni nella foto di una stanza con uno specchio, mi porrò lateralmente allo specchio in modo da non esser inquadrato ma effettuerò uno swing in modo che l'angolo di luce che colpirà la pellicola includerà anche lo specchio).

Quando la lente e il piano della pellicola non sono paralleli l'un l'altro si realizza una condizione ottica inusuale che esiste solo in macchine a corpi mobili. La regola che governa questa particolare situazione prese il nome dall'ufficiale prussiano che nel XIX secolo lo quantificò per primo, il *Principio di Scheimpflug* afferma che quando il piano della lente e del film non sono paralleli fra loro, nessuno dei due piani sarà parallelo al piano di fuoco.

Questo principio è prezioso nel caso dei basculaggi (movimenti di tilt e swing) dell'ottica ai fini del controllo della nitidezza. Operando un basculaggio dell'ottica sarà possibile rendere nitido un soggetto posto in posizione obliqua al piano focale anche alla massima apertura di diaframma.

Occorre tener presente che i basculaggi frontali e posteriori non sono proprio la stessa cosa. Infatti, i movimenti dorsali influenzano anche la resa prospettica del soggetto.

Altra caratteristica importante delle macchine a corpi mobili è l'esistenza del soffietto e quindi la possibilità di estenderlo e quindi variare l'ingrandimento del soggetto che andremo a riprendere. Allontanando l'obiettivo dalla pellicola oltre il punto di infinito dell'obiettivo riusciremo a raggiungere ingrandimenti anche superiori all'1:1. Tuttavia, tale caratteristica non è del tutto gratis in quanto se l'estensione base del soffietto è pari ai mm della lunghezza focale dell'obiettivo aumentandone l'estensione si otterrà una caduta di luce in quanto quest'ultima è regolata dalla legge dell'inverso del quadrato della distanza e pertanto andrà corretta l'esposizione secondo la formula seguente:

$$\frac{ES^2}{LF^2} = \text{Fattore di Correzione}$$

Dove

ES = Estensione del soffietto

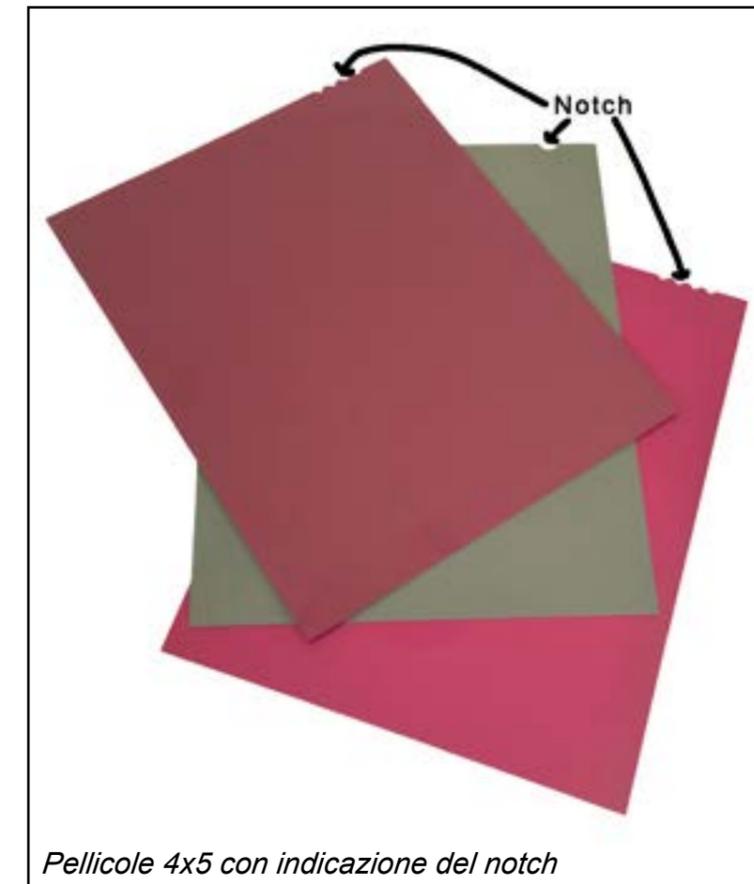
LF = Lunghezza focale

Quindi se usiamo un 150mm ed estendiamo il soffietto di 250mm otterremo:
 $62.550 / 22.550 = 2,77$ cioè circa 3, quindi la nostra esposizione andrà moltiplicata per un fattore di correzione pari a 3 ovvero aumentata di un $1 \frac{1}{2}$ stop (diminuendo il tempo di esposizione ovvero aumentando l'apertura del diaframma).



Per quanto riguarda la pellicola, questa andrà inserita in un porta-pellicole detto *chassis* in condizione di completo buio (in camera oscura o changing bag).

La pellicola sarà un foglio delle dimensioni della nostra fotocamera (4x5, etc.) e sarà possibile riconoscere il lato dell'emulsione della pellicola che dovrà essere esposto alla luce perché esso sarà sempre quello di fronte a noi se i *notch* della pellicola sono in alto a destra. I *notch* della pellicola sono dei piccoli tagli che permettono di capire anche al buio di che pellicola si tratta grazie ad una codifica.



Anche lo sviluppo della pellicola crea qualche problema determinato dalla grandezza della stessa ed è necessario procedere in vaschette in camera oscura oppure ricorrendo a speciali tank o a vasche verticali. Ancora più complicata risulta essere la stampa in camera oscura dovendo ricorrere ad ingranditori in grado di accettare pellicole 4x5 o ricorrere alla stampa a contatto soprattutto per il formato 8x10.

Fotografare con un grande formato può essere un'esperienza molto appagante a patto di prendersi il tempo necessario alla realizzazione di un'immagine usando un approccio scientifico alla fotografia cioè avendo cura e voglia di comprendere fino in fondo le regole che regolano la fotografia e i principi ottici. In un certo senso è una riscoperta degli albori della fotografia e di come si è evoluta. Ogni singola fotografia rimarrà impressa nella memoria come esperienza e non come una sorta di mordi e fuggi a cui spesso oggi la fotografia ci ha abituati snaturando il gesto stesso della sua realizzazione. La stampa di un negativo grande formato sarà un'esperienza impareggiabile e ad oggi forse ancora insuperato.

Domenico Pescosolido



Castello di Fenis (Kodak Portra 160)



Paesaggio (Kodak Portra 160)

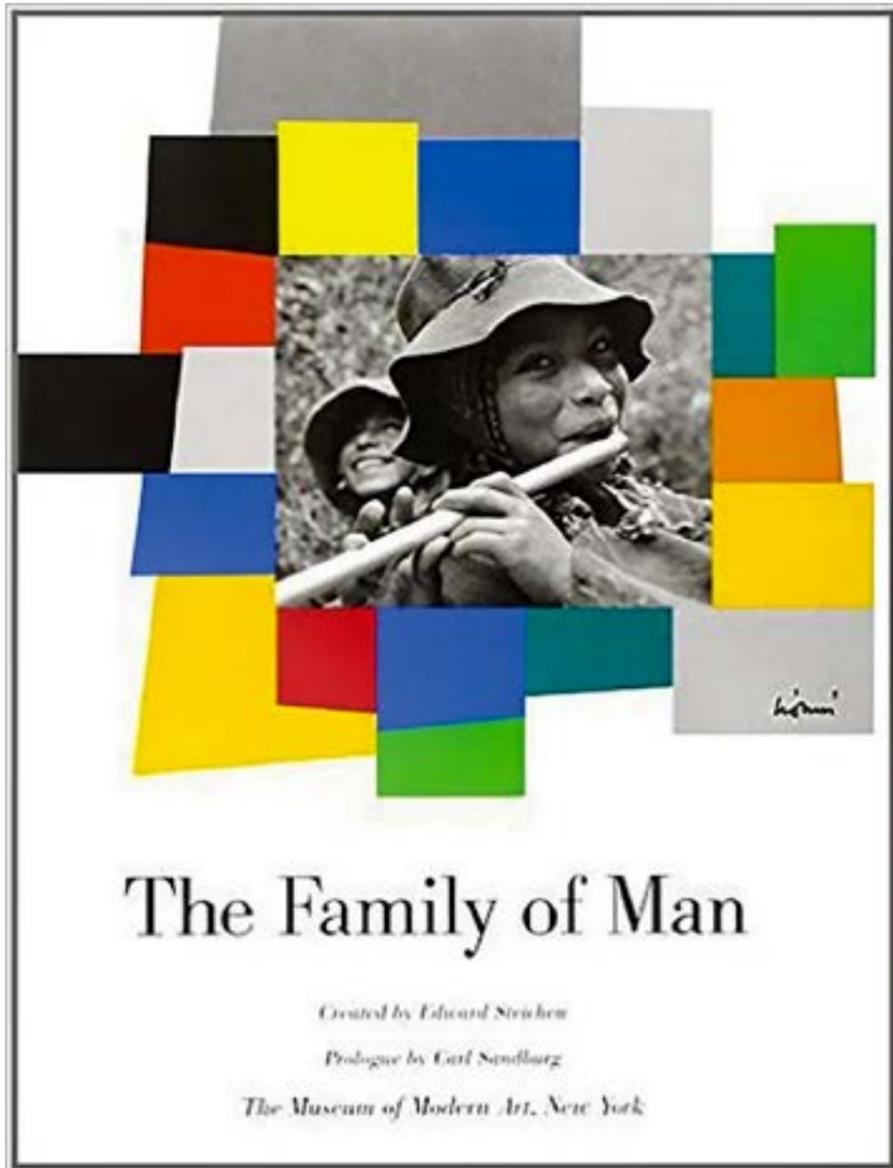


Castello di Proh (Fomapan 100)



Paesaggio (Ilford Delta 100)

THE FAMILY OF MAN



Il 2 settembre 1945, con la resa del Giappone, dopo i devastanti bombardamenti nucleari, viene ufficialmente formalizzata la fine del secondo conflitto mondiale, una situazione bellica senza precedenti che, per sei lunghi anni, aveva coinvolto tutti i continenti causando milioni di vittime, distruzioni di intere città in un clima di odio e terrore. alla fine del conflitto si respira un'atmosfera a dir poco "strana", come accade a volte subito dopo una catastrofe; una sorta di silenzio "assordante".

Poi, poco alla volta, si pensa alla ricostruzione, ad un futuro che sembrava irrimediabilmente compromesso ed a recuperare i valori semplici ed eterni dell'umanità come gli affetti, la famiglia, i giochi dei bambini, i momenti conviviali, tutti messi temporaneamente da parte per lungo tempo.

OF MAN

Qualche anno più tardi, per la precisione nel 1953, un fotografo viene incaricato di celebrare questo momento assolutamente particolare con una grande mostra internazionale che coinvolga colleghi professionisti e non, e che abbia come scopo proprio quello di proporre una riflessione in positivo sul futuro dell'umanità basandosi proprio sui valori condivisi e ritrovati.

Va detto che il fotografo non è un tipo qualunque ma Edward Steichen, personaggio con una solida carriera professionale alle spalle e la responsabilità della sezione fotografica del Museum of Modern Art di New York. Il suo progetto è molto ambizioso, soprattutto in quella drammatica situazione ma, nell'arco di un paio d'anni, Steichen (all'epoca settantaseienne) riesce a raccogliere oltre due milioni di immagini, tra le quale ne verranno faticosamente scelte 503 di 273 autori provenienti da 68 Paesi.

Per l'allestimento viene coinvolto l'architetto Paul Rudolph, uno dei più noti esponenti del Bauhaus, che propone una insolita soluzione grafica a grandi pannelli sospesi nel vuoto. I testi hanno solo una funzione marginale e di collegamento tra le sezioni ma la parte preponderante è quella fotografica. Protagonisti non sono in ogni caso gli autori, alcuni dei quali molto famosi, ma l'intera umanità.





Il fortunato titolo della mostra deriva da una citazione del pensiero di Abramo Lincoln.

La fondazione Rockefeller mette a disposizione ben 111 milioni di dollari con i quali viene realizzata la mostra, stampata in 5 copie fatte circolare in vari Paesi.

La mostra viene visitata “fisicamente” dal 1957 al 1961 da oltre 9 milioni di persone ed il catalogo, ancora disponibile, è stato stampato in oltre 5 milioni di copie.

Nonostante il grandissimo successo la sua vita non è stata sempre facile.

A Parigi viene stroncata senza pietà dal semiologo Roland Barthes che vede in essa un falso esempio di pietismo edulcorato.

A Beirut viene distrutta durante un’insurrezione palestinese ed in Nigeria seriamente danneggiata da uno studente nero che contestava la rappresentazione dell’uomo di colore “nudo e selvaggio”. In Giappone viene esposta senza l’immagine dell’atomica, che nella versione originale riempiva un’intera sala.



Al di là delle critiche e delle varie posizioni ideologiche la mostra appartiene ormai a pieno diritto alla storia della fotografia per le sue dimensioni, la difficoltà di realizzazione e la diffusione a livello mondiale.

Una copia della mostra, donata da Steichen al Lussemburgo, sua terra natale, è stata restaurata ed è tuttora custodita presso il Castello di Clervaux.

Silvio Giarda

PIERANGELO BAGLIONE

una lunga esperienza fotografica e di vita

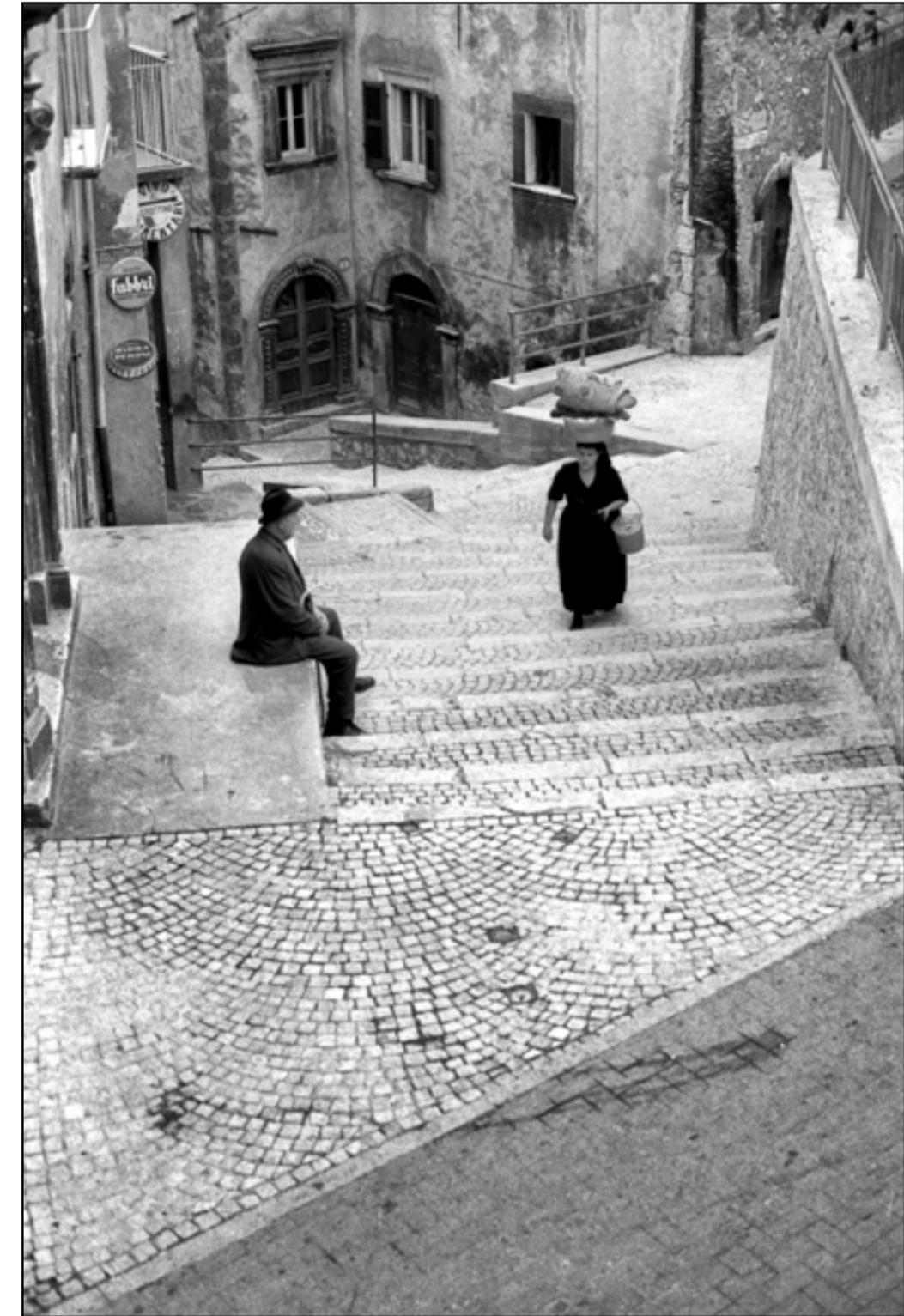
Pierangelo Baglione è considerato, a tutti gli effetti, il decano dei soci della Società Fotografica Novarese. Il suo nome figura anche tra i (ri)fondatori dell'Associazione quando, nel 1966, la denominazione fu modificata in Foto Cine Club Novara per accogliere anche gli appassionati di cinematografia amatoriale. Eppure la sua presenza è sempre stata costante finché ha potuto spostarsi autonomamente e ancora in questi ultimi mesi di lockdown è stato un vero piacere riconoscerlo e salutarlo caramente tra le tante "testine" dei panel dei collegamenti on-line che hanno sostituito di fatto le riunioni in presenza.

Persona di notevole spessore culturale, riservato e gradevolissimo interlocutore, curioso quanto basta per approfondire ogni cosa, dotato di una memoria perfetta che gli consente di ricostruire nei minimi dettagli le circostanze di ogni scatto, fautore di una fotografia di qualità e di atmosfera, è senza dubbio una delle pietre miliari dell'Associazione alla quale ha dato un contributo di assoluto rilievo.

Nato in un piccolo centro delle colline novaresi è poi vissuto quasi sempre in città per la sua attività di impiegato e poi funzionario di un noto Istituto di Credito; nelle sue immagini però ritorna alle origini, alla semplicità della vita rurale, ai valori antichi della terra, modificata dalle coltivazioni ed arricchita di inedite geometrie, ai frammenti di storia consolidati nelle vecchie pievi e nei minuscoli paesi di pietra arroccati sulle montagne.

Anche i personaggi ritratti appartengono a questo mondo, a questa vita dura e faticosa in un periodo che precede di poco la meccanizzazione agricola e lo sfruttamento intensivo, quando ancora la forza delle braccia contava parecchio e l'unico aiuto poteva venire dagli animali da soma e da tiro. Alcune delle sue immagini sono ormai a pieno diritto consegnate alla storia e non più ripetibili.

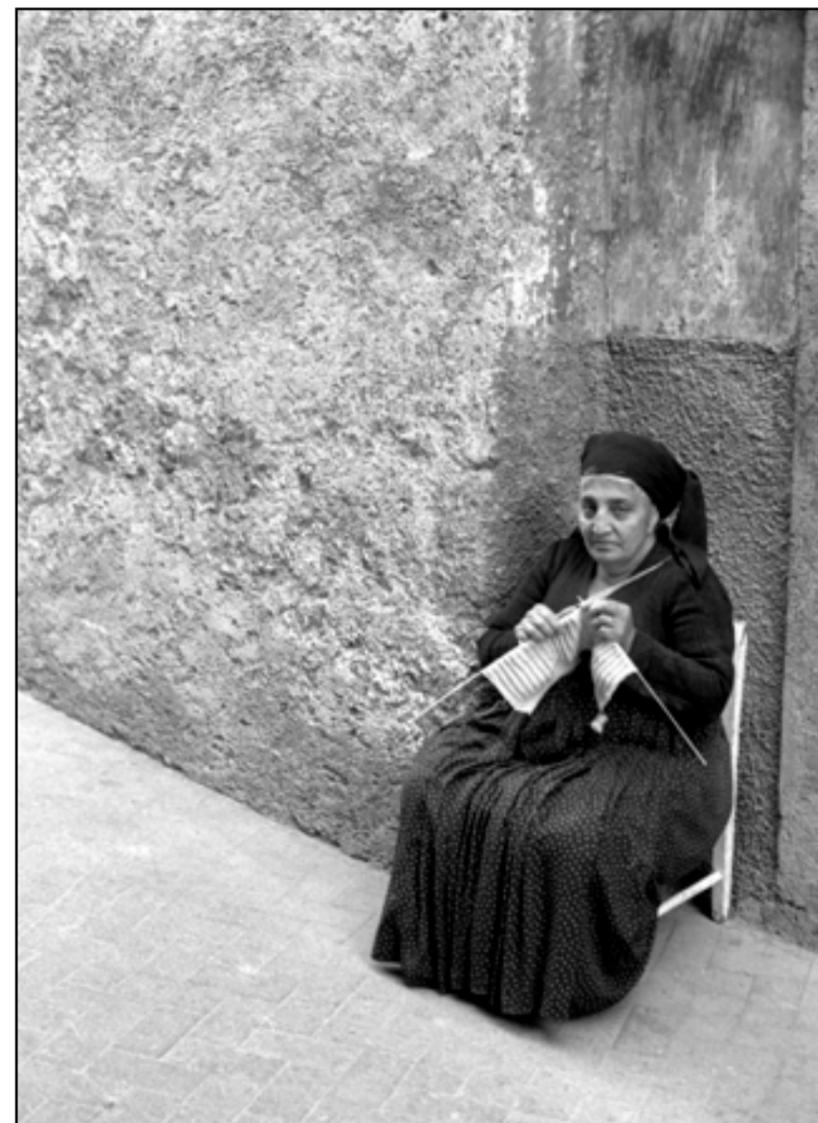
Cercherò di soffermarmi brevemente su alcune di loro che meritano sicuramente un commento specifico.





L'antico borgo abruzzese di Scanno aveva già colpito ed attratto fotografi di tutto rispetto come Henri Cartier Bresson che nel 1951 lo aveva visitato e illustrato. Anche Gianni Berengo Gardin e Pepi Merisio ne erano rimasti affascinati. Più avanti, negli anni dal 1957 al 1959 è il nome di Mario Giacomelli a legarsi indissolubilmente a quello del paesino. La sua interpretazione fotografica però è di tipo completamente differente in quanto a Giacomelli non interessa tanto descrivere il paese ed i suoi abitanti, quanto produrne una trasposizione personalissima basata su parametri sensoriali ed emotivi.

Baglione visita Scanno nel 1971, dopo aver visto con interesse il lavoro pubblicato da Berengo Gardin e ritrova intatti gli stilemi di chi lo aveva preceduto anni prima.





Questo non deve meravigliare più di tanto. Anche dalle nostre parti, nelle valli minori, non lontano dalla grande pianura padana, può capitare di incontrare donne anziane vestite in costumi tradizionali non soltanto in occasione delle feste patronali ma anche semplicemente per recarsi alla Messa domenicale.

Per questa serie di immagini l'autore ha scelto consapevolmente il bianco e nero, contrastato al punto giusto per rendere la ruvida materia delle pietre e, contemporaneamente, l'austera semplicità delle figure femminili. Le altre immagini qui pubblicate appartengono sostanzialmente tutte al mondo rurale; nei paesaggi senesi e umbri colpiscono le accurate composizioni e la stupefacente tavolozza cromatica.



Le rare figure appartengono a un passato, sia pure relativamente recente, ma definitivamente obsoleto, nel quale le scene pastorali raggiungono momenti di rara eleganza, armonia e bellezza.









I paesaggi invernali monferrini ripropongono canoni di lettura minimalista nei quali ogni piccolo elemento, per contrasto con il bianco abbagliante della neve, diviene protagonista.

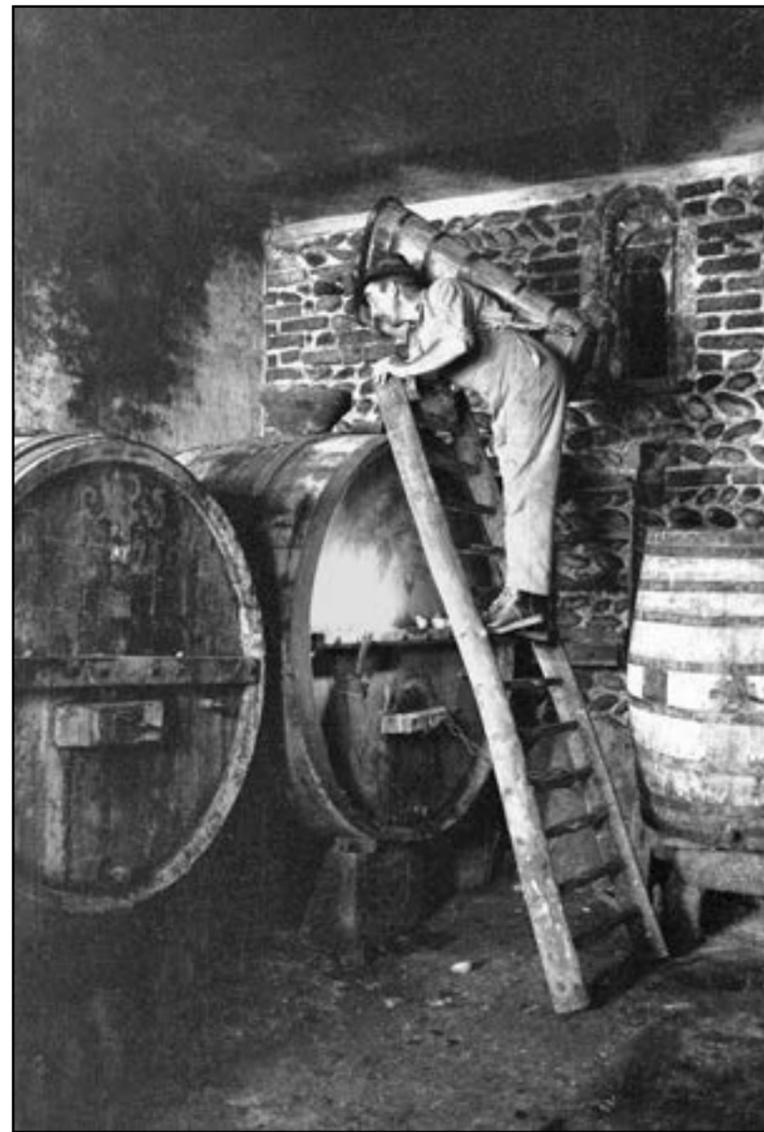


L'ambiente di risaia evidenzia invece la scansione geometrica del territorio, sostanzialmente monotono, solo in parte ravvivato da qualche occasionale (e provvidenziale) cielo temporalesco.



Le ultime due sequenze, sulla vendemmia e sul lavoro delle mondariso, rappresentano una testimonianza rara di un periodo non più attuale, nel quale il lavoro manuale e collettivo era una parte importante di vita quotidiana, ma anche di intensa socializzazione pur nell'asprezza indiscutibile delle condizioni operative.







In particolare nell'ampio lavoro sulle mondariso, realizzato nell'area lomellina, l'autore, in controtendenza rispetto ad altri contemporanei, ha scelto la pellicola a colori, cosa che rende le immagini ulteriormente preziose dal punto di vista documentaristico. L'uso della pellicola a colori infatti favorisce una lettura approfondita del contesto e dei dettagli minori, che probabilmente si sarebbe persa nella resa monocromatica.







Una superlativa Rolleiflex 6x6 aggiunge ulteriore valore alla resa qualitativa dei fotogrammi.

Le fotografie di Pierangelo Baglione ci insegnano molte cose: innanzi tutto a prestare attenzione all'inquadratura ed alla composizione per arrivare alla migliore sintesi estetica ed espressiva; poi ad avere rispetto per il soggetto ed a valorizzarlo come merita; infine a non avere fretta di scattare ma avere la pazienza di aspettare il momento giusto e la luce più adatta senza sprecare immagini.

Mi rendo conto che quest'ultima riflessione si scontri inevitabilmente con l'abitudine, favorita dalla tecnologia digitale, di scattare tanto e in fretta per scegliere dopo. Ma dopo, magari, di foto interessanti non se ne trovano. La fretta è anche inevitabilmente figlia del nostro tempo, nel quale ci si concentra su obiettivi a breve e brevissimo termine.

Molte volte però la storia recente ha dimostrato che questi obiettivi, apparentemente importanti, si sono rivelati illusori e del tutto effimeri.

VOCI DAL CORO

ENRICO CAMASCHELLA
SILVIO GIARDA

QUELLA STORICA DISCESA DEL SALVATORE DALLA CUPOLA (e relativa risalita)



Silvio Giarda

La Cupola antonelliana è senza dubbio il monumento-simbolo della città di Novara.

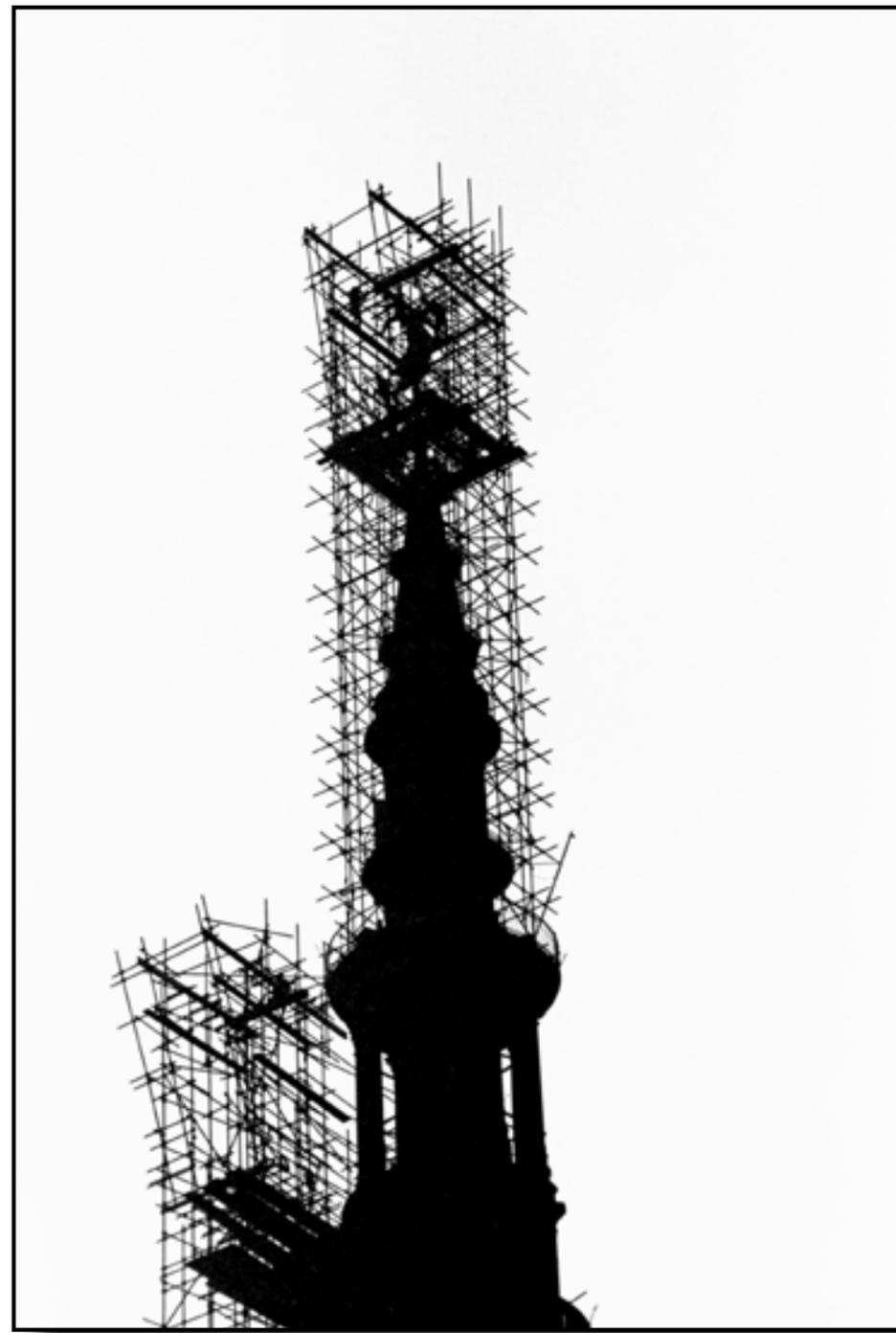
La sua imponenza e la sua notevole altezza la rendono facilmente riconoscibile nel panorama della città, sia ai frettolosi viaggiatori di passaggio sulla vicina autostrada, sia, come rassicurante segno del territorio, ai novaresi che, dopo assenze più o meno lunghe, vi fanno ritorno.

Del resto a Novara ben pochi edifici superano i 10 piani di altezza e quindi nessuno è in grado di competere con la Cupola.

Inoltre è noto che la struttura è stata edificata al di sopra della Basilica, che, a sua volta, si trova nel punto più elevato della città (sia pure di pochi metri rispetto al resto del territorio).

I più attenti avranno notato, in cima alla Cupola, un puntino luccicante; per gli osservatori che alzeranno il naso intorno alla Basilica sarà più facile riconoscere il profilo della statua dorata del Salvatore.

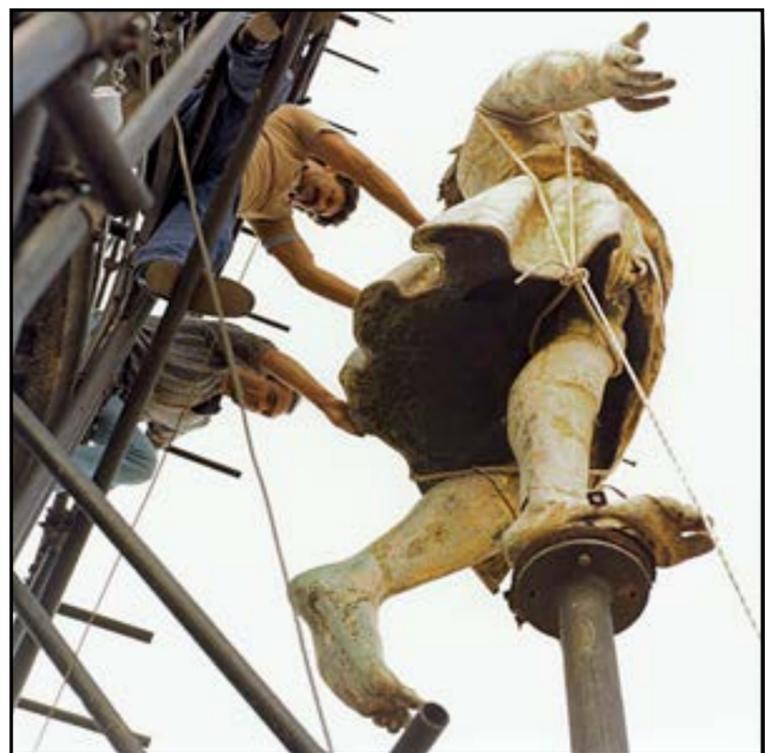
Statua e Cupola sembrerebbero sovrastare e proteggere benevolmente la città da sempre. In realtà mentre la Cupola, dopo il completamento architettonico del 1888, non ha subito grandi e visibili interventi, se non quelli di consolidamento statico, la statua è stata riportata a terra almeno due volte, per un necessario restauro, nel 1930 e nel 1982.



Silvio Giarda



Enrico Camaschella



Enrico Camaschella



Enrico Camaschella



Enrico Camaschella

Le immagini del presente articolo si riferiscono in particolare a quest'ultimo evento. All'epoca della realizzazione della statua, alla raffigurazione di San Gaudenzio fu preferita quella del Salvatore, più coerente con lo straordinario slancio verticale del monumento di Antonelli.

Fu commissionata allo scultore milanese Pietro Zucchi su progetto grafico di Giosuè Argenti, professore all'Accademia di Belle Arti di Milano. Realizzata in bronzo dorato, è alta ben 3,70 mt e pesa circa 430 Kg. Comprendendo la sfera di appoggio si arriva ad un'altezza di quasi 5 mt. Fu collocata sulla sommità della Cupola il 16 maggio 1878.

Nel 1930 la statua venne calata a terra per necessari interventi di restauro.



Enrico Camaschella

Fu trasportata nei laboratori della Ditta Piazza di Milano dove, sotto la supervisione dello scultore novarese Tandardini, furono effettuate varie operazioni di saldatura e riparazione delle lamiere di rame e, alla fine, venne nuovamente dorata con applicazione di foglia d'oro per incollaggio.

Nel 1938 erano state riscontrate deformazioni e lesioni importanti, alcune delle quali riparate "in loco". Un fulmine aveva anche colpito direttamente la statua provocando danni al piede destro.

Nel 1982 si decise di ripristinare la doratura ormai completamente scomparsa e di intervenire sulla struttura della statua, in alcune parti seriamente compromessa per fenomeni di corrosione, danni da agenti atmosferici e cedimenti delle lamiere.



Enrico Camaschella



A dirigere l'intervento di restauro fu chiamato il prof. Massimo Leoni, noto per il restauro con doratura parziale delle copie dei cavalli esposte sulla terrazza della Basilica di San Marco a Venezia, che decise di utilizzare la stessa tecnica anche per il Salvatore.

I lavori di saldatura e modellatura delle lamiere furono realizzati presso l'Officina di Carlo Pedrielli. Nello stesso ambiente fu eseguita anche l'operazione di doratura, curata da Marco Allera, Luigi Combi, Giovanni Frigerio e Massimo Leoni e la materia prima fu fornita dalla Banca Popolare di Novara.

Il prof. Leoni aveva avvertito del probabile successivo degrado della lucentezza della doratura per cause atmosferiche. In realtà però tale fenomeno fu molto più rapido e presto riaffiorò lo strato di rame sottostante.



Scoppiarono naturalmente le polemiche; si parlò di doratura affrettata o eseguita nel periodo invernale con temperature sfavorevoli; si criticò anche lo spettacolo di fuochi d'artificio dalla Cupola ritenendo che avesse danneggiato la statua appena restaurata.

Alla fine si assunse una decisione drastica: quella di riportare a terra il Salvatore e di eseguirne una copia in vetroresina, dopo ulteriori deludenti tentativi di doratura.

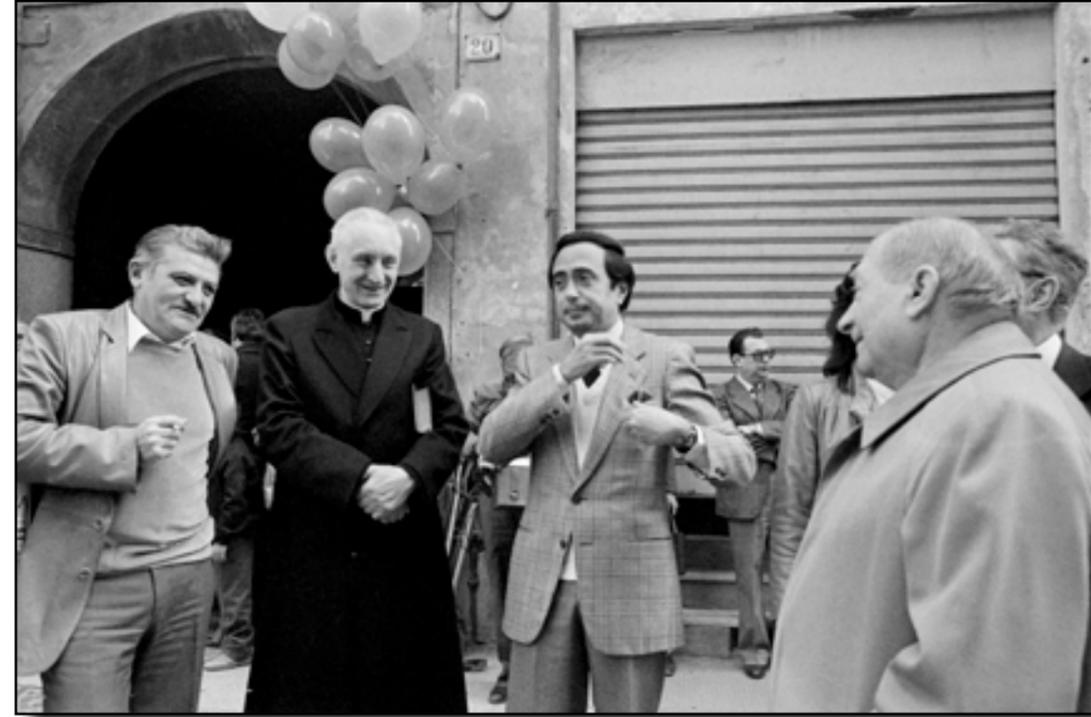




Silvio Giarda



Silvio Giarda



Silvio Giarda

Nel gruppo delle autorità sono riconoscibili da sinistra il geometra Giovanni Ingnoli, Monsignor Carlo Brugo, il Sindaco Armando Riviera e Pino Morosini.

L'originale si trova tuttora all'interno della Basilica. La copia in vetroresina, realizzata presso la Ditta Solazzini di Firenze, fu riposizionata con un elicottero il 6 luglio 1994 dopo ben sei tentativi falliti a causa del vento e della difficoltà dell'ancoraggio. Successivamente furono smontati i ponteggi sulla sommità (gli altri erano già stati rimossi nell'anno precedente).



Silvio Giarda



Silvio Giarda



Silvio Giarda

Le immagini del presente articolo furono scattate il 4 settembre del 1982 (per la discesa) da Enrico Camaschella e dal sottoscritto, opportunamente appostati all'altezza dei ponteggi della ditta Montipò al di sopra del livello del tetto della Basilica ed il 16 aprile 1983 (per la risalita) dal sottoscritto.

Al di là della relativa difficoltà tecnica delle riprese, resta il ricordo di due straordinarie ed emozionanti giornate storiche, dell'aria fresca e frizzante in quota, dell'attesa lunga, delle lente operazioni, scandite dalle voci degli operai, sospesi tra incredibili acrobazie tra i tubi dei ponteggi, e, il giorno della risalita, dello straordinario volo di palloncini multicolori.

A terra le autorità ma anche tanti curiosi, tutti con il naso rivolto verso l'alto, alcuni, più fortunati, con una fotocamera o un provvidenziale binocolo per una osservazione più precisa e dettagliata. Al di là dell'ingresso in Basilica della grande autogru per il sollevamento della statua, le operazioni di rimozione e ricollocamento sono state straordinariamente simili a quelle documentate 50 anni prima e cioè quasi unicamente a forza di braccia.



Silvio Giarda

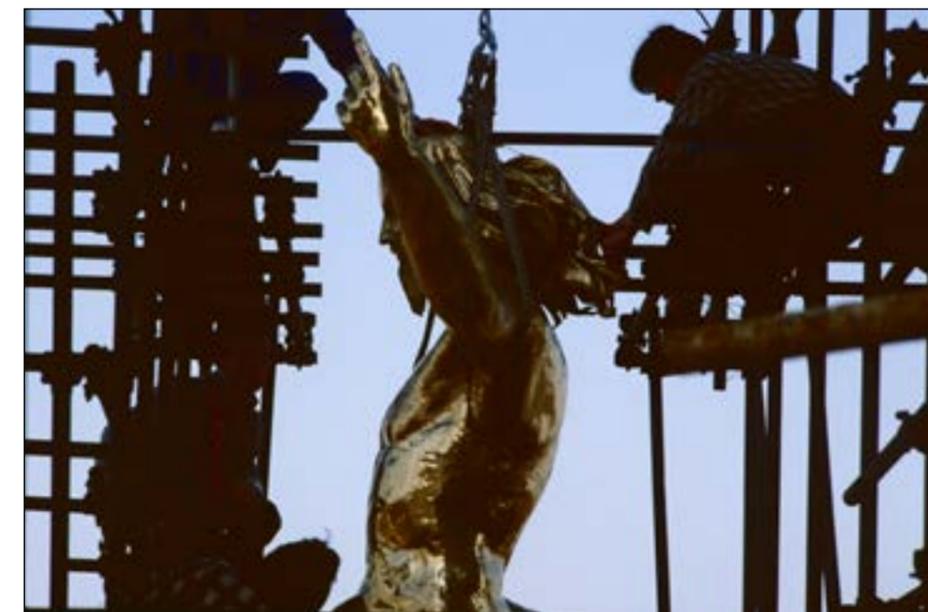


Silvio Giarda

L'emozione si legge sui volti degli operai, tesi in gesti inusuali, faticosi e impegnativi, ma anche consapevoli e orgogliosi della grande responsabilità del momento.

La grande statua, vista a distanza insolitamente ravvicinata, si staglia nitidamente con le sue nuove e luccicanti dorature, sul panorama della città, in attesa di raggiungere la sua collocazione al vertice della struttura in muratura della Cupola, una delle più alte al mondo realizzate con questa tecnica costruttiva e più alta, in questo senso, anche della Mole di Torino dopo il crollo nel 1953 della grande guglia di 47 metri, successivamente sostituita da travatura in acciaio.

Silvio Giarda



Silvio Giarda



Silvio Giarda



Silvio Giarda

LAVORARE INSIEME

mostre collettive dei soci della
SOCIETA' FOTOGRAFICA NOVARESE

ESPRESSIONI DELL'ACQUA

**PARCO NATURALE VALLE DEL TICINO
VILLA PICCHETTA - CAMERI
3 luglio - 31 luglio 2016**

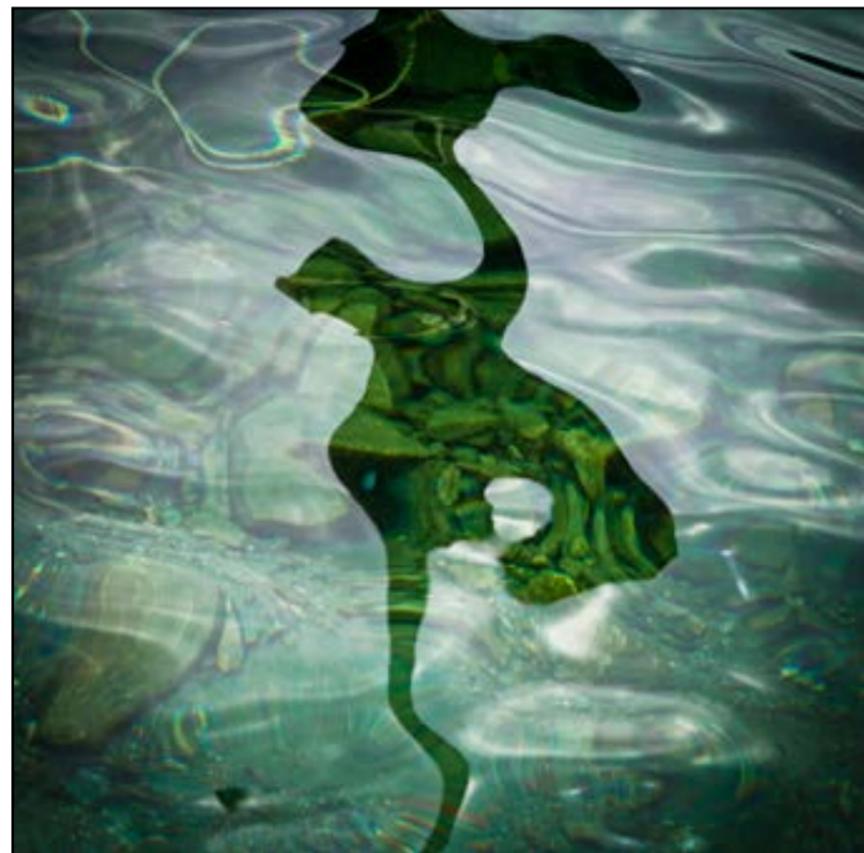
*L'acqua, di per sé trasparente e incolore,
sa assumere mille forme
e mille colori, sempre mutevoli.*

*I soci della Società Fotografica Novarese
hanno inseguito le capacità espressive dell'acqua,
creando una raccolta di immagini
che rappresentano un prezioso elemento,
dalle forme totalmente fantastiche
alla prorompente forza paesaggistica della natura.*

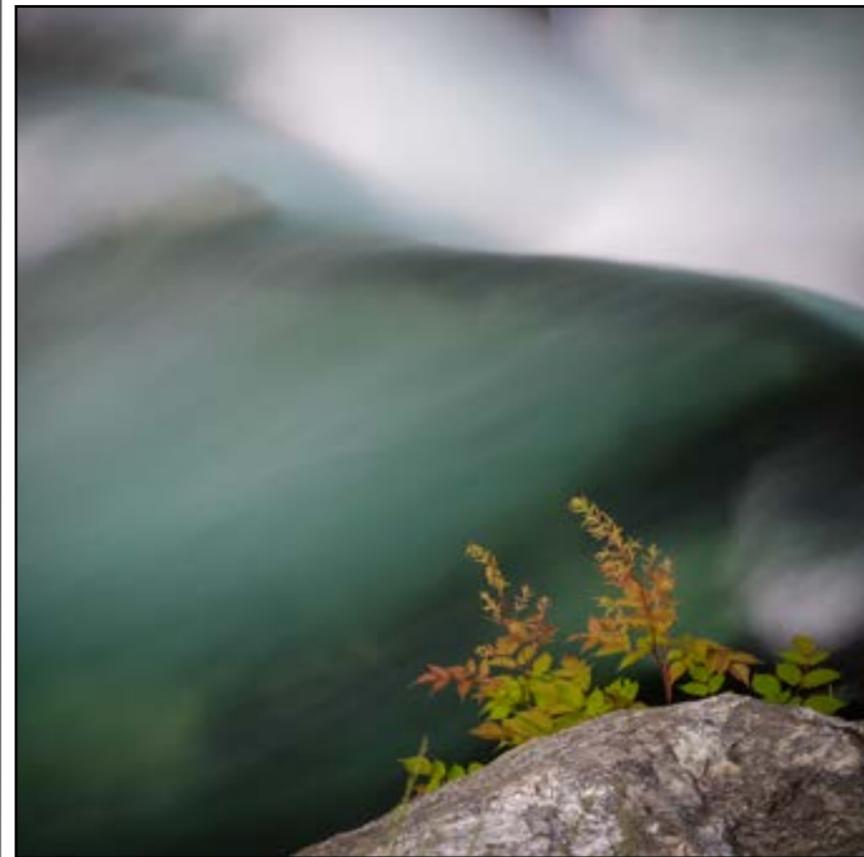




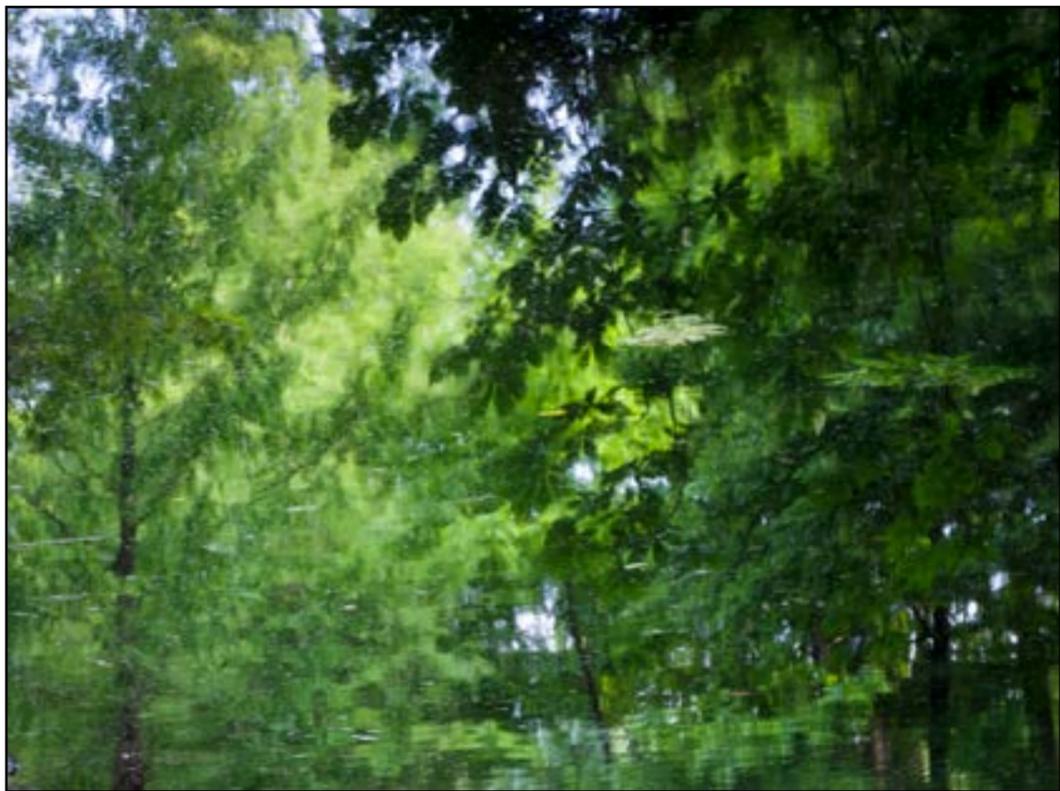
Carlo Squazzini



Paola Scampini



Stefano Nai



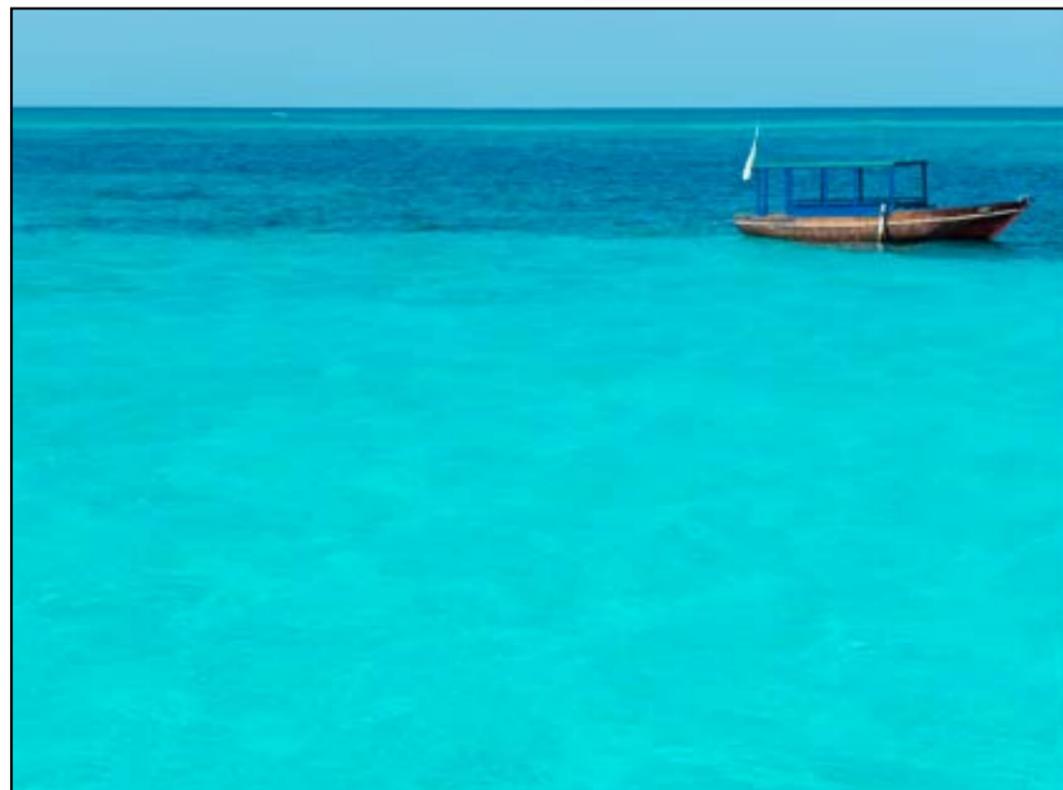
Caterina Tognetti



Peppino Leonetti



Caterina Tognetti



Luca Roveda



Silvio Giarda



Paola Scampini



Mario Balossini



Silvana Trevisio



Silvana Trevisio



Maria Cristina Barbé



Maria Cristina Barbé



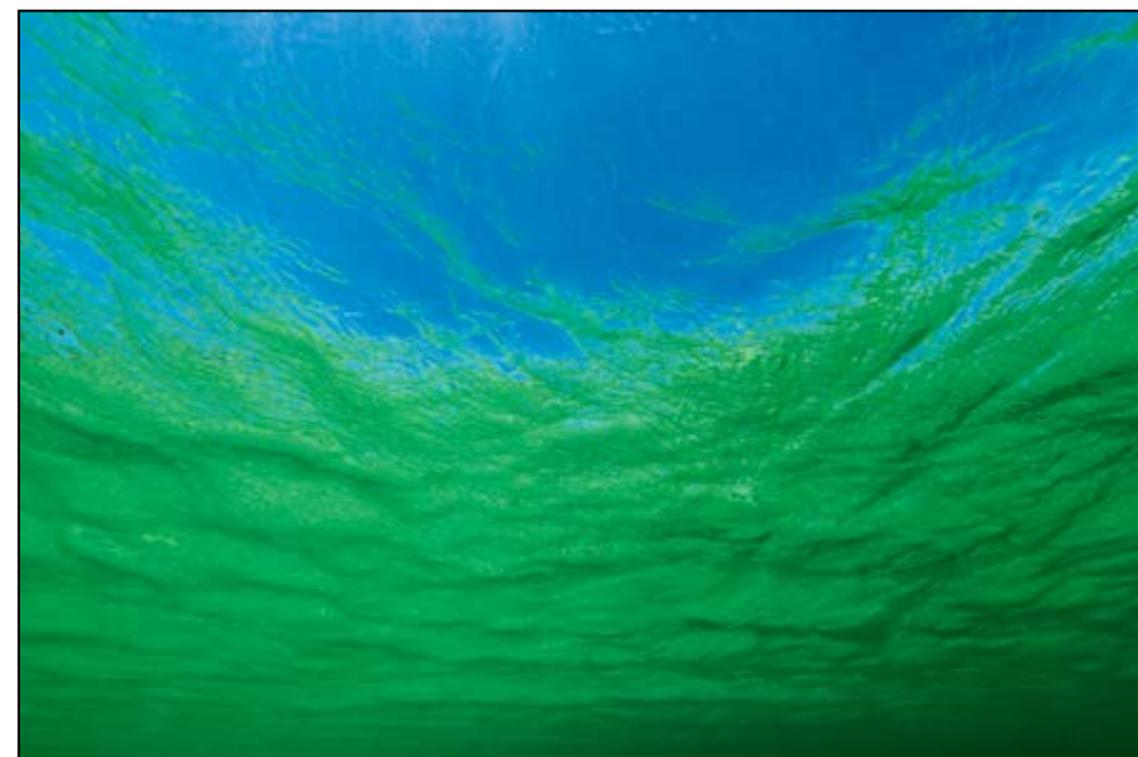
Enrico Camaschella



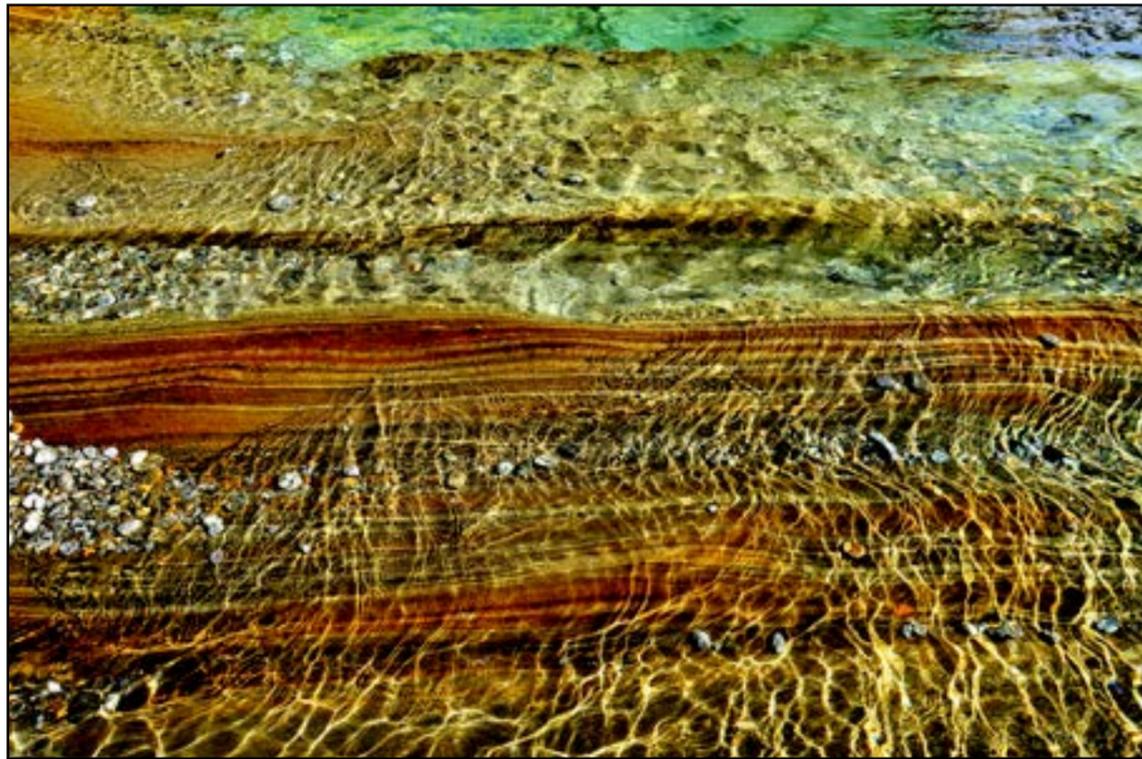
Roberto Garavaglia



Enrico Camaschella



Valerio Brustia



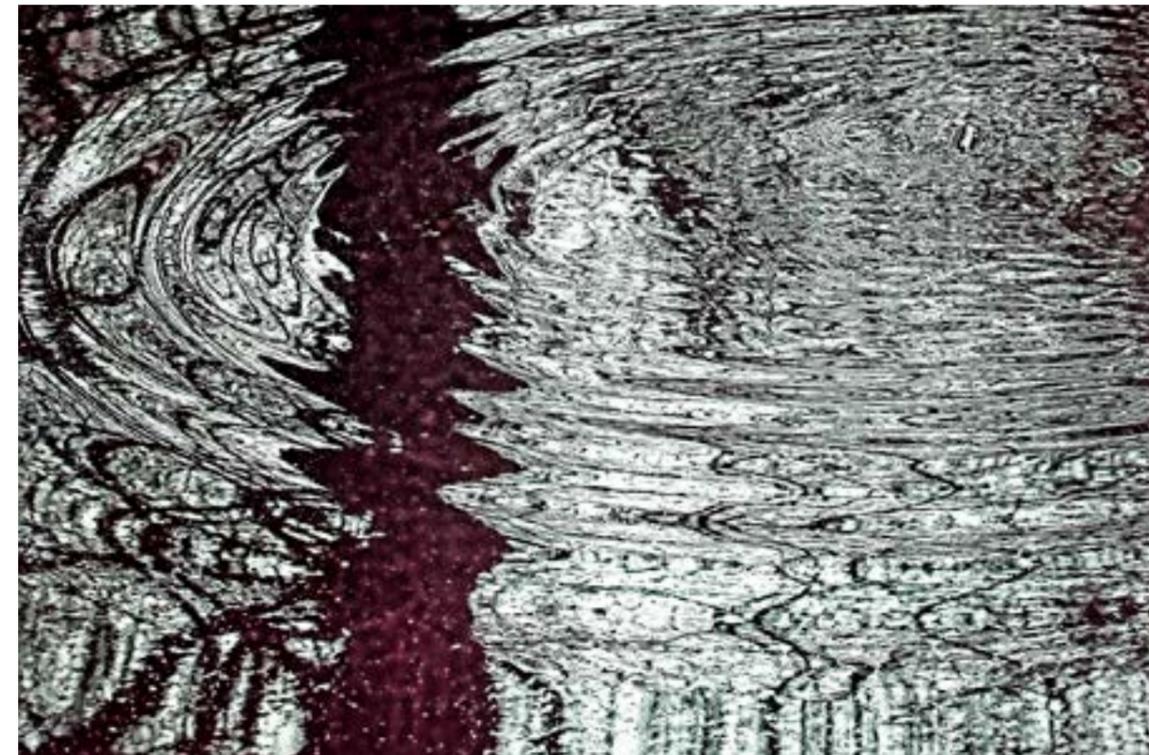
Daniele Ghisla



Daniele Ghisla



Daniele Ghisla

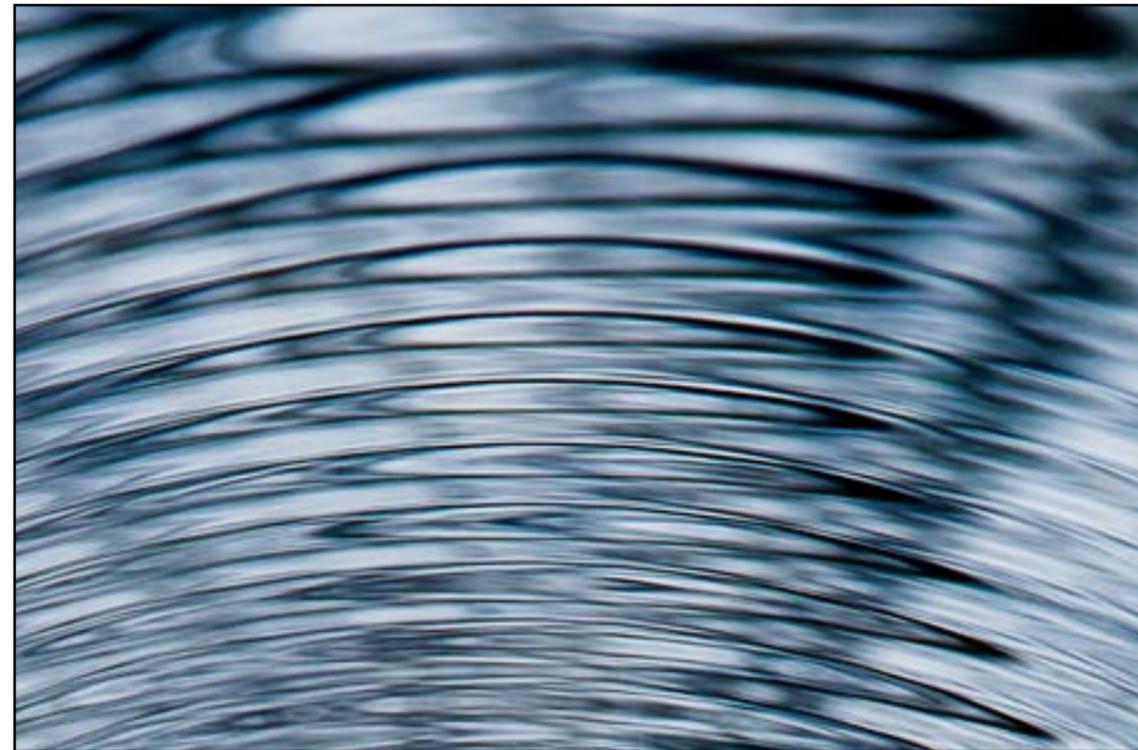


Maria Cristina Barbé

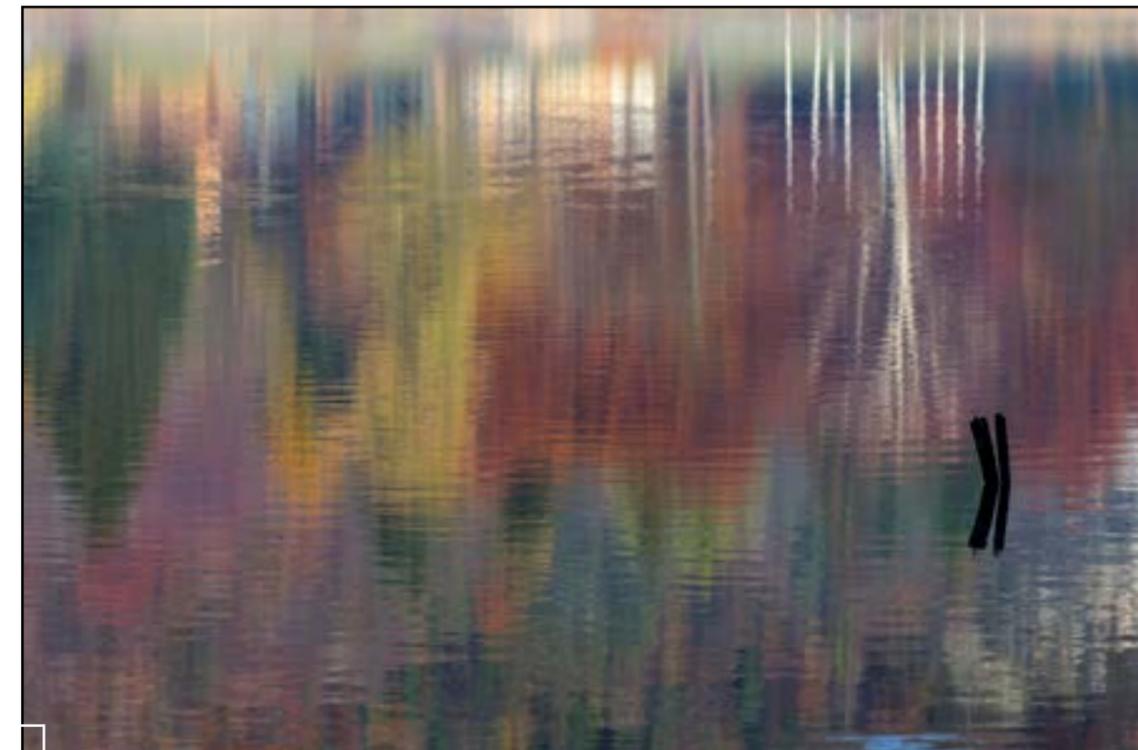
Pasqualino Quattrocchi



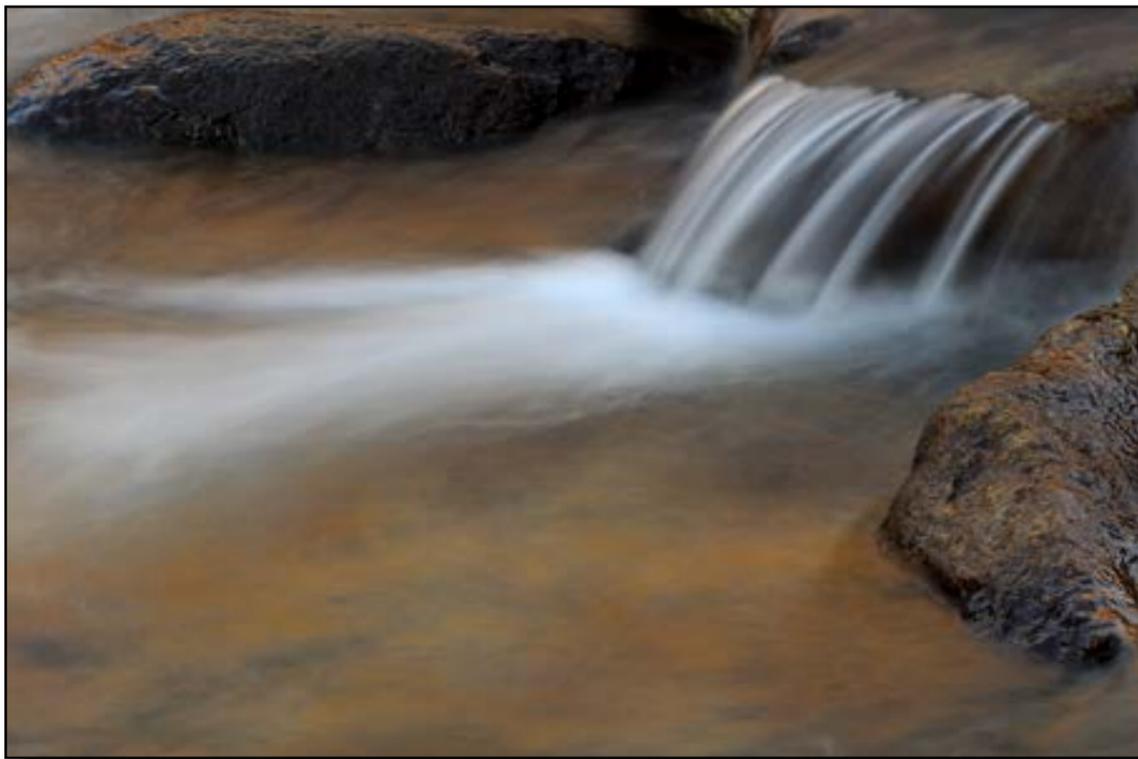
Domenico Presti



Pasqualino Quattrocchi



Paola Moriggi



Roberto Garavaglia



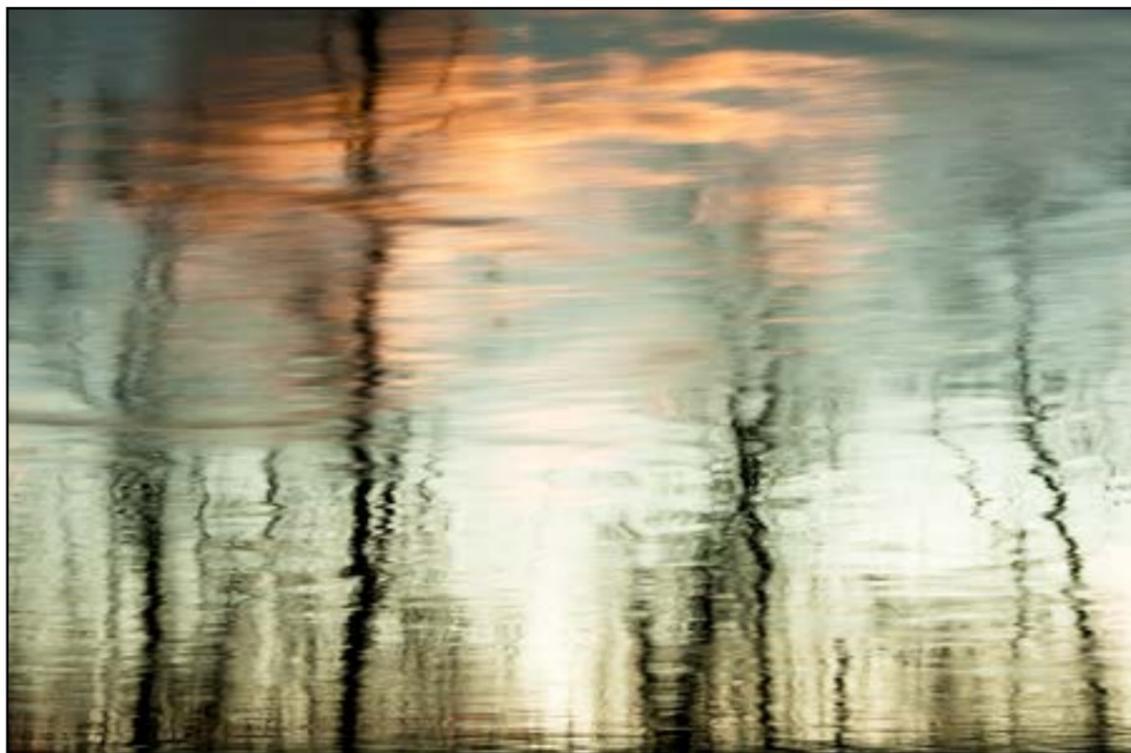
Domenico Presti



Mario Balossini



Stefano Nai



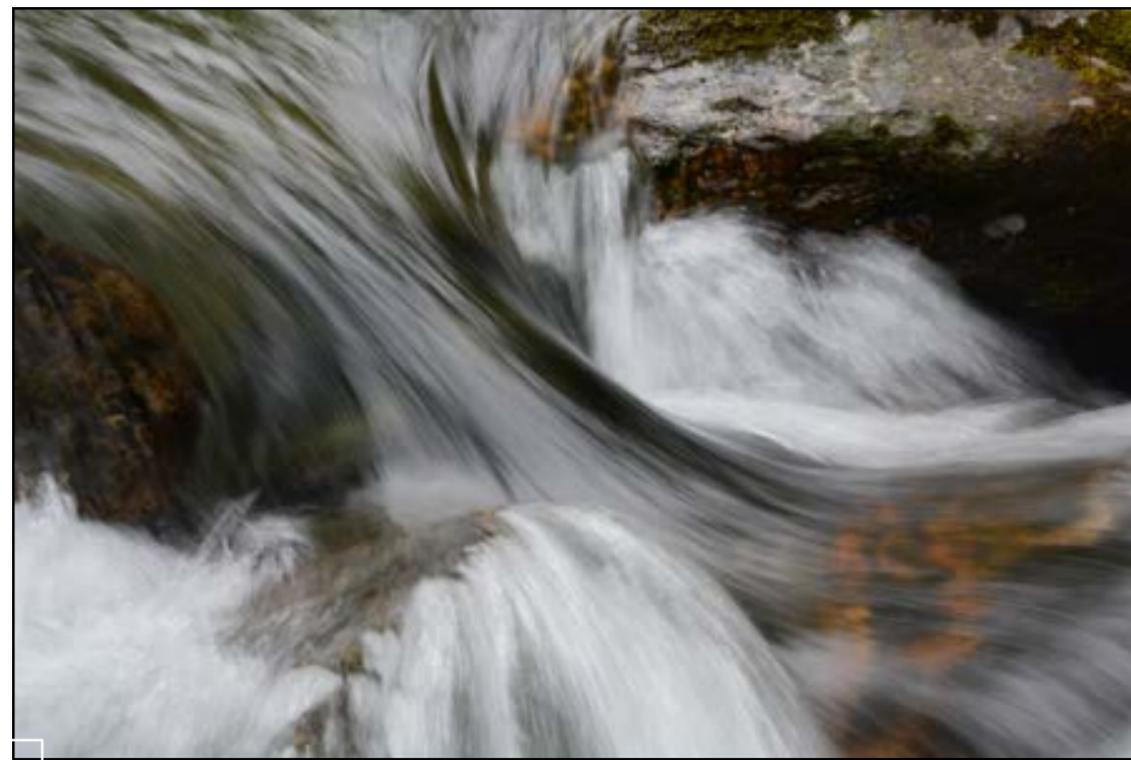
Giuseppe Perretta



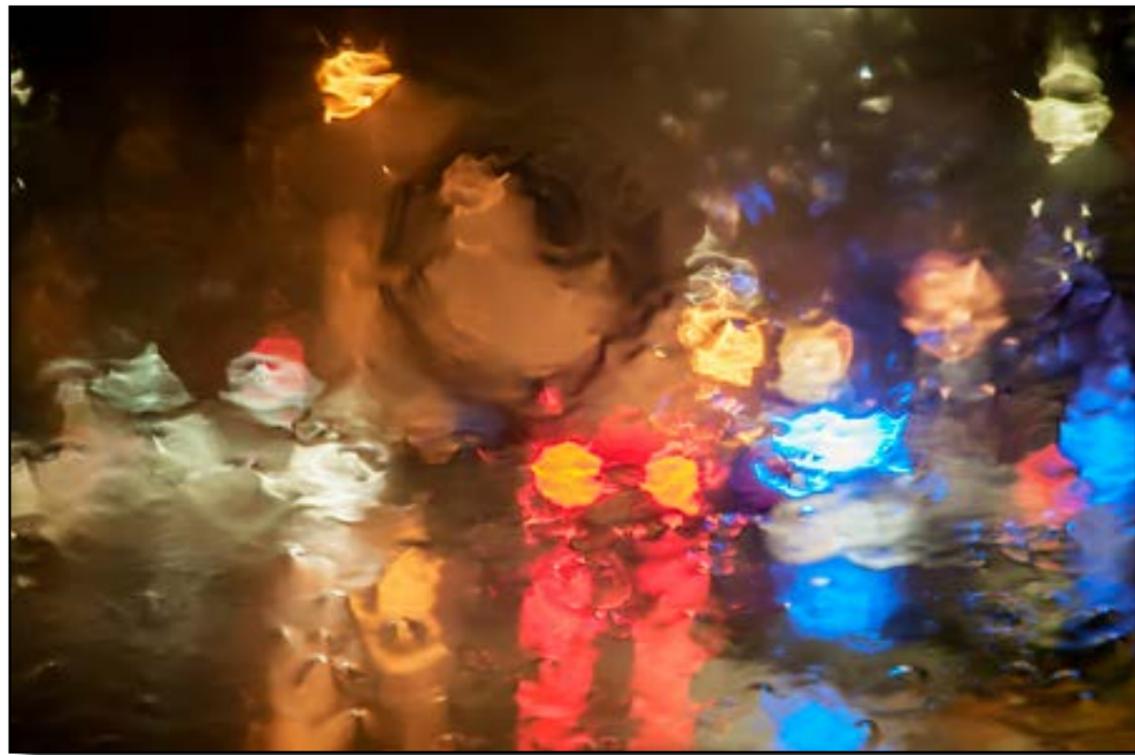
Peppino Leonetti



Giuseppe Perretta



Roberto Mazzetta



Giuseppe Perretta



Carlo Sguazzini



Paola Moriggi



Giorgio Baccocchi



Roberto Mazzetta



Silvana Trevisio



PARCO NATURALE VALLE DEL TICINO VILLA PICCHETTA - CAMERI

Villa Picchetta di Cameri (Novara), è la sede dell'Ente, collocata nell'edificio Padronale dell'omonima cascina.

Il complesso architettonico è costituito da rustici e dalla villa, di epoca cinquecentesca, posta al centro dell'insediamento, che si distingue per i caratteri signorili dell'architettura e per i tre scenografici giardini che la circondano.

Le grandi sale al piano terreno ed i giardini, oltre ad ospitare eventi culturali e convegni, sono aperte al pubblico e visitabili. Sono ancora ben conservate le decorazioni della Sala dell'Ottagono, che i recenti lavori di restauro hanno fatto emergere in tutta la loro ricchezza iconografica e cromatica, così come quelle del Portico sul lato ovest del Palazzo con raffigurazioni paesaggistiche.

<https://www.parcotycinolagomaggiore.com/it-it/home>

CREDITI FOTOGRAFICI

In copertina: Pierangelo Baglione (particolare)

Mario Balossini: pagine 8, 9, 10, 11, 12, 105

Domenico Pescosolido: pagine 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39

Maria Cristina Barbé: pagine 41, 42 (interpretazioni)

commons wikimedia.org: pagina 43

Pierangelo Baglione: da pagina 45 a pagina 69

Enrico Camaschella e Silvio Giarda: da pagina 70 a pagina 81

Soci SFN: da pagina 83 a pagina 104

ATTIVITÀ ESPOSITIVE IN CORSO

Museo di Storia Naturale Faraggiana Ferrandi
via G. Ferrari, 13 Novara



25.09.2021
28.11.2021

martedì - venerdì: 9-12.30
sabato: 9-12.30/14-19
domenica: 14-19
Ingresso Libero

LE "FATICHE" CHE PORTANO AL RISO

Fotografie di
Pasqualino Quattrocchi



CONTINUA
PRESSO IL MERCATO COPERTO DI VIALE DANTE
A NOVARA
(ULTIMO PADIGLIONE MERCI)
LA

*MOSTRA COLLETTIVA DEI SOCI
della
SOCIETÀ FOTOGRAFICA NOVARESE*

ESPRESSIONI DEL CIBO