LA FENICE

PERIODICO TELEMATICO DI RESILIENZA FOTOGRAFICA
A CURA DELLA

SOCIETÀ FOTOGRAFICA NOVARESE

Pubblicazione
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
Ivan Rognoni

PROGETTO GRAFICO E DIFFUSIONE
Maria Cristina Barbé
Enrico Camaschella

SOCIETÀ FOTOGRAFICA NOVARESE

CONSIGLIO DIRETTIVO

Stefano Nai - Presidente
Enrico Camaschella - Vicepresidente
Biagio Mangione - Consigliere Segretario
Silvana Trevisio - Consigliere Tesoriere
Paola Moriggi - Consigliere
Giuseppe Perretta - Consigliere
Ezio Racchi - Consigliere
Roberto Garavaglia - Revisore dei conti
Ivan Rognoni - Revisore dei conti
Paolo Sguazzini - Revisore dei conti

www.societafotograficanovarese.org

@ info@societafotograficanovarese.org
lafenice@societafotograficanovarese.org

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

YouTube https://www.youtube.com/channel/UCubLFssbjVwUHl5HPnOnQug

NON HO CHE AUGURI
DA REGALARE:
DI AUGURI NE HO TANTI,
PRENDETE
QUELLI CHE VOLETE,
PRENDETELI
TUTTI QUANTI.

Gianni Rodari - Il magico Natale

INDICE

EDITORIALE DEL COORDINATORE
LA FOTO NEL CESTINO, ovvero la scelta delle foto 8
Mario Balossini

PERSONAGGI
LUIGI VERONESI, artista e fotografo 14
Silvio Giarda

APPUNTI DI TECNICA FOTOGRAFICA
LA RISOLUZIONE DELLE FOTOCAMERE DIGITALI 46
Mario Balossini

LE BUONE LETTURE
Mario Balossini 80

AUTORE SFN
ANTONIO VALLINO 86
Vanni Vallino

VOCI DAL CORO
NUOVA GALLERIA GIANNONI 130
Massimo Forni, Paola Moriggi, Stefano Nai, Silvana Trevisio

LAVORARE INSIEME
ESPRESSIONI DEL CIBO 162
Mostra fotografica dei Soci SFN

ATTIVITÀ ESPOSITIVE E CULTURALI IN PROGRAMMA 199

MARIO
BALOSSINI
Coordinatore

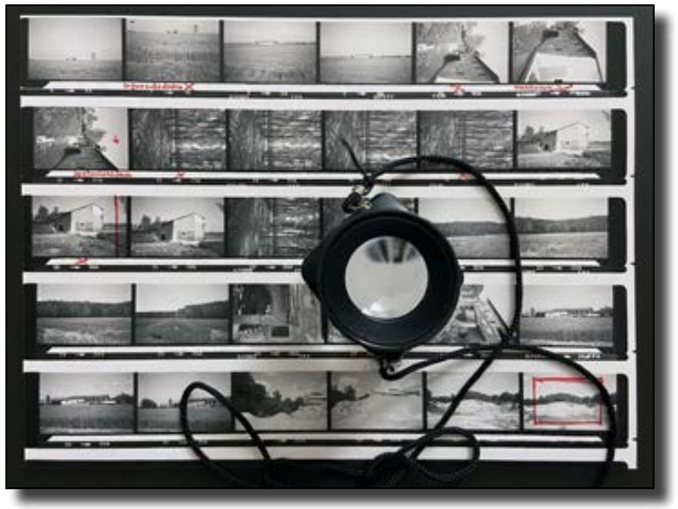
LA FOTO NEL CESTINO
ovvero la scelta delle foto

“La foto nel cestino” era la sezione che una nota rivista fotografica dedicava alla critica delle immagini inviate dai lettori. Leggendola, ho immaginato più volte un arcigno censore che con espressione di sufficienza invitava il malcapitato fotoamatore a gettare “La foto nel cestino”. Durante una lettura in presenza, probabilmente il fotoamatore sarebbe stato scaraventato nel cestino insieme alla sua opera. Sfogliavo quelle pagine con l’intento di individuare i miei errori, di imparare a scattare foto migliori.
Negli ultimi anni la critica delle immagini dei lettori è diventata buonista e amichevole. Le riviste fotografiche attraversano un periodo difficile e la paura di perdere lettori potrebbe anche aver indotto a valutazioni più tolleranti.
La rivista francese “Chasseur d’images” interpreta il nuovo ciclo con un atteggiamento empatico. Usa quattro emoticon con espressioni diverse per esprimere la valutazione. Sfogliando “Chasseur d’images”, trovo, ad esempio, la fotografia di uno scoiattolo europeo che spicca un salto sollevando spruzzi d’acqua. È classificata assegnando l’emoticon con i cuoricini sugli occhi, la valutazione più alta, che non mi convince. Sovente ero in disaccordo con il censore della famosa rivista italiana: ad alcune foto bocciate avrei dato un buon voto, mente avrei volentieri accompagnato quelle promosse al cestino.

In rete l’immancabile Salvatore Aranzulla spiega dettagliatamente con la consueta competenza come recuperare i file contenuti nel cestino. I ripensamenti sono sempre possibili, ma il cestino informatico occupa spazio nei dischi fissi e andrebbe periodicamente ripulito (il file cestinato occupa il medesimo spazio del file prima dell’invio al cestino).

Il rapporto del fotografo con i cestini è sempre conflittuale, compresi quelli stradali. I fotografi possono fotografare quest’ultimi per dimostrare l’inciviltà di coloro (purtroppo numerosi) che li utilizzano per evitare la raccolta differenziata, oppure sono costretti ad acrobazie per evitare di inquadrarli.

Con la fotografia analogica, la selezione delle foto avviene prima dell’avvio del processo di stampa. La pellicola sviluppata viene stampata a contatto per ottenere i provini come nella figura seguente. La lente è utile per verificare la precisione della messa a fuoco, il micromosso, la qualità dell’esposizione.



La scelta dei fotogrammi è sempre un momento importante e lo è ancora di più per la fotografia analogica. La valutazione deve essere scrupolosa, attenta ai dettagli, non deve essere affrettata. Un controllo approssimato potrebbe essere pagato in termini di tempo e di spreco di carta sensibile.
Le mascherature in camera oscura devono essere, in linea di massima, individuate sul provino in modo da avere un'idea delle maschere da preparare. Le operazioni preliminari sono indispensabili per limitare interventi riparatori che potrebbero essere non risolutivi. Il "cestino" diventerebbe una deludente via di uscita. Per esperienza personale, assicuro che la stampa analogica eseguita con cura, avendo in mente il risultato già pensato in fase di inquadratura, potrebbe trasformare completamente un fotogramma. Eugene Smith fu un maestro geniale della camera oscura e le sue foto ne sono una concreata dimostrazione.

I segni rossi sul provino sono una indicazione dei possibili interventi in fase di stampa. Gli altri fotogrammi, pur conservando i negativi, sono destinati all'oblio, al cestino dei ricordi.
La fotografia digitale offre strumenti molto utili per la scelta delle foto, e decisamente più flessibili. In Lightroom **Libreria** la schermata dei provini si presenta come nella figura seguente:

La lente elettronica denominata Navigatore è la sofisticata evoluzione della lente:

Anche utilizzando Lightroom rimane il problema della scelta. Il cestino non compare esplicitamente, ma, quando si richiama la finestra **Rimuovi foto dal catalogo Lightroo**m, compare la finestra:

Il software accompagna al cestino, ma, comprendendo le ansie del fotografo, consente la gradualità delle scelte: il cestino di Windows mantiene ancora in vita la speranza di un ripensamento.
Lightroom, come anche Capture One, sono programmi di fotoritocco che mettono a disposizione strumenti corrispondenti a quelli della camera oscura. Il valore aggiunto è dato dalla possibilità di annullare le modifiche apportate riportando, con un semplice click la foto alla condizione iniziale. Nella fotografia analogica la condizione iniziale è il negativo, ma la stampa sbagliata non è recuperabile.

Tornando al titolo dell'articolo e in particolare alla seconda parte "la scelta delle foto", rimane il problema di cosa gettare nel cestino, senza distinzione tra processo analogico o digitale.
Ho imparato la stampa chimica da un amico che concluse la mia prima sessione di camera oscura con tre parole: **tre su trentasei**. Sono tre parole che sintetizzano un concetto che ogni fotografo non dovrebbe dimenticare: su trentasei fotogrammi di un rullo 24x36 solo tre saranno validi. Non è una regola, ma è la sintesi di una esperienza fotografica, che rimane unica anche quando si sbaglia.
Del provino riportato nella prima figura ho ritrovato una sola stampa.
La fotografia digitale offre molti strumenti per salvare l'immagine, ma già in fase di inquadratura è opportuno avere ben chiara la fattibilità delle operazioni di fotoritocco.

L'esame dei provini è un'esperienza solitaria, che dovrebbe aiutare a confrontare il risultato dello scatto con l'idea che ha spinto all'inquadratura. La sfida del fotografo è la conferma di un'idea con la stampa. Il provino non è un quaderno di schizzi, la foto è impressa sul negativo, in pratica esiste. Per me, il provino è una testimonianza dei miei errori: l'esposizione sbagliata, l'obiettivo non adatto, la pigrizia dell'inquadratura (forse un piccolo spostamento sarebbe stato più opportuno). Fortunatamente è anche la testimonianza che il pensiero visivo è riuscito ad esprimersi su un supporto bidimensionale.

Durante i corsi di fotografia (e non solo) richiedo spesso ai partecipanti tre immagini da leggere insieme: in molti casi viene consegnata una chiave USB con non meno di dieci foto. L'autore mi dice "Scelga lei" … È più comodo affidare la selezione ad un'altra persona per poi risentirsi se alcune foto vengono scartate. Ho l'impressione che la scelta sia vissuta come un attentato all'egocentrismo che, a volte, affligge i fotografi.

Per scegliere, è indispensabile imparare a leggere con attenzione e spirito critico l'immagine e l'autocritica è sicuramente di grande aiuto. L'autocritica è una capacità in declino, purtroppo non solo in fotografia, e, soprattutto, non è considerata un valore importante.
Aggiungo una convinzione personale, che non sempre è condivisa nel mondo fotoamatoriale. Un'immagine trova il suo compimento naturale nella stampa e ancora di più in un libro. Solo recentemente, ho affrontato l'esperienza di realizzare libri con mie fotografie. È stato un lavoro impegnativo, fatto di selezioni successive, di esclusioni impietose, magari dopo mille ripensamenti. Il libro obbliga a una scelta definitiva, costringe a un percorso di lettura che non può essere infinito. È un'esperienza che consiglio a tutte le persone che credono nella fotografia, che non la considerano solo una banale pressione di un tasto, ma un modo per esprimersi.
I **like** di Instagram sono evanescenti, durano il tempo di digitarli: il libro rimane, può essere sfogliato anche dopo molti anni.

Concludo suggerendo una lettura: **MAGNUM LA SCELTA DELLA FOTO,** un volume curato da Kristen Lubben e edito da Contrasto. Contiene 139 provini di 69 fotografi dell'Agenzia MAGNUM, accompagnati da commenti e da testi esplicativi degli autori. È un volume poderoso, di costo elevato, ma vale la spesa.

Mario Balossini

a cura di SILVIO GIARDA

LUIGI VERONESI
artista e fotografo

Parlare di Luigi Veronesi come fotografo sarebbe un'operazione azzardata ed estremamente riduttiva dato che ci troviamo di fronte ad una personalità artistica di grande levatura che ha usato "anche" la fotografia come mezzo espressivo, ma ne ha esplorati e sperimentati molti altri, dalle arti figurative al teatro, al cinema, alla musica, tanto da essere oggi considerato tra i più importanti interpreti dell'avanguardia italiana del novecento.

Veronesi nasce a Milano nel 1908 e già all'età di 17 anni inizia una fase intensa di sperimentazione creativa utilizzando la camera oscura del padre. Frequenta un corso di disegnatore tessile e continua, nel contempo, le prove di stampa fotografica.
Grazie alla conoscenza di Raffaello Giolli viene introdotto nell'ambito di un gruppo di intellettuali che collaborano alla rivista "Poligono".
Inizia a interessarsi attivamente alla pittura studiando con il napoletano Carmelo Violante, al tempo docente presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Il 4 marzo 1934 viene allestita presso lo studio dei pittori Felice Casorati ed Enrico Paolucci a Torino la prima mostra collettiva di arte astratta, alla quale partecipa anche lui.
Tra gli altri artisti compaiono i nomi di Oreste Bogliardi, Cristoforo De Amicis, Ezio D'Errico, Lucio Fontana, Virginio Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Alberto Magnelli, Fausto Melotti, Mauro Reggiani e Atanasio Soldati. In quella occasione viene anche sottoscritto un famoso Manifesto.

Espone alla Triennale di Milano nel 1936 e, sempre nello stesso anno, in una mostra d'arte astratta a Como con alcuni degli artisti del Manifesto di Torino. Il catalogo contiene una presentazione di Alberto Sartoris.
Sempre nel 1936 collabora con alcune illustrazioni al "Quaderno di geometria" di Leonardo Sinisgalli.
Nel 1939 presenta una personale presso la "Gallerie L'Equipe" a Parigi. Sempre nel 1939 pubblica il lavoro "14 variazioni su un tema pittorico" esplorando interessanti parallelismi tra scale musicali e scale cromatiche, con particolare riguardo alla musica dodecafonica. Il lavoro viene commentato da brani di Riccardo Malipiero.

Nel 1932 aveva esposto a Milano alcuni lavori di tipo figurativo presso la Galleria "Il Milione", ma, già a partire da quel periodo, aveva mostrato uno spiccato interesse per l'arte astratta. Proprio nel 1932 entra in contatto con Léger e si appassiona ai lavori dei costruttivisti russi e olandesi e, successivamente, del costruttivismo svizzero.
Aderisce alla filosofia del Bauhaus grazie alla conoscenza di Moholy Nagy, Max Bill e El Lissitzky e viene intensamente colpito dai lavori di Wassily Kandinsky.
Partecipa alla importante mostra "Arte astratta arte concreta" a Palazzo Reale a Milano nel 1947.
La sua esperienza artistica comprende anche lavori teatrali e cinematografici. Infatti nel 1939 realizza 6 bozzetti su cartoncino con tempere e inchiostro ispirandosi ai protagonisti de "L'Histoire du soldat" di Stravinskij e progetta anche una scenografia completa per l'opera, che sarà messa in scena in edizione marionettistica molto più tardi, nel 1982, alla Piccola Scala in collaborazione con la Compagnia Colla.
Tra i filmati uno è sopravvissuto alla guerra ed è stato recentemente restaurato e contiene imma-

gini astratte con ricerche cromatiche (sempre sulla stessa colonna sonora di Stravinskij) secondo quelle regole di pura matrice matematica che in fondo accomunano musica e arti figurative.
Il suo interesse per il mondo del teatro si era già manifestato in quegli anni con la frequentazione del gruppo teatrale “Palcoscenico”, nel quale stavano emergendo personalità importanti come quelle di Paolo Grassi e Giorgio Strehler.

Durante la guerra, grazie alle sue conoscenze grafiche, aveva anche lavorato come abile falsario per il Movimento di Liberazione Nazionale, ma solo nel dopoguerra si dedica ai lavori più importanti nel settore fotografico anche se i suoi primi risalgono agli anni ’20 (camera oscura, fotogrammi, solarizzazioni con effetto Sabbatier).
Inizia a collaborare con riviste fotografiche come “Casabella” e “Ferrania” e, nel 1947, è tra i fondatori del Circolo “La Bussola” di cui sigla il manifesto programmatico (esattamente un anno dopo quello del MAC – Movimento Arte Concreta), che delinea i contorni di una fotografia dichiaratamente “artistica”.
Nel 1951, con altri grandi protagonisti come Pietro Donzelli, fonda l’Unione Fotografica. I suoi lavori vengono esposti alla Biennale di Venezia e a San Paolo ed in numerose gallerie italiane ed estere. Inizia anche una intensa attività didattica presso l’Accademia di Belle Arti di Brera e la Nuova Accademia di Milano.
Nel 1977 Lanfranco Colombo lo invita ad esporre alla Galleria “Il Diaframma”.
Nel 1979 partecipa alla importante manifestazione “Venezia ‘79 La Fotografia” ove tiene un corso su “Storia, teoria e tecnica del fotogramma”. Nel 1983 gli viene conferito dall’Accademia dei Lincei il Premio Feltrinelli per la pittura. Negli anni 80 cura numerose scenografie per il Teatro La Scala. Muore a Milano nel 1998.

Sarebbe sciocco e immodesto da parte mia pretendere di esprimere una personale interpretazione dei lavori di Veronesi, autore sul quale si sono spesi pareri ben più importanti e rappresentativi. Mi limito pertanto onestamente a sottoporre ai lettori come spunto di riflessione due serie di immagini.

La prima tratta dai celebri fotogrammi e la seconda dalle sue fotografie specificandone le fondamentali differenze. Scrive Moholy Nagy nel 1936 sulla rivista “Telehor” : “Il fotogramma, cioè l’immagine luminosa ottenuta senza la macchina fotografica, è il segreto della fotografia. In esso si rivela la caratteristica unica del procedimento fotografico che permette di fissare immagini di luce ed ombra su una superficie sensibile senza l’aiuto di alcun apparecchio. Il fotogramma apre nuove prospettive su un linguaggio visivo finora completamente sconosciuto e e governato da leggi proprie. Nella lotta per giungere a un nuovo modo di vedere le cose, il fotogramma è un’arma del tutto smaterializzata.”

Vari autori hanno sperimentato oltre a Veronesi questa tecnica a partire da Fox Talbot ma soprattutto molti artisti come Man Ray, Moholy Nagy, El Lissitzkij e Rodcenko. In epoca più recente esperienze analoghe sono state effettuate, tra gli altri, da fotografi come Paolo Monti e Michele Ghigo. Le fotografie di Veronesi implicano invece l’utilizzo della fotocamera tradizionale anche se i soggetti appartengono quasi esclusivamente al mondo dell’informale, al quale l’autore ha dedicato con grande coerenza tutta la sua lunga e intensa esperienza artistica.

Silvio Giarda

Senza titolo, 1933
Fotogramma

Senza titolo, 1927
Fotogramma su carta al citrato di sodio

Senza titolo, 1936
Fotogramma

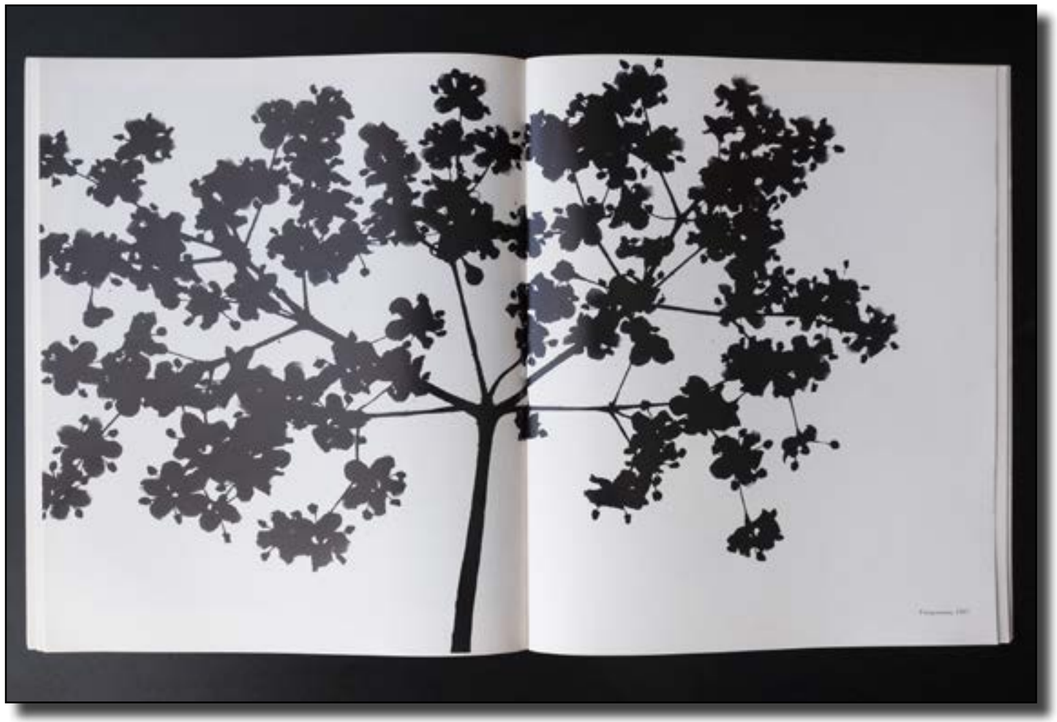
Fotogramma 37, 1937

Fotogramma 22 bis, 1936

Senza titolo, 1938
Fotogramma

Senza titolo, 1937 reprint 1977
Fotogramma

Fotogramma parzialmente solarizzato, 1953



Fotogramma, 1957

Fotogramma 97, 1957

Senza titolo, 1936 reprint 1977
Doppio fotogramma (sovrimpressione sul negativo)

Fotogramma 332, 1974

Fotogramma 427, 1978

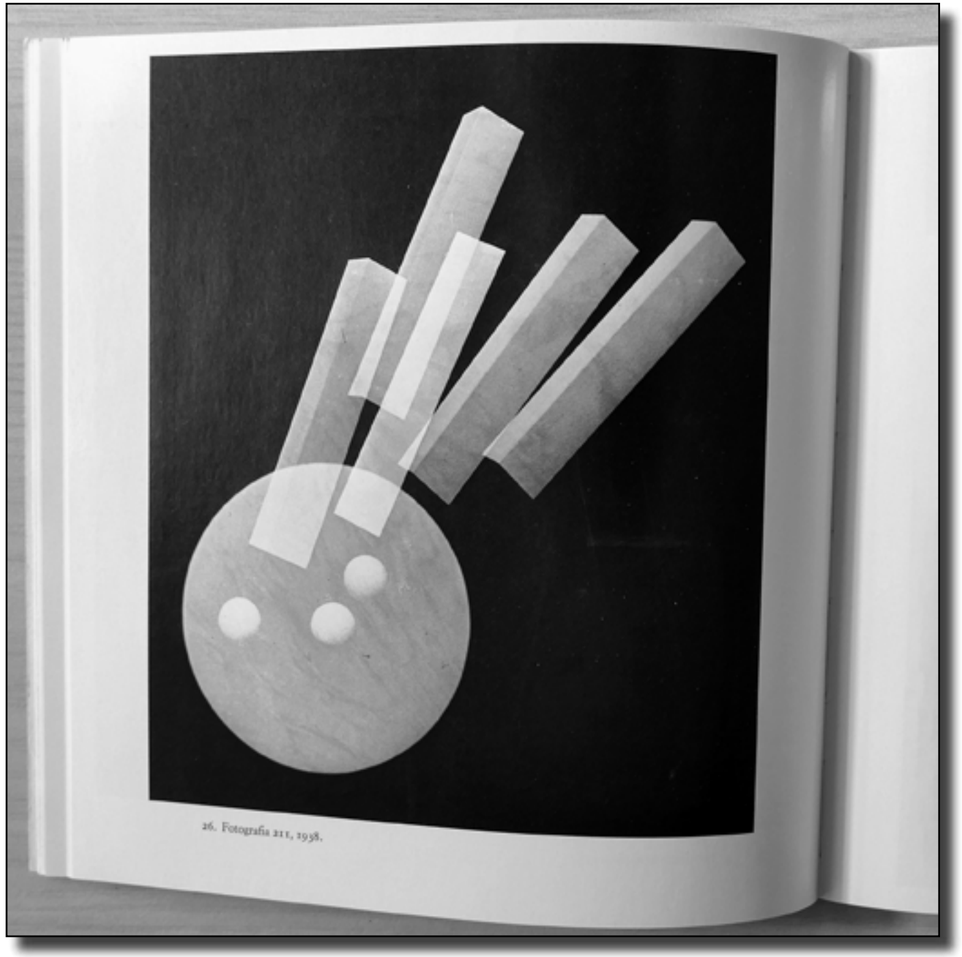
Fotogramma 445, 1978

Senza titolo, 1979
Fotogramma

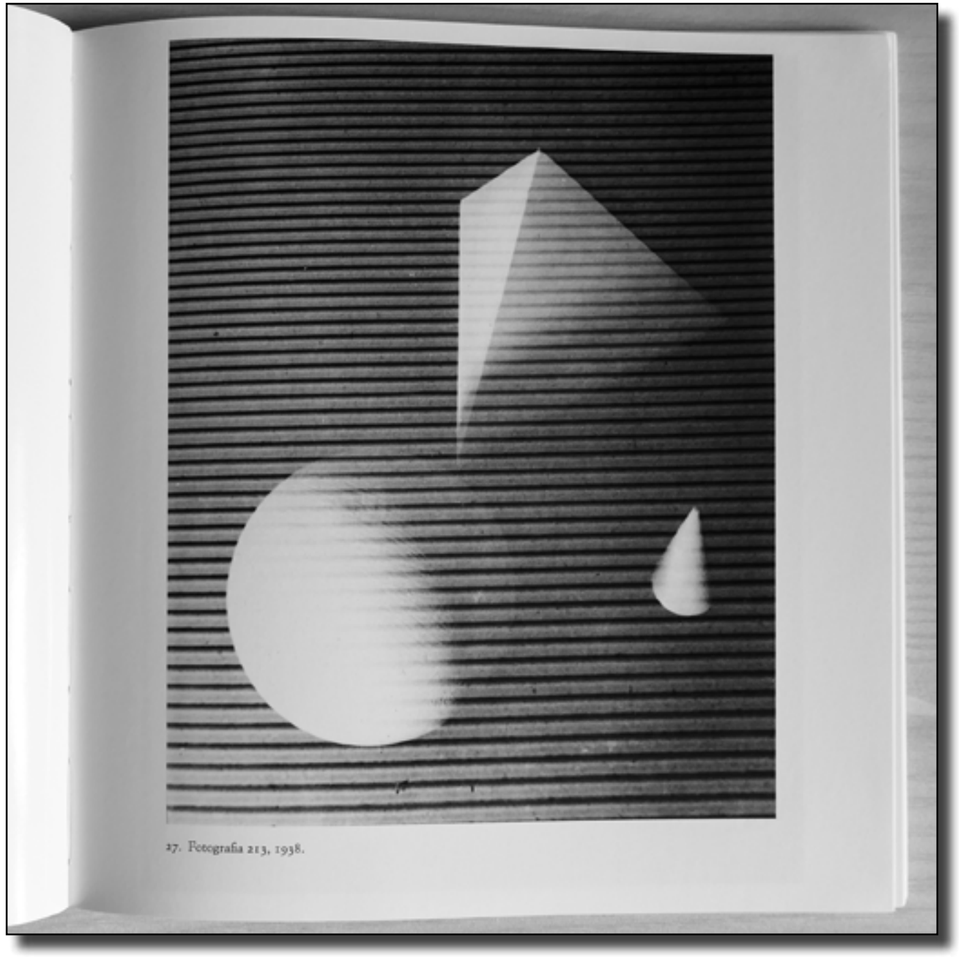
Fotogramma 326, 1979

Fotografia, 1937

Fotografia 218 bis, 1937

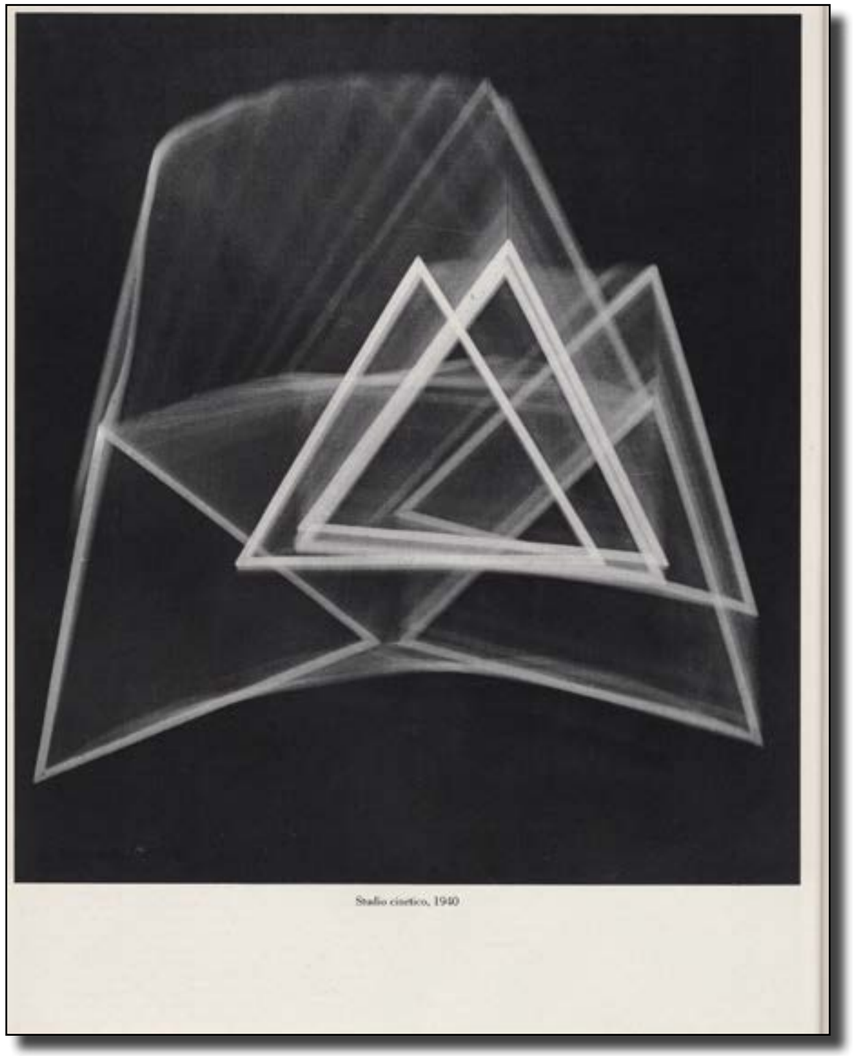


Fotografia 211, 1938



Fotografia 213, 1938

Senza titolo, 1950
Fotografia solarizzata



Studio cinetico, 1940
Fotografia

Fotografia 180 bis, 1941

Ritratto solarizzato, 1951
Fotografia solarizzata

La ballerina, 1951
Fotografia solarizzata e fotomontaggio

Fotografia 73, 1958

Autoritratto, 1937
Fotogramma

Per approfondire:

https://www.youtube.com/watch?v=PKI0yQJA1OE

https://www.youtube.com/watch?v=u3eK84qRiNA

https://www.facebook.com/CasadeiTreOci/videos/luigi-veronesi-le-fotografie-senza-la-macchina-fotografica/220213459069430/

a cura di MARIO BALOSSINI

LA RISOLUZIONE
nella fotografia digitale

L'immagine di apertura ritrae la prima macchina fotografica digitale.
Nel 1975, Steve Sasson, un ingegnere di 24 anni dipendente della Eastman Kodak, inventa la prima fotocamera digitale. La fotocamera, che pesa 3,6 kg, scatta foto in bianco e nero da 0,01 megapixel. Le foto sono registrate su cassette, simili quelle utilizzate per le registrazioni musicali. Ogni foto richiede un tempo di 23 secondi per essere creata e l'unico modo per visualizzarla è quello di leggere i dati dal nastro e rappresentarli analogicamente su uno schermo televisivo. Kodak abbandona il progetto non intuendone il valore potenziale. Tutti conosciamo la continuazione della storia.
Per la prima volta, nel 1975, compaiono, nella stretta cerchia delle riviste scientifiche di settore, un'unità di misura e un numero "0,01 megapixel", fino allora sconosciuti. Un megapixel corrisponde a un milione di pixel.
La prima fotocamera digitale disponibile sul mercato appare il 24 agosto 1981, è la Sony Mavica FD5. Utilizza un floppy disk come supporto di memorizzazione principale, le immagini prodotte hanno una risoluzione di 570 × 490 pixels, corrispondenti a circa 0,279 megapixel.

Il numero di **pixel** (**Picture Element**) è attualmente la caratteristica principale che distingue una macchina fotografica digitale, è quella maggiormente pubblicizzata dai costruttori. Le macchine mirrorless a pieno formato di ultima generazione arrivano a circa 46 megapixel e sono annunciate quelle da 60 megapixel. Da oltre tre anni sono in commercio macchine a medio formato con sensori da 100 megapixel (**Mp**).
Il pixel è un parametro fisico, che si trasforma in un concetto informatico con i software.

La macchina fotografica digitale è, di fatto, un apparecchio analogico. La luce sotto forma di particelle elementari, chiamate **fotoni**, raggiunge il sensore. Il luogo fisico raggiunto dalla luce è chiamato **fotosito**, appartiene alla struttura fisica della macchina; quindi, è un componente analogico della macchina. Il fotosito è composto da **fotodiodi**. Il segnale elettrico generato dall'urto del fotone viene trasformato in una sequenza di numeri binari formata da 0 oppure 1. Siamo abituati a contare con un sistema a base 10, il sistema binario è a base 2 (0 oppure 1). Nella conformazione più semplice le informazioni relative a un pixel provengono dallo stesso fotodiodo.

Ogni fotodiodo è un pixel. Le macchine digitali più diffuse sono dotate di sensore a schema di Bayer, nei quali le informazioni relative al colore sono raccolte da gruppi di fotodiodi adiacenti.

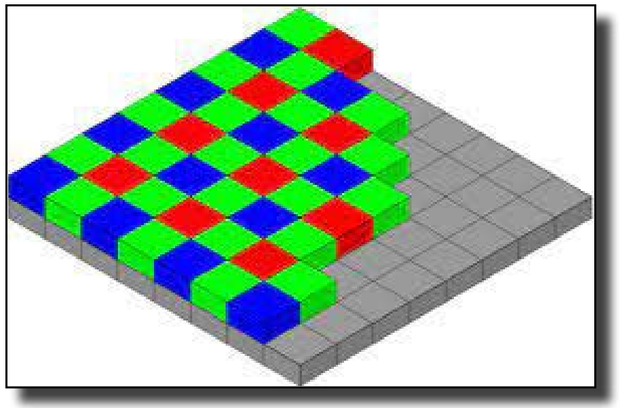


Fig. 2

La Fig. 2 rappresenta un sensore (parte di colore grigio) con la sovrapposizione dei filtri rosso, verde e blu per realizzare il sistema RGB. I filtri verdi sono in numero superiore a quelli rossi e blu, perché l'occhio umano percepisce meglio il colore verde.
Aggiungo una breve digressione divulgativa per chiarire il fenomeno e per spiegare la composizione del sensore, che non è casuale. L'occhio umano recepisce l'intensità della luce (chiaro o scuro) mediante i **bastoncelli** e i colori attraverso i **coni**. Questi ultimi sono di tre tipi: alcuni sensibili al rosso, altri al blu, altri ancora, più numerosi, sono sensibili al verde. La prevalenza dei coni sensibili al verde è una caratteristica anatomica conseguente all'evoluzione umana. I bastoncelli e i coni sono concentrati nella fovea e sono in pratica dei **fotorecettori**, dei fotodiodi naturali. La struttura fisica del sensore è progettata in modo da simulare la percezione della radiazione luminosa nel modo più simile all'occhio umano. Per questo motivo i fotodiodi con il

filtro verde sono in numero maggiore rispetto agli altri.
Le immagini digitali sono costituite da una griglia di pixel (fotodiodi) come nella Fig. 3:

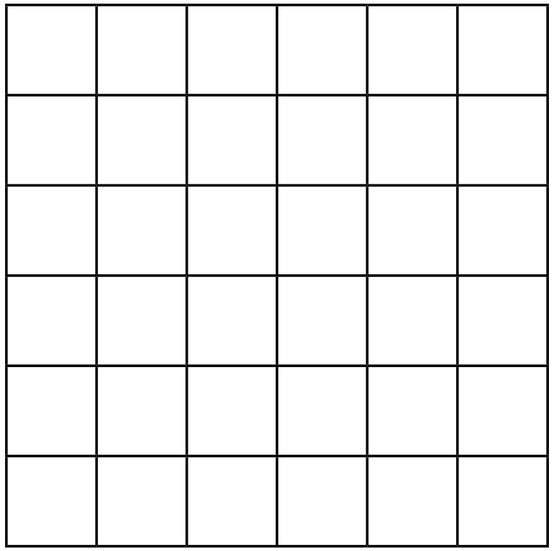


Fig. 3

Ogni quadrato corrisponde a un pixel. L'ipotetico sensore è formato da 36 pixel e la relativa macchina digitale sarebbe un apparecchio da 36 pixel.
Un'immagine molto semplice con due colori, bianco e nero, potrebbe avere la configurazione di Fig. 4

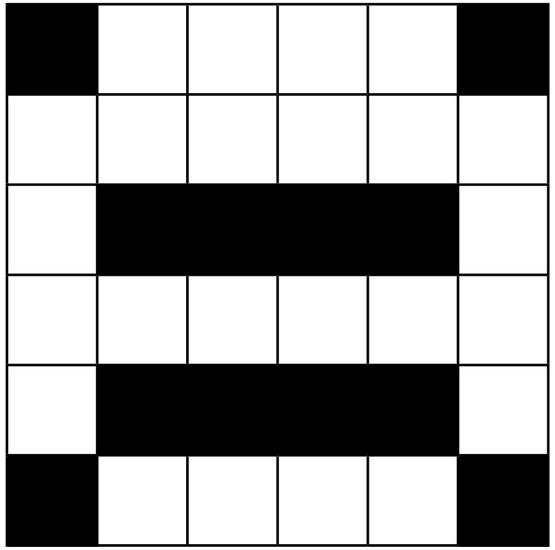


Fig. 4

Ogni pixel può assumere il valore 1 (bianco) oppure il valore 0 (nero). La rappresentazione binaria del sensore per ogni riga è la seguente:

011110
111111
100001
111111
100001
011110

La stringa rappresentativa dell'intero sensore è formata da 36 numeri:

011110111111100001111111100001011110

La Fig. 4 è definita da 36 bit, uno per ogni pixel e i colori rappresentati sono due: bianco o nero. È assente il grigio.
Volendo introdurre il grigio occorre consentire ad ogni pixel di assumere contemporaneamente due valori in codice binario: 00 per il nero, 11 per il bianco e le combinazioni di 10 per il grigio più chiaro e 01 per il grigio più scuro. La Fig. 5 deriva dalla Fig.4 con introduzione dei grigi.

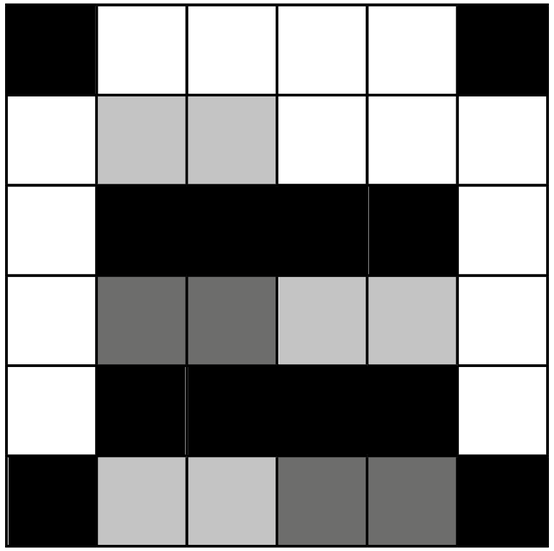


Fig. 5

La codifica binaria per ogni riga è la seguente:

00 11 11 11 11 00
11 10 10 11 11 11
11 00 00 00 00 11
11 01 01 10 10 11
11 00 00 00 00 11
00 10 10 01 01 00

La stringa rappresentativa dell'intero sensore è formata da 72 numeri, 72 bit:

001111111100111010111111110000000011110101101011110000000011001010010100

È evidente che un sensore con 2 bit è insufficiente per descrivere le possibili sfumature di grigio.

Considerando il sistema RGB e i pixel con 8 bit per colore, si hanno $2^8 = 256$ sfumature per colore. Si riescono a rappresentare:

256x256x256 = 16777216 colori diversi.

Il numero di bit è un parametro fondamentale per la misura della profondità di colore. Per dare l'idea dell'importanza del parametro, riporto di seguito il menu a tendina che in Photoshop mette a disposizione i valori di bit per colore.

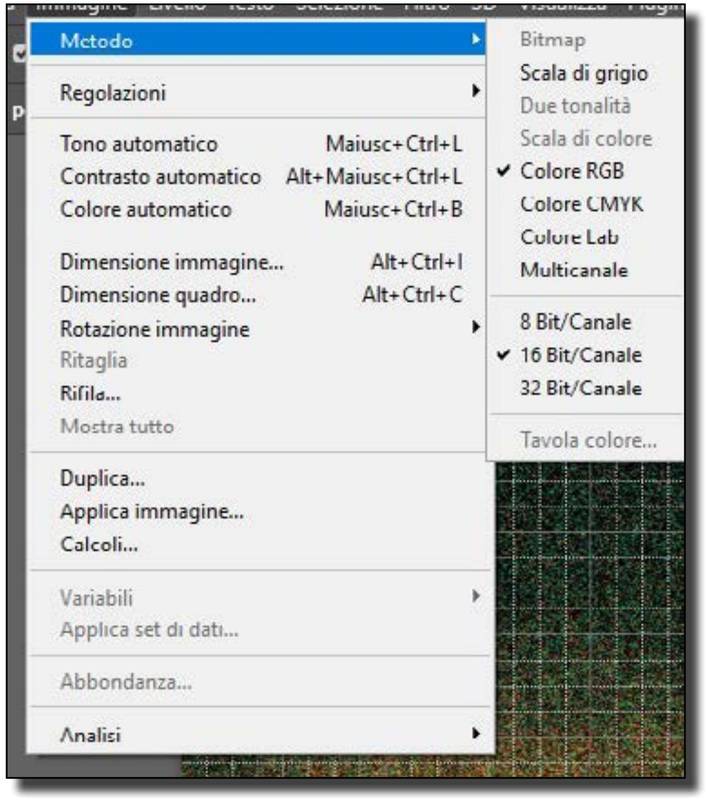


Fig. 6

È spuntato il valore 16 bit che corrisponde a 16 bit per colore, pari a 216 = 65536 sfumature per colore. Si riescono a rappresentare:

65536x65536x65536

sfumature di colori diversi, pari a 65,536 x 10^9
Ho introdotto il concetto di profondità di colore, anche se non strettamente pertinente con l'argomento dell'articolo, per fare comprendere l'importanza del pixel come parametro informatico.

Il numero di bit per pixel influisce sulle dimensioni del file, ma non determina la risoluzione dell' immagine. La risoluzione dell'immagine dipende dal numero di pixel, un dato fisico e non modificabile del sensore.

L'immagine prodotta da un sensore e convertita in forma digitale è detta a mappa di bit, in pratica è un mosaico di pixel, a ciascuno dei quali è associato un numero di bit, come descritto in precedenza. I pixel sono i quadratini della Fig. 3.

Le immagini a mappa di bit sono comunemente denominate **bitmap**.
Le immagini bitmap sono il risultato di un segnale analogico e conservano la fisicità di un segnale analogico. Dipendono di conseguenza dalle caratteristiche del sensore in termini sia di numero di pixel sia di modalità di riprodurre i colori, come unione dei tre componenti del sistema RGB (Red, Green, Blue).

La risoluzione di una fotografia è misurata in ppi (pixel per pollice) e misura la densità di pixel per ogni pollice. Il pollice corrisponde a circa 2,54 cm.

Concentrando l'attenzione sull'argomento dell'articolo, le immagini bitmap non conservano il livello iniziale di qualità aumentando le dimensioni dell'immagine. I pixel si dispongono su una superficie maggiore, rispetto a quella originale, diventano più grossi e, quindi, più visibili. La densità di pixel diminuisce, in altri termini diminuisce il numero di pixel per singolo pollice.

Come esempio, si consideri, come immagini iniziale, quella rappresentata in Fig. 7:

Fig. 7

Si nota il reticolo dei pixel, come nei primi disegni riprodotti con stampanti ad aghi. Il reticolo è formato da 32 pixel sul lato orizzontale e 48 pixel sul lato verticale per un totale di 1536 (32 x48) pixel.

La fig. 8 raffronta l'immagine iniziale con quella ingrandita.

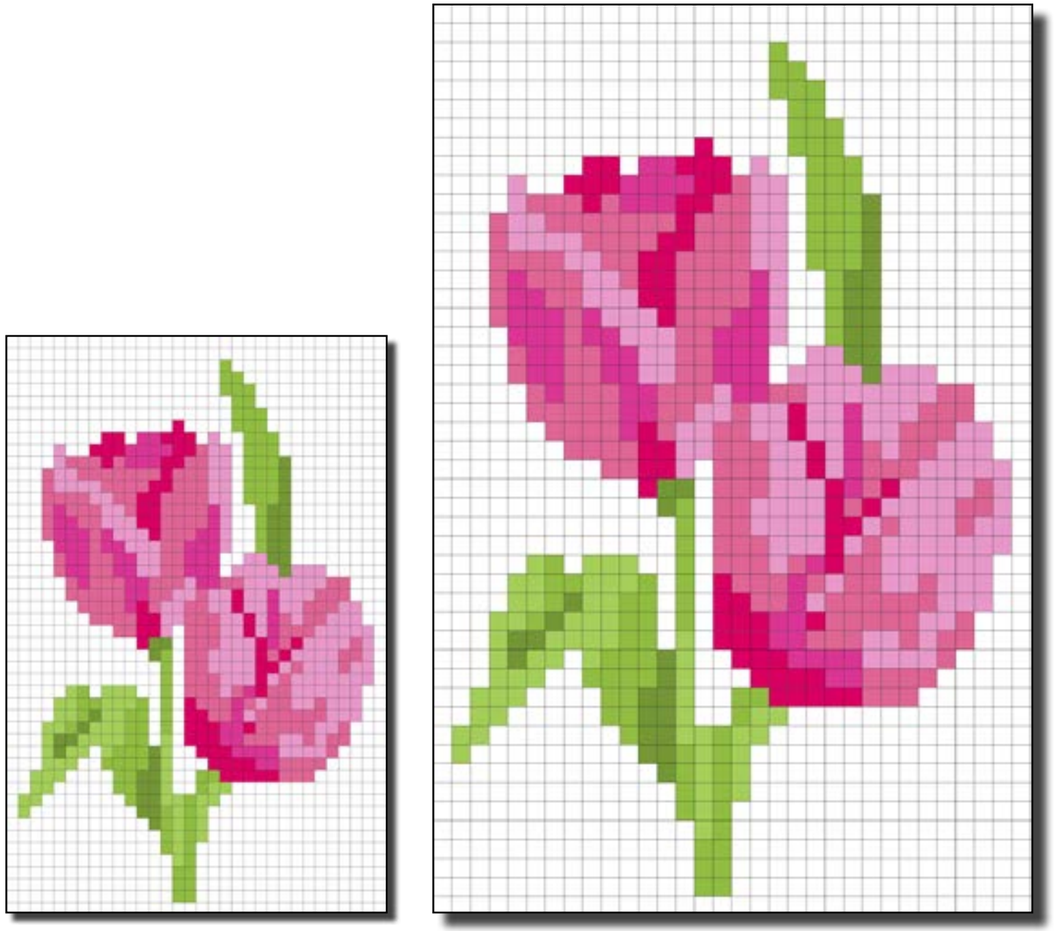


Fig. 8

I pixel poco visibili nella figura di sinistra sono molto più evidenti nell'ingrandimento della figura di destra. Il numero di pixel è rimasto costante, complessivamente 1536 pixel. La qualità dell'immagine è diminuita e si è ridotta la leggibilità. Come anticipato, la densità di pixel diminuisce all'aumentare della superficie.
Riducendo le dimensioni dell'immagine la superficie sulla quale si dispongono i pixel è minore rispetto a quella iniziale e la relativa visibilità diminuisce in modo significativo. La Fig. 9 descrive la condizione di riduzione.

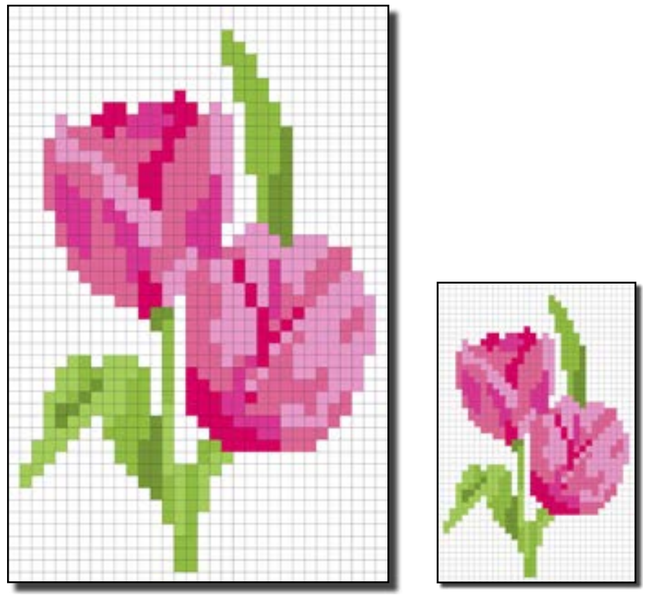


Fig. 9

I pixel dell'immagine ridotta sono meno percepibili, sono diminuite le dimensioni di ogni singolo pixel. La densità di pixel è aumentata ed è aumentata la risoluzione come valore di pixel per pollice (**ppi**). Nonostante la minore dimensione, la leggibilità dell'immagine è migliorata.

Una certa confusione è generata dall'uso di un'altra unità di misura denominata **dpi**, numero di punti per pollice stampati con una stampante. L'uso delle due unità di misura dovrebbe essere separato ed è concettualmente diverso:

- ppi per un'immagine visualizzata sullo schermo di un computer;
- dpi per un'immagine stampata.

L'utilizzo delle due grandezze necessita di una spiegazione più ampia e sarà affrontato in seguito.
La risoluzione di stampa ottimale utilizzata da larga parte delle stamparti a getto di inchiostro è pari a 300 ppi, in altre parole i pixel dovranno concentrarsi in larghezza e in altezza in modo da averne 300 per ogni pollice. Alcuni esempi numerici eseguiti faciliteranno la comprensione del concetto.
Si considera una macchina digitale CANON 300D (la prima reflex APS messa in commercio) con 3072 pixel x 2048 pixel, corrispondenti a 6291460 pixel disposti sulla superficie di un rettangolo. Il rapporto tra base e altezza è 1,5.
Applicando una risoluzione di stampa pari a 300 ppi sia in larghezza sia in altezza si ha:

per la larghezza

$$\frac{3072}{300} = 10{,}24 \text{ pollici x } 2{,}54 \text{ cm} = 26 \text{ cm}$$

per l'altezza

$$\frac{2048}{300} = 6{,}83 \text{ pollici x } 2{,}54 \text{ cm} = 17{,}34 \text{ cm}$$

Ricordo che il valore numerico 2,54 corrisponde all'equivalenza: 1 pollice = 2,54 cm.

Il rapporto tra i lati della stampa rimane 1,5. La stampa mantiene i rapporti del sensore e non può essere diversamente, in quanto il numero di pixel è una caratteristica strutturale che non può essere modificata.
La stampa con 300 ppi per lato è al massimo di 26 cm x 17 cm, per ottenere un risultato visivamente accettabile.
Passando ad una macchina con 45,7milioni di pixel di cui 8256 sul lato maggiore e 5504 sul lato minore e volendo ottenere una risoluzione di stampa di 300 ppi, ripetendo i calcoli precedenti, si ha:

per la larghezza:

$$\frac{8256}{300} = 27{,}52 \text{ pollici x } 2{,}54 \text{ cm} = 69{,}90 \text{ cm}$$

per l'altezza:

$$\frac{5504}{300} = 18{,}347 \text{ pollici x } 2{,}54 \text{ cm} = 46{,}60 \text{ cm}$$

Anche in questo caso è mantenuto il rapporto tra lato maggiore e lato minore pari a 3/2, uguale a quello tra i lati del sensore. La dimensione accettabile della foto stampata è più del doppio rispetto al caso precedente.
Il processo inverso parte dalle dimensioni della stampa per ottenere la risoluzione. Ad esempio, considerando la macchina con 3072 pixel x 2048 pixel, la risoluzione calcolata per una stampa 60 cm x 40 cm, corrispondenti a 23,62 pollici x 15,75 pollici, si ottiene dai calcoli seguenti:

$$\frac{3072}{23{,}62} = 130 \text{ ppi}$$

$$\frac{2048}{15{,}75} = 130 \text{ ppi}$$

La risoluzione di una stampa 60 cm x 40 cm è meno della metà della risoluzione richiesta di 300 ppi.
Ripetendo i calcoli per l'apparecchio con 45,7 milioni di pixel (Nikon D850, reflex a pieno formato), si ha:

$$\frac{8256}{23{,}62} = 350 \text{ ppi}$$

$$\frac{5504}{15{,}75} = 350 \text{ ppi}$$

La risoluzione della stampa è superiore a quella richiesta. Quindi l'aumento del numero di pixel consente di ottenere una migliore qualità della stampa.
Photoshop mette a disposizione una finestra che permette di verificare la risoluzione di uscita, in funzione delle dimensioni dell'immagine. Nei paragrafi successivi è presa in considerazione una macchina digitale di circa 12,4 milioni di pixel composta da 4288 pixel sul lato maggiore del sensore e 2848 sul lato minore. Il rapporto fra le due dimensioni è 1,5. Le immagini scattate con tale apparecchio sono importate in Photoshop allo scopo di presentare i comandi utili per definire le dimensioni in uscita e la relativa risoluzione delle fotografie.
I calcoli eseguiti in precedenza sono ripetuti per confrontare i risultati con le informazioni fornite dal programma di fotoritocco mediante la finestra **Dimensione immagine**.

$$\frac{4288}{300} = 14{,}29 \text{ pollici x } 2{,}54 \text{ cm} = 36{,}31 \text{ cm}$$

$$\frac{2848}{300} = 9{,}49 \text{ pollici x } 2{,}54 \text{ cm} = 24{,}11 \text{ cm}$$

Le dimensioni massime di una stampa a 300 ppi con la macchina sono pari a 36 cm x 24 cm con un rapporto dimensionale uguale a 1,5.
In Photoshop si accede al comando **Dimensione immagine** con i seguenti passaggi operativi:
1) cliccando su **Immagine** scende la tendina come in Fig.10;

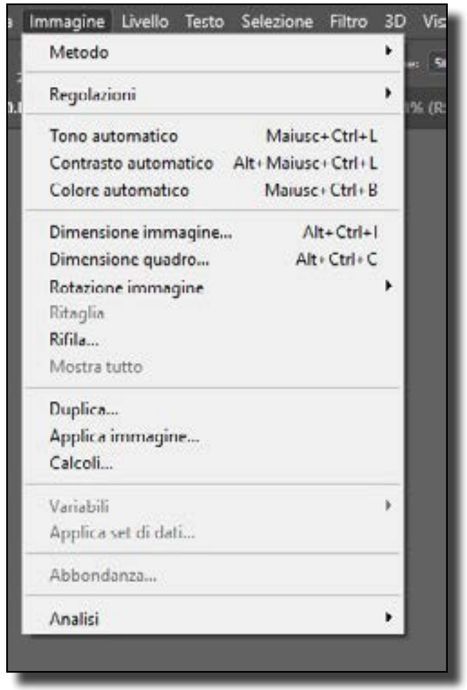


Fig. 10

2) cliccando su **Dimensione immagine** si apre la finestra di Fig. 11:

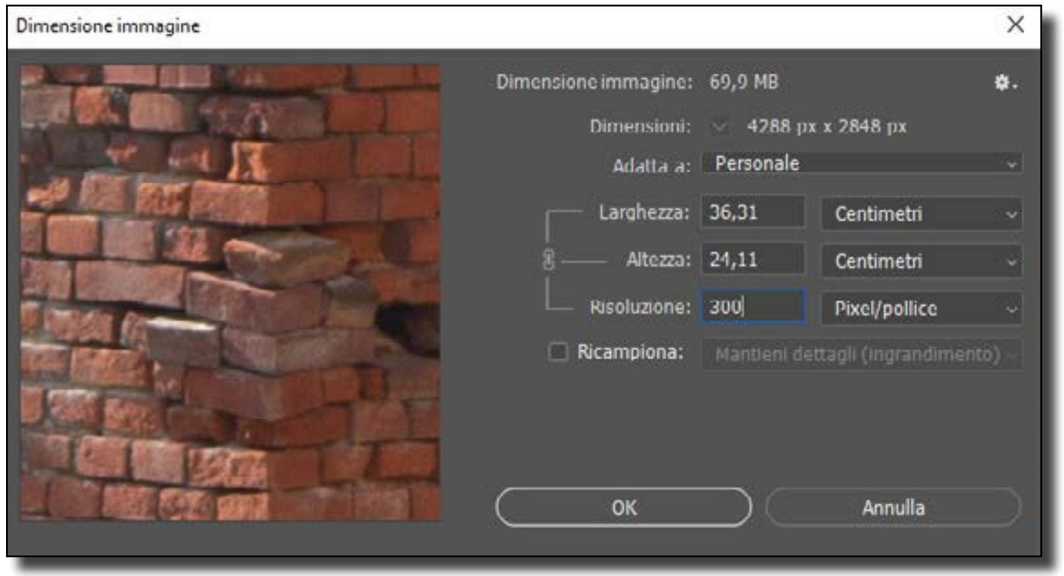


Fig. 11

I valori della larghezza e dell'altezza sono uguali a quelli ottenuti con i calcoli. I valori in pixel sono quelli del sensore, riportati nelle specifiche tecniche della macchina. La dimensione del file è 69,9 MB e dipende sia dalla risoluzione sia dal numero di bit per pixel, parametro fondamentale per la riproduzione dei colori.
Volendo aumentare le dimensioni della foto a 75 cm x 50 cm (rapporto 1,5), si ripetono i calcoli eseguiti in precedenza.

Le dimensioni riportate in pollici sono 29,53 pollici e 19,7 pollici:

$$\frac{4288}{29{,}53} = 145 \text{ ppi}$$

$$\frac{2848}{19{,}7} = 145 \text{ ppi}$$

La risoluzione di stampa è meno della metà di 300 ppi, quindi, l'ingrandimento non è in grado di assicurare una qualità sufficiente.
La finestra di Photoshop per la dimensione 75 cm x 50 cm è riportata nella Fig. 12.

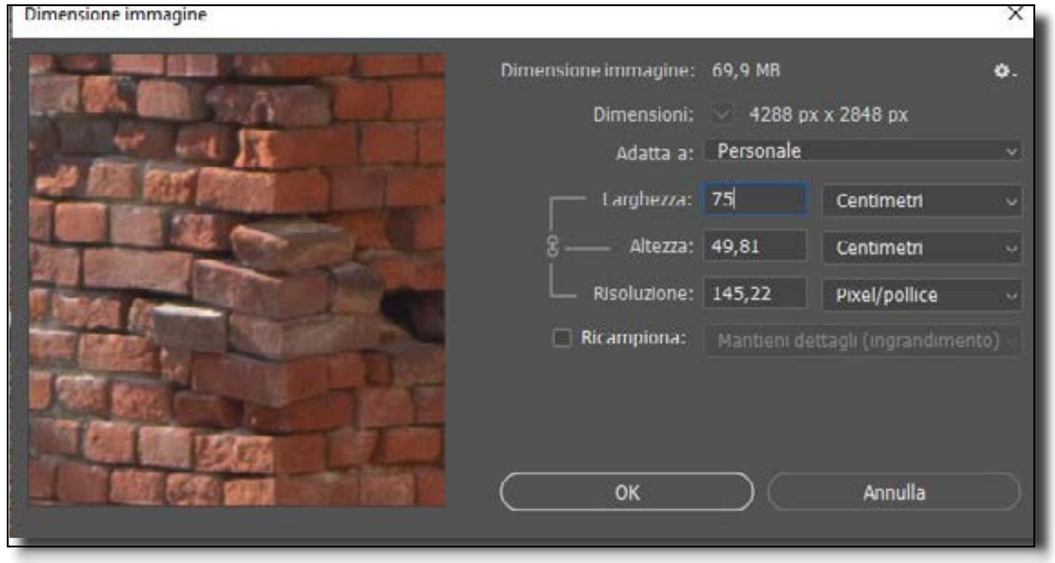


Fig. 12

La risoluzione è uguale a quella calcolata con le formule.
Le differenze numeriche sono dovute alle approssimazioni dei decimali conseguenti alle trasformazioni dalle unità metriche a quelle in pollici. Per riportare l'immagine a 300 ppi di risoluzione è necessario eseguire il ricampionamento, operazione eseguibile direttamente dalla finestra **Dimensione immagine** come si vede dalla Fig. 13.

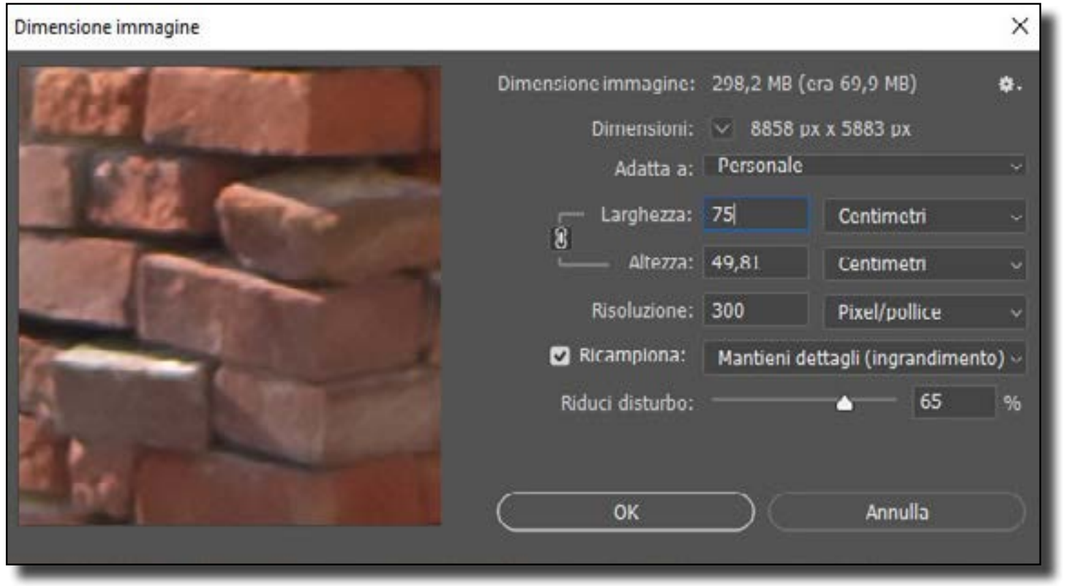


Fig. 13

Si nota che è spuntata la casella corrispondente a **Ricampiona**. Le dimensioni lineari non sono agganciate alla risoluzione, che può essere modificata in modo indipendente.

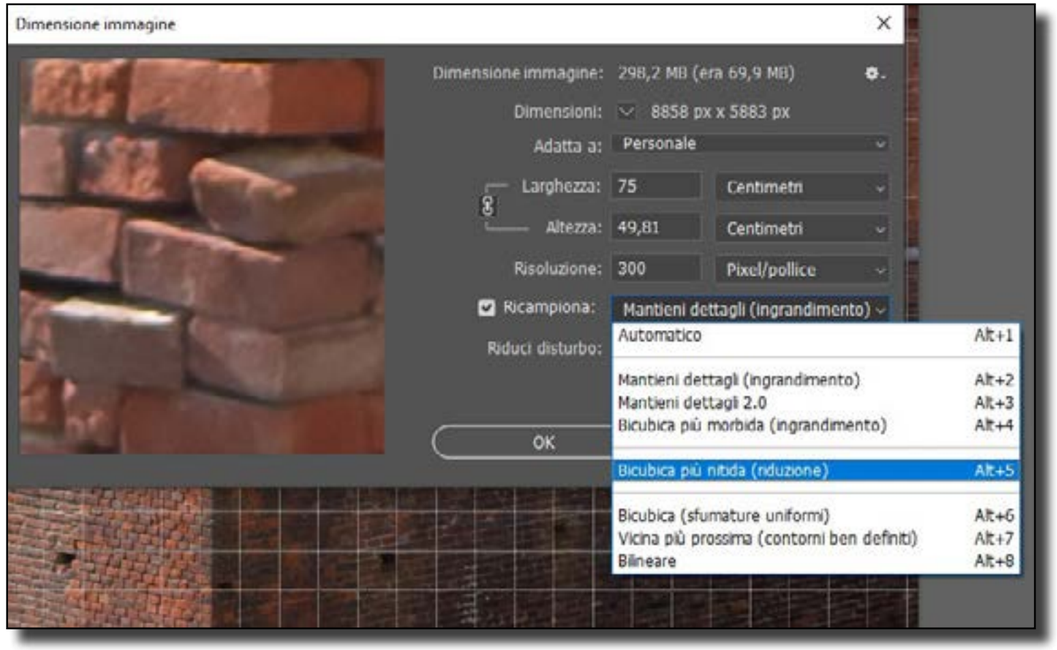


Fig. 14

Photoshop mette a disposizione più alternative di ricampionamento.
Quella scelta è la modalità **Mantieni dettagli** (**ingrandimento**). Scegliendo l'opzione Mantieni dettagli (ingrandimento), migliora la qualità dell'immagine ingrandita. I disturbi si riducono agendo sull'apposita barra di regolazione visibile sotto il menu a tendina.
L'immagine ha le dimensioni richieste con la risoluzione di 300 ppi. Il file è diventato molto pesante passando da circa 70 MB a circa 300 MB, variazione decisamente significativa.
Si nota che i pixel diventano 8858 x 5883, complessivamente 52111614. Il rapporto 1,5 è mantenuto. In pratica il ricampionamento ha aggiunto pixel strutturalmente inesistenti, mantenendo la proporzione tra i lati.

I calcoli teorici confermano il risultato di Photoshop:

$$\frac{8858}{29{,}53} = 300 \text{ ppi}$$

$$\frac{5883}{19{,}7} = 300 \text{ ppi}$$

La definizione data dal supporto Adobe per l'operazione di ricampionamento è la seguente:

Ricampionare significa modificare le dimensioni dei pixel di un'immagine (aggiungendo o rimuovendo il numero totale di pixel). Il ricampionamento viene effettuato prevalentemente per visualizzare le immagini sullo schermo. Il ricampionamento riduce sempre la qualità dell'immagine. Il ricampionamento a dimensioni inferiori riduce le dimensioni del file e rende l'immagine più nitida. Il ricampionamento a dimensioni superiori aumenta la dimensione del file e rende l'immagine meno nitida.

Il ricampionamento delle immagini nelle prime versioni di Photoshop usava algoritmi di interpolazione (ancora presenti anche nelle versioni più recenti), ad esempio **Bicubica**, **Vicina più prossima** e **Bilineare**. Semplificando molto il processo matematico, l'algoritmo di interpolazione bicubica aggiunge un pixel tenendo conto dei pixel già presenti a varie distanze dallo stesso. Ai pixel più vicini viene dato un peso maggiore nel calcolo. L'interpolazione bicubica produce immagini notevolmente nitide rispetto agli altri due metodi precedenti, ma l'applicazione dell'intelligenza artificiale porta a risultati impensabili fino a qualche anno fa. Un sistema di intelligenza artificiale analizza i pixel che formano l'immagine, valutando colori, passaggi tonali, forme e composizione. L'intelligenza artificiale è progettata per ingrandire le immagini digitali, preservandone la nitidezza, utilizzando tecniche di apprendimento automatico, e per riempire i dettagli mancanti. In sintesi, è un sistema di ricostruzione intelligente dell'immagine.

L'intelligenza artificiale è ampiamente utilizzata nei programmi di fotoritocco. In Lightroom e in Camera Raw, dove, cliccando con il tasto destro del mouse sull'immagine, è disponibile un comando **Migliora**, che consente di ottenere buoni risultati in modo semplice e rapido.
Altri programmi, come Gigapixel, sono più completi e consentono scelte operative più complesse.

Aggiungo l'esempio di un'immagine ottenuta dalla scansione di una stampa a colori di formato 20x30. Le dimensioni sono 482,04 cm e 324,56 cm con una risoluzione di 72 ppi. La dimensione del file è di 359,7 MB con 13664 pixel x 9200 pixel corrispondenti 1257080. I dati sono leggibili in Fig. 15:

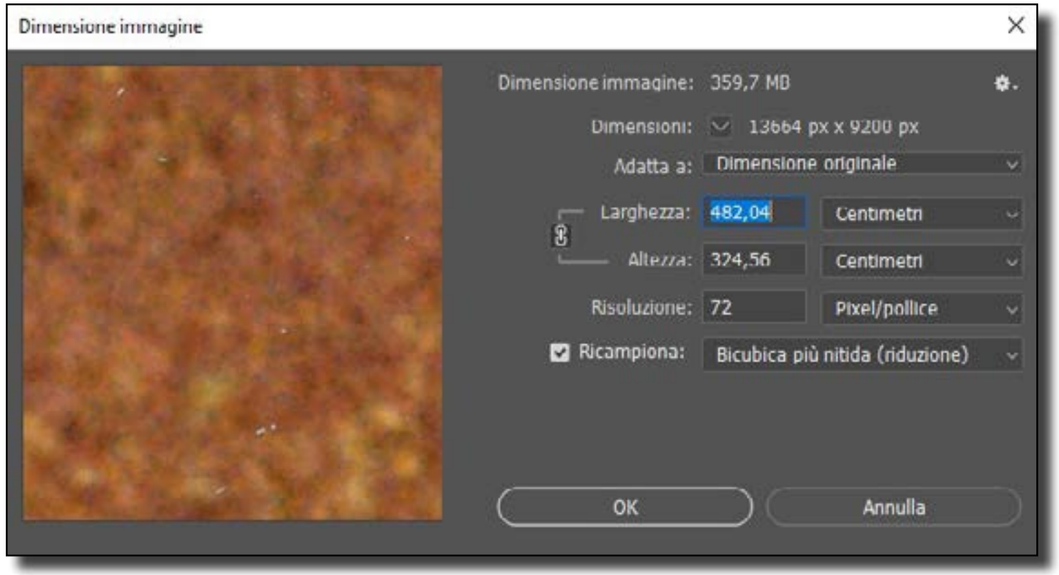


Fig. 15

Portando la risoluzione a 300 ppi e incatenando le dimensioni con la risoluzione si ha una riduzione delle dimensioni, senza modificare le caratteristiche iniziali della fotografia che mantiene il numero di pixel fornito dalla scansione (si veda la Fig. 16).

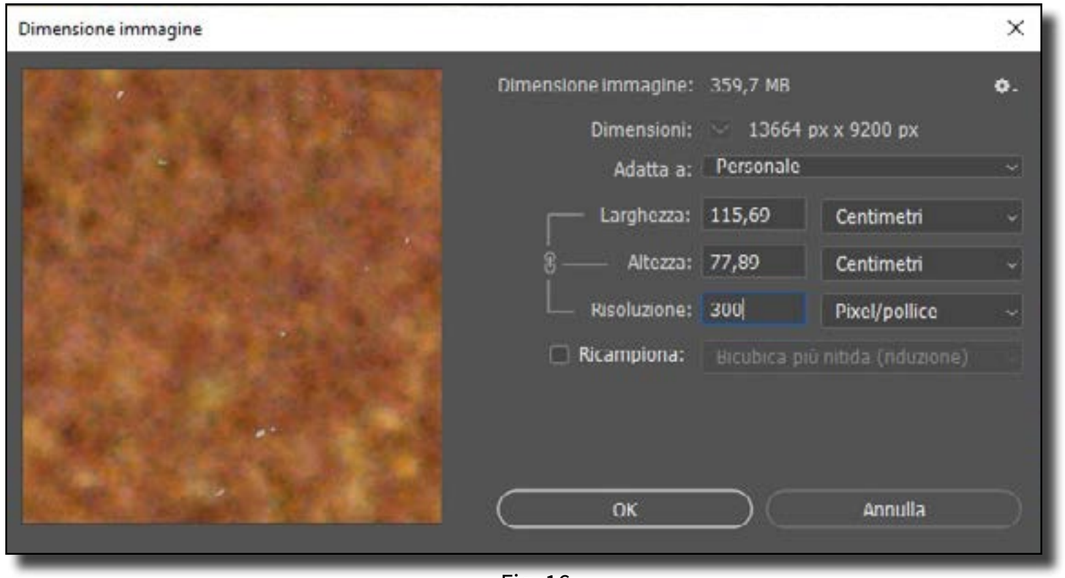


Fig. 16

Le pagine precedenti hanno messo a fuoco i meccanismi che regolano la risoluzione dell'immagine. Il numero di pixel contenuto nel sensore è il parametro fondamentale per calcolare la dimensione lineare di una fotografia, ma non ne assicura la qualità.
La percezione della qualità di una fotografia è influenzata dalla distanza a cui si pone l'osservatore. La distanza di osservazione dovrebbe non essere inferiore alla diagonale della foto, che per un formato 75 cm x 50 cm è di circa 90 cm. Per una stampa 30 cm x 20 cm tale distanza è di circa 40 cm. La distanza di osservazione aumenta con le dimensioni della stampa e, con l'aumento della distanza di visione, diminuisce la capacità di distinguere i dettagli.
I costruttori di macchine fotografiche e di telefoni cellulari mettono in rilievo la risoluzione, un dato presente in tutte le pubblicità, ma è un parametro ingannevole che favorisce la vendita dei telefoni cellulari per fotografare.
La fotocamera di un telefono con molti milioni di pixel produce immagini più grandi, che potrebbero essere di qualità scadente. I telefoni cellulari comprimono milioni di pixel in un sensore di piccole dimensioni. Un sensore di piccole dimensioni contiene molti fotodiodi di piccole dimensioni, in grado di catturare una piccola quantità di luce, nettamente inferiore a quella che riesce a rilevare un fotodiodo di dimensioni più elevate come quello di una macchina a pieno formato o a medio formato.

Le dimensioni del sensore sono di norma riferite alla dimensione della diagonale:

- la diagonale del sensore di iPhone 12 è di circa 10 mm, corrispondenti a 8 mm x 6 mm e a una superficie di 48 mm^2;
- la diagonale di una fotocamera a pieno formato è circa 43 mm, corrispondenti a 36 mm x 24 mm e a una superficie di 864 mm^2;
- la diagonale di una fotocamera a medio formato (ad esempio FUJI GFX 100) è di circa 55 mm, corrispondenti a 44 mm x 33 mm e a una superficie 1452 mm^2.

I valori delle diagonali sono ingannevoli, quelli delle superfici sono più indicativi. Il rapporto tra la superficie del sensore di una macchina a pieno formato e quello di un cellulare è superiore a 18. Considerando la macchina a medio formato il rapporto diventa 30.

Ogni pixel restituisce un segnale elettrico. Questo segnale elettrico non è solo generato dalla luce, ma, anche dal rumore (a volte soprattutto dal rumore) conseguente, ad esempio, al riscaldamento dei circuiti, alla vicinanza eccessiva tra i pixel. In certe situazioni di ripresa con scarsa luminosità, il segnale luminoso potrebbe essere troppo debole ed è necessario amplificarlo al

fine di ottenere una foto sufficientemente leggibile anche nelle ombre più chiuse. L'amplificazione è effettuata dalla macchina fotografica ed è scelta dal fotografo attraverso la definizione della sensibilità (**ISO**). Il passaggio da 100 ISO a 800 ISO è in realtà l'amplificazione del segnale di partenza. L'amplificazione non si limita ad aumentare il livello del segnale **buono**, quello relativo solo all'immagine, ma incrementa anche il rumore (il segnale **cattivo**).
Il fenomeno è paragonabile a quello presente negli impianti audio e in particolare nei registratori su cassetta. Negli impianti audio ad alta fedeltà l'abbattimento del rumore (fruscio dovuto al movimento del nastro, ronzio del motore di trascinamento, ecc.) è svolto da un filtro denominato Dolby System.
Un pixel di dimensioni più grandi, a parità di tempo di esposizione e di luminosità, cattura più luce di un pixel più piccolo, genera un segnale elettrico di intensità più elevata e necessita di una minore amplificazione. Si genera quindi un rumore di minore intensità. Il segnale è più pulito.
Le macchine digitali più moderne dispongono di algoritmi per l'attenuazione del rumore e ulteriori strumenti sono messi a disposizione dai programmi di fotoritocco. Occorre agire con prudenza nell'utilizzo di questi ultimi: l'impiego esasperato espone al pericolo degli artefatti visibili, sempre in agguato in una foto stampata.

In sintesi, pixel più grandi e più distanti fra di loro favoriscono notevolmente la qualità dell'immagine digitale, in particolare se destinata alla stampa.

La qualità dell'obiettivo condiziona in modo molto significativo la qualità dell'immagine digitale.

Le due foto di Fig. 17 e Fig. 18 si riferiscono al medesimo soggetto e sono state scattate con un apparecchio digitale formato APS da 12 milioni di pixel. Per l'immagine di Fig. 17 è stato utilizzato un obiettivo progettato per la pellicola in particolare uno zoom con 35-70 mm, per quella di Fig. 18 è stato utilizzato un obiettivo progettato per la fotografia digitale con focale fissa da 50 mm. Il diaframma, il tempo di esposizione e la sensibilità sono invariati per entrambe le riprese.

Fig. 17

Fig. 18

Il programma di scrittura attenua i difetti della Fig. 17, ma le differenze sono comunque visibili sia come nitidezza sia come microcontrasto. Il 50 mm montato su una macchina a pieno formato con 50 milioni di pixel avrebbe fatto faville.
Il confronto permette di comprendere con immediatezza come la qualità dell'obiettivo sia un fattore chiave della fotografia digitale.

Gli obiettivi sono valutabili con il **potere risolvente**.
Il potere risolvente è la capacità dell'obiettivo (anche dell'occhio umano) di distinguere dettagli fini adiacenti fra di loro. L'unità di misura del potere risolvente di un obiettivo è definita mediante il numero di coppie di linee per millimetro, cioè dalla capacità dell'obiettivo di riconoscere i cambiamenti spaziali di contrasto tra una linea bianca e una linea nera con un definito livello di luminosità. La risoluzione della nitidezza e la risoluzione del contrasto fra linee chiare e linee scure è tecnicamente misurata utilizzando apposite mire che riproducono la successione di linee bianche e nere.
Contrasto e nitidezza sembrano fra loro indipendenti, in realtà sono strettamente correlati. Un obiettivo potrebbe avere un'alta risoluzione e un basso contrasto e all'estremo opposto una bassa risoluzione e un alto contrasto.
Un obiettivo di qualità dovrebbe essere capace di risolvere bene i dettagli, mantenendo un adeguato livello di contrasto. Una lente montata su una macchina digitale da 45,7 milioni di pixel deve essere in grado di sfruttare la risoluzione messa a disposizione dal sensore. Qualora non fosse in grado, è la minore risoluzione dell'obiettivo a determinare la risoluzione finale della foto. I dettagli fini non letti dalla lente non sono recuperabili con il fotoritocco e non possono essere aggiunti all'immagine finale. Il programma di fotoritocco può aggiungere pixel finti, ma non riuscirà a migliorare il potere risolvente dell'obiettivo, un dato fisico immodificabile.

Il paragone tra risoluzione della pellicola e risoluzione del sensore è poco utile.
La pellicola ha caratteristiche costruttive molto diverse dal sensore: il tipo (bianco e nero e colore), la grana, la sensibilità, il materiale con la quale è realizzata, la risposta alla luce, le modalità di sviluppo, la conservazione nel tempo. Il sensore è costituito da uno strato di semiconduttore,

la cui qualità è importante, si collega a una serie di microcircuiti elettrici costruiti a regola d'arte, è gestito da un software determinante per il risultato finale.
Il sensore ha bisogno di obiettivi progettati in modo da assicurare il massimo utilizzo delle prestazioni che il sensore stesso mette a disposizione. In sintesi, montare su una macchina da circa 50 milioni di pixel un obiettivo in grado di risolverne 10 milioni è un **non senso**, segnala una scarsa attenzione alla tecnica fotografica (direi una certa incompetenza) ed annulla l'investimento economico sulla macchina molto costosa.

Concludo l'articolo tornando sulle unità di misura **ppi** (pixel per pollice) e **dpi** (dot /gocce per pollice):
- **ppi** = come ampiamente descritto, l'unità di misura indica il numero di pixel che si distribuiscono su un pollice lineare;
- **dpi** = l'unità di misura indica la risoluzione di stampa espressa in numero di goccioline di inchiostro che la stampante è in grado di depositare su una linea lunga un pollice. Si tratta di una densità fisica di gocce di inchiostro.

Considerando una ipotetica risoluzione di 1 pixel per pollice, la stampante con una risoluzione di 1440 dpi inserisce 1440 gocce per ogni pollice e quindi su un singolo pixel. La risoluzione scadente è riprodotta con fedeltà dalla stampante.
La stessa foto con risoluzione di 1 ppi stampata con 100 dpi porterebbe a un'immagine di scarsa risoluzione riprodotta in modo pessimo. Facendo un esempio ancora più concreto, la Fig. 19 riporta la finestra **Dimensione immagine** di Photoshop nella quale sono leggibili i dati dell'immagine:
- 54,6 cm x 36,4 cm (rapporto 1,5) con risoluzione 300 ppi.

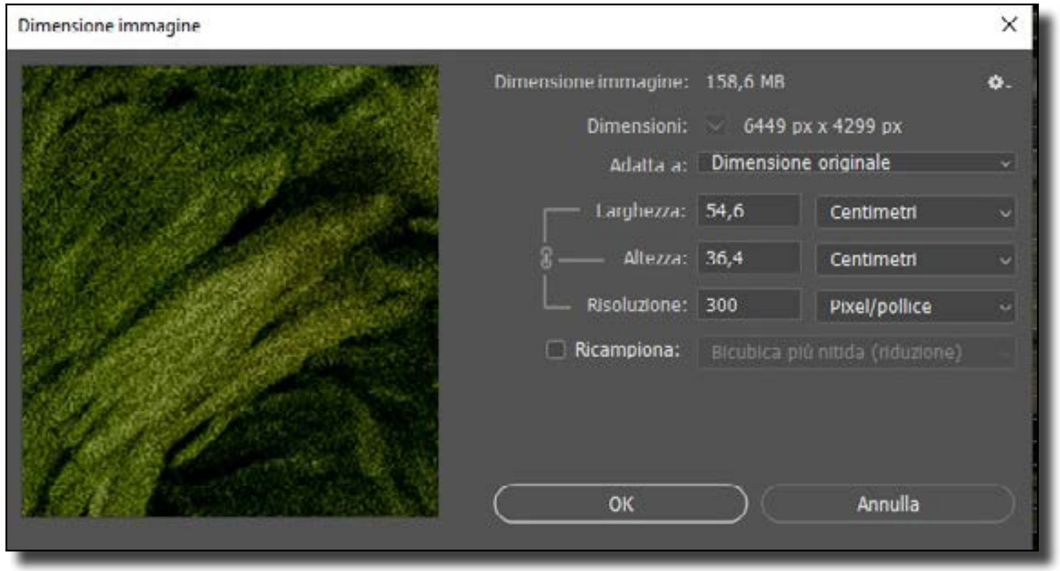


Fig. 19

La finestra **Stampa** relativa alla medesima fotografia è in Fig. 20.

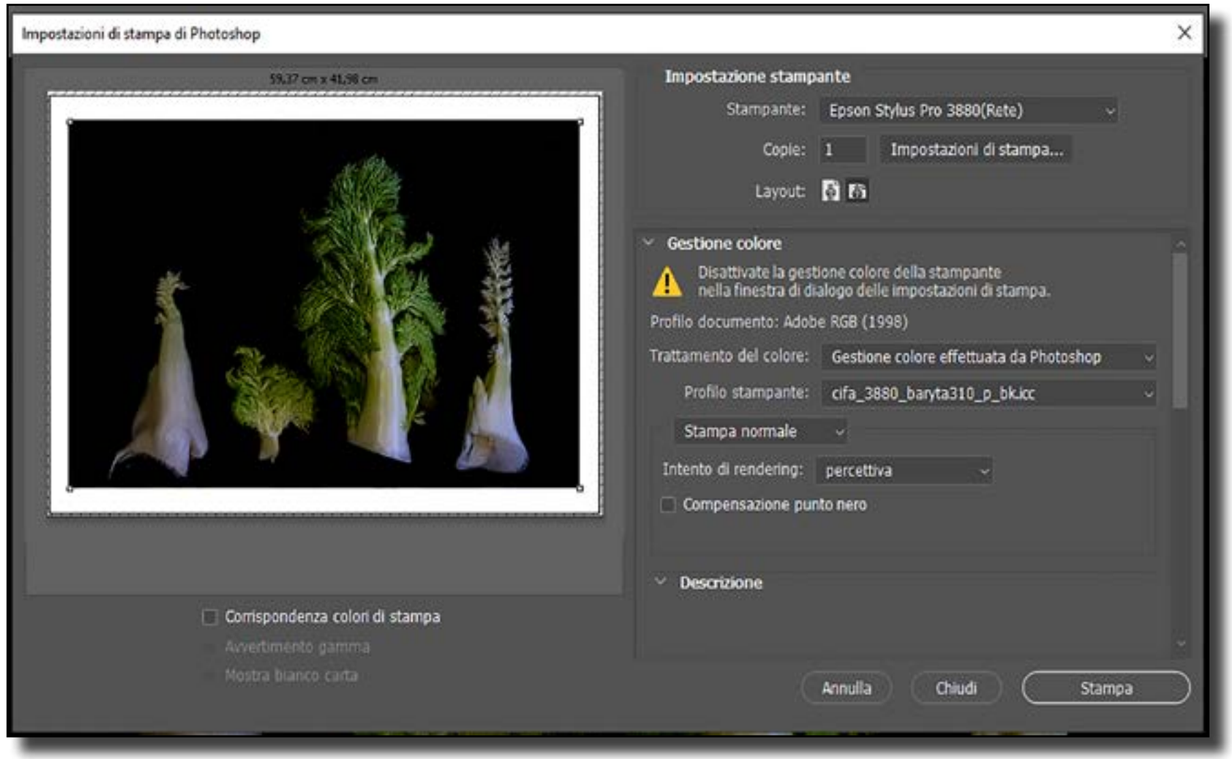


Fig. 20

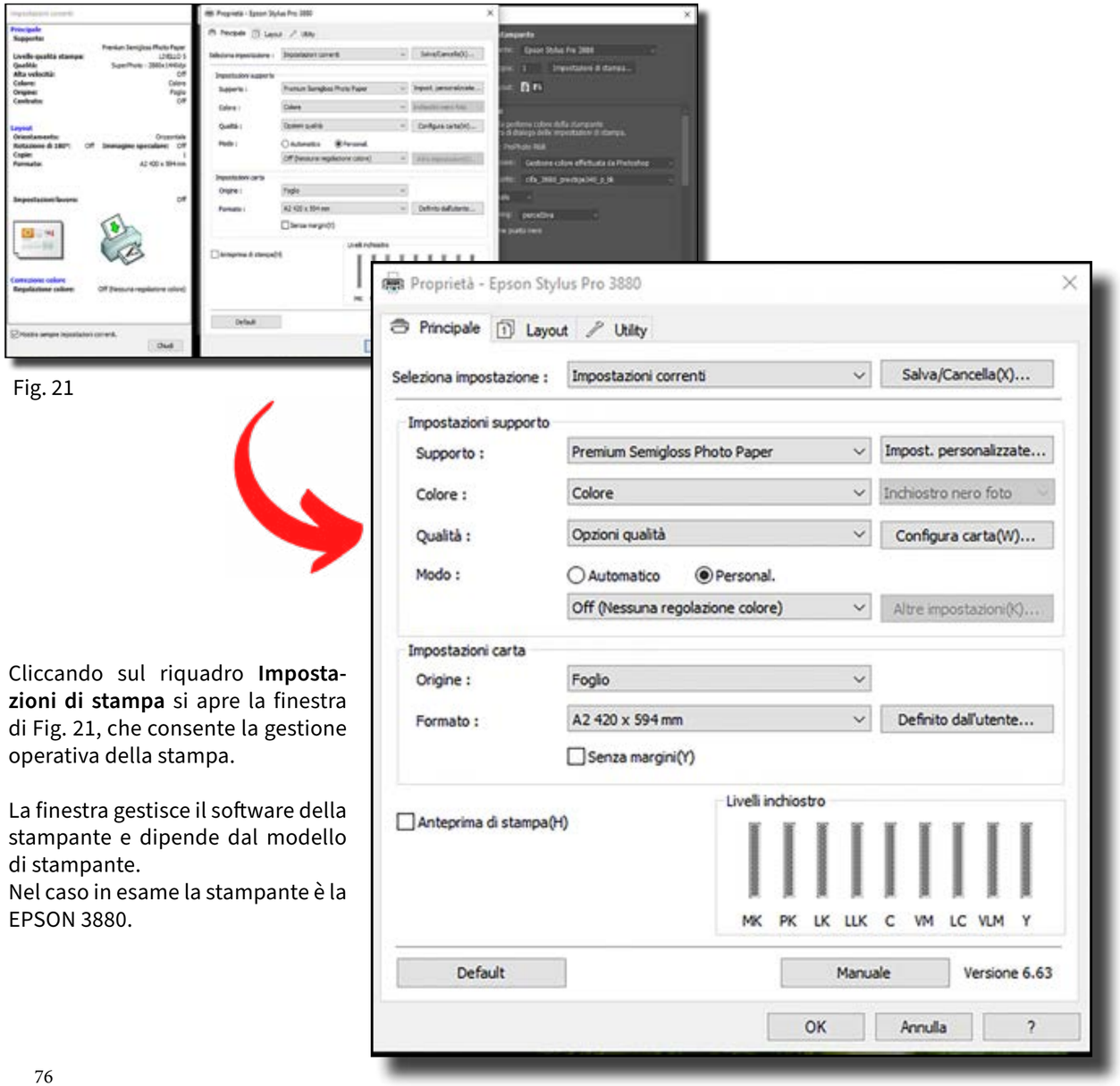


Fig. 21

Cliccando sul riquadro **Impostazioni di stampa** si apre la finestra di Fig. 21, che consente la gestione operativa della stampa.

La finestra gestisce il software della stampante e dipende dal modello di stampante.
Nel caso in esame la stampante è la EPSON 3880.

Cliccando sul riquadro **Opzioni qualità**, si apre la finestra di Fig. 22.

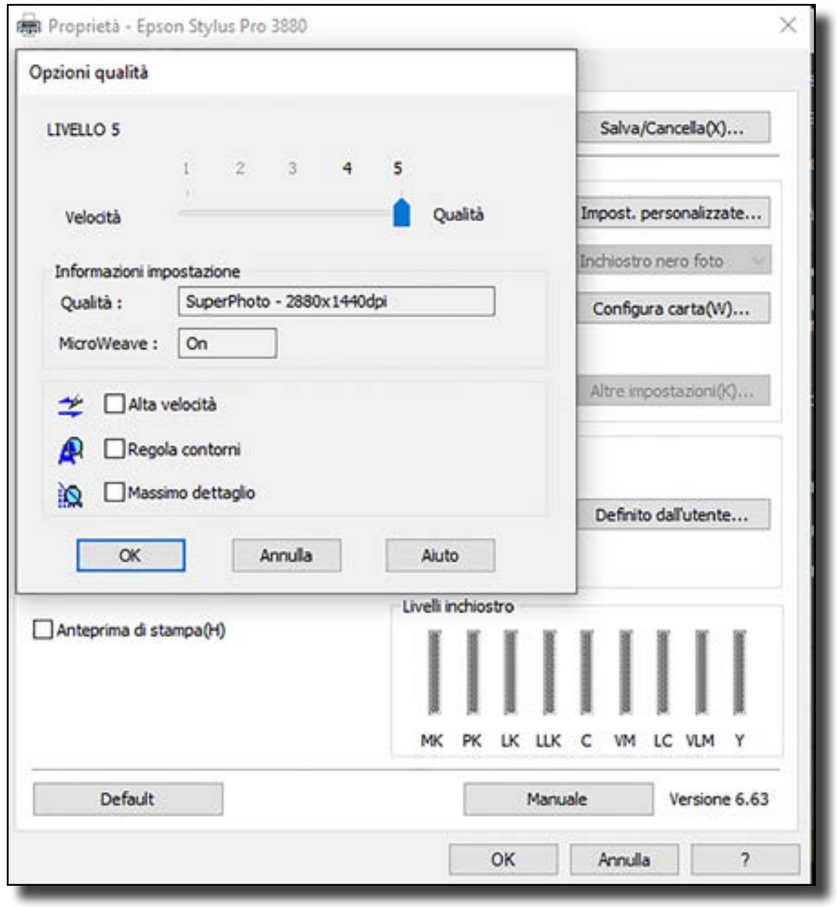


Fig. 22

In corrispondenza al riquadro **Qualità** si legge la risoluzione di stampa in dpi e precisamente 2880 dpi sul lato orizzontale e 1440 dpi sul lato verticale (rapporto 1,5). La stampante dispone 2880 gocce di inchiostro per pollice sul lato orizzontale corrispondenti a circa 10 gocce per pixel. Sul lato verticale dispone circa 5 gocce per ogni pixel. Il rapporto dimensionale pari 1,5 è mantenuto. La risoluzione di stampa può essere variata agendo sull'apposito cursore.

In Fig. 23 il cursore è posizionato in modo selezionare la risoluzione 1440 dpi x 720 dpi.

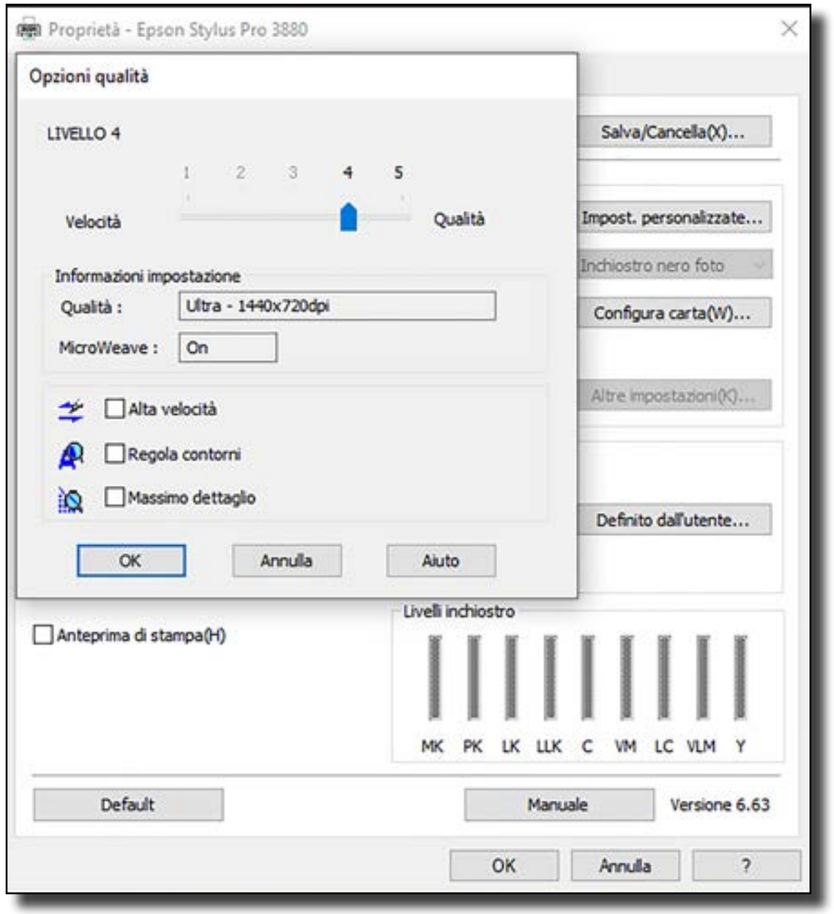


Fig. 23

Ricalcolando il numero di gocce per ogni pixel, si hanno circa 5 punti sul lato maggiore e circa 2,5 punti sul lato minore. La qualità della foto stampata è ridotta del 50% rispetto all'esempio precedente.
In sintesi, si può confermare che le due unità di misura **ppi** e **dpi** hanno significati diversi. I ppi sono una caratteristica strutturale del sensore. I dpi sono una caratteristica strutturale variabile in base al tipo di apparecchiatura di stampa.
Per evitare confusioni, per la scelta della risoluzione di stampa è opportuno fare riferimento alle indicazioni di Photoshop riportate della finestra **Dimensione immagine,** quindi all'unità ppi, e verificare il valore dei dpi nella finestra di gestione della stampante.

Mario Balossini

Bibliografia

- Ansel Adams – ***La fotocamera*** – Zanichelli
- Ansel Adams – ***Il negativo*** – Zanichelli
- Ansel Adams - ***La stampa*** - Zanichelli
- Elizabeth Allen and Sophie Triantapillidou – ***The Manual of Photography*** – Focal Press
- ***Elementi di fotografia*** – Editrice Fotografare
- Michael Langford – ***Fotografia professionale*** - Zanichelli
- Michael Langford, Anna Fox e Rchard Sandow Smith - ***Nuovo trattato di fotografia moderna*** - Il Castello
- Enrico Maddalena – ***Manuale completo di fotografia (seconda edizione)*** – HOEPLI
- Sergio Marcelli – ***Trattato fondamentale di fotografia*** - Hoepli
- Maurizio Micci – ***Elementi di fotografia*** – Cesco Ciapanna Editore
- Sidney F. Ray – ***Applied Photographic Optics*** – Focal Press
- Jeff Schewe – ***La stampa digitale*** - Pearson
- Leslie Stroebel, John Compton, Ira Current, Richard Zakia – ***Fondamenti di fotografia. Materiali e processi*** - Zanichelli

Ferdinando Scianna CARTIER-BRESSON LIBRO DOPO LIBRO

CONTRASTO

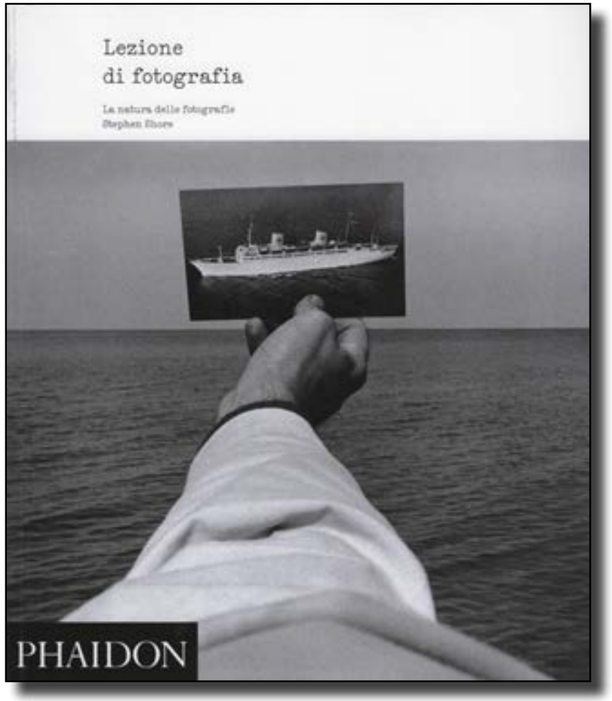
Ferdinando Scianna scrive una biografia di Henri Cartier-Bresson attraverso i libri di Henri Cartier-Bresson. Descrive la profonda amicizia che lo lega al grande fotografo, sempre accompagnata da un rispetto come da allievo a maestro.

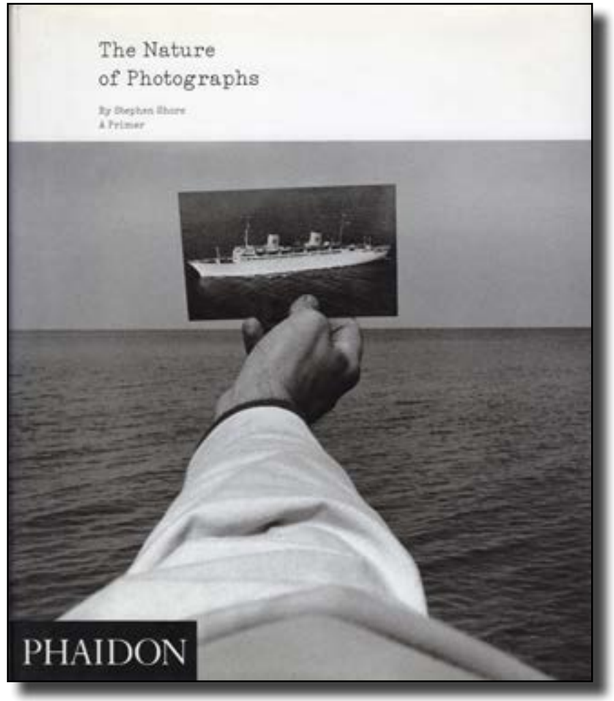
Scianna scopre Cartier-Bresson a casa di Leonardo Sciascia, mentre insieme stanno preparando il libro "Feste religiose in Sicilia", illustrato con le fotografie di Scianna. Sciascia, appassionato di fotografia, mostra la copia di "Images à la sauvette". Scrive Scianna: "Rimasi letteralmente sconvolto dal libro. Lo rifotografai pagina per pagina. Si può dire che, come fotografo, quelle immagini me le mangiai."
"Images à la sauvette", immagini riprese alla svelta, è il libro che esprime compiutamente il pensiero fotografico e umanistico di Cartier-Bresson, è il filo conduttore che fa da riferimento ai successivi progetti editoriali del fotografo francese. Scianna sarà chiamato da Cartier-Bresson alla Magnum e l'amicizia, la stima reciproca si salderanno in un rapporto che si chiuderà solo con la morte di Cartier-Bresson, avvenuta il 3 agosto 2004.

Il libro si legge come un racconto, ma non è un racconto. Non è solo la biografia di Cartier-Bresson, è anche la biografia di Scianna e una sua dichiarazione d'amore per la fotografia. Non è possibile riassumere i contenuti, sintetizzo solo alcuni passi, che mi hanno fatto sorridere, come quello a pagina 23: Cartier-Bresson, inizialmente, pensa di dedicarsi alla pittura, ma si stanca presto di trafficare con pennelli e colori, scopre di non avere voglia di lavorare. È una sua affermazione e Scianna scrive:
"Potrei dire che questa è una scoperta che quasi tutti i fotografi hanno fatto nella vita… Il bello è che in realtà lui lo ha fatto, questo non lavoro, da operaio…".
Aggiungo una nota personale. È un'esperienza che anch'io ho vissuto e vivo tuttora nel mio piccolo mondo da fotoamatore: scattare una fotografia non è considerata un'azione artistica, ma solo un atto meccanico da operaio non tanto specializzato, come se il fotografo non sia in grado di pensare, di scegliere un'inquadratura e di lavorare per dare un senso compiuto alla sua idea.
Aggiungo anche il contenuto di pagina 51: nel 1951, Cartier-Bresson realizza un reportage sui riti di Natale a Scanno. Scrive Scianna:
"Non ci voleva molto di più per trasformare Scanno in un mito fotografico e kitsch turistico. È l'unico luogo al mondo dove è stata posta una lapide nel punto esatto dove HCB ha realizzato una famosa fotografia di quel Natale a Scanno… Poi ci sono andati tutti a Scanno, i grandi fotografi, i piccoli, i medi; ci vanno pullman pieni di fotoamatori carichi di macchine fotografiche. Sperano che, come a Lourdes, Scanno gli faccia il miracolo di una grande fotografia".
I miracoli in fotografia sono rari, a volte si ha la fortuna di trovare il soggetto buono davanti all'obiettivo. Il fotografo vede perché il suo occhio del fotografo è pronto a cogliere l'attimo fuggente. È l'occhio del fannullone, che osserva con attenzione il mondo!

Raccomando il libro, sono meno di 100 pagine che si leggono senza interruzione. Scianna le ha scritte di getto, si leggono di getto, ma fanno riflettere.
Chiudo la recensione con una considerazione sui libri fotografici che si aggancia alla prefazione di Stefano Bartezzaghi. Il libro fotografico è l'unico modo per dare senso e continuità nel tempo all'opera fotografica. Le mostre si visitano e si dimenticano. Il libro rimane, magari lo si rintana in cantina, ma, prima o poi, si torna a cercarlo e si riporta alla luce. Non è morto, non è una resurrezione: il libro sa attendere con grande pazienza. È una considerazione che vale per i libri di qualsiasi argomento.

STEPHEN SHORE
Lezione di fotografia
La natura delle fotografie
PHAIDON





Il sottotitolo è la traduzione letterale del titolo dell'edizione inglese, stampata nel 2007. Il libro in italiano è stato edito nel 2009.
Avrei preferito la traduzione letterale del titolo in inglese. "***La natura delle fotografie***" coglie il contenuto del libro e anticipa il pensiero dell'autore. Stephen Shore è uno dei tre fotografi che costituiscono il nucleo della corrente New Color Photography. Gli altri due sono William Egglestone (il fondatore) e Joel Meyerowitz.
Il pensiero fotografico di Stephen Shore è completamente espresso nei suoi libri più noti "***American surfaces***" e "***Uncommon Places***". Sono opere in cui l'autore testimonia il mondo senza concessioni al romanticismo. I veri soggetti delle foto sono l'appiattimento e l'anonimato, i luoghi sono **Non luoghi**.
Nel 1982, Stephen Shore è nominato Direttore del programma di fotografia al Bard College di Annadale-on-Hudson, nello stato di New York. È un'accademia d'arte, molto aperta all'innovazione e alla sperimentazione. Il libro "***Lezione di fotografia***" è il testo di riferimento del corso di fotografia, tenuto per molti anni dall'autore. In esso il fotografo esprime compiutamente, utilizzando sue opere e immagini di altri fotografi, il suo modo di intendere la fotografia. I testi che accompagnano sono brevi, sono da rileggere più volte per coglierne tutti i significati.
Stephen Shore spiega i diversi modi per comprendere la **natura delle fotografie**, come **funzionano** non solo quelle più belle ed eleganti, ma anche tutte quelle prodotte con una qualsiasi macchina fotografica e stampate, sia da negativo sia da file digitale. Tutte le stampe fotografiche hanno qualità comuni. Sono queste qualità che, oltre a formare la grammatica e la sintassi visiva, determinano il modo in cui la realtà davanti all'apparecchio fotografico viene trasformata in una fotografia.

Volendo dare una sintesi, secondo Stephen Shore, una fotografia può essere vista su diversi piani:

- il piano materiale
- il piano descrittivo
- Il piano mentale

Riferendosi al piano materiale, una fotografia è un oggetto materiale, una stampa con bordi che delimitano lo spazio bidimensionale. La stampa può essere conservata in un cassetto o in un album, può essere venduta o comprata. Sulla stampa appare un'immagine, l'illusione di una finestra sul mondo. A partire da questo piano materiale, l'osservatore legge una fotografia e ne scopre il contenuto: un paesaggio di montagna, il volto di una bambina, una stanza di casa, ecc... Dal piano materiale l'osservatore trae informazioni e costruisce interpretazioni.

Il piano descrittivo è realizzato dal fotografo ordinando il caos della realtà in una struttura, scegliendo un punto di osservazione, un'inquadratura, un momento per lo scatto e un piano di messa a fuoco. Questi quattro elementi rappresentano gli strumenti fondamentali utilizzati dal fotografo per narrare la propria visione dell'ambiente circostante, dare una struttura alle proprie percezioni, esprimere il proprio pensiero, le proprie emozioni e comunicarli sotto forma di messaggio.

Il piano mentale contiene i segnali rivolti all'apparato percettivo della nostra mente, che interpreta l'immagine e la relativa struttura. Quando guardiamo una fotografia, come qualsiasi altra cosa, vediamo un'immagine mentale. La luce riflessa dalla fotografia viene messa a fuoco sulla retina dal cristallino all'interno del nostro occhio. La retina a sua volta invia degli impulsi elettrici che, attraverso il nervo ottico, arrivano alla corteccia cerebrale. A questo livello il nostro sistema nervoso centrale interpreta gli impulsi elettrici e costruisce l'immagine che poi vediamo. Questo piano mentale elabora, rifinisce e arricchisce le nostre percezioni del piano descrittivo.

Scrive Stephen Shore:
La genesi del piano mentale deriva da come il fotografo organizza mentalmente la sua immagine. Quando scattano fotografie, i fotografi seguono modelli mentali; modelli che sono il risultato degli stimoli dati dall'intuito, dai condizionamenti e dalla comprensione della realtà.

Il libro non è solo da leggere e da dimenticare su uno scaffale della libreria. Dovrebbe essere ripreso in mano per scoprire idee, per rielaborare il proprio stile fotografico e per avviare nuovi progetti. Sicuramente mette in dubbio molte certezze e fa ripartire la fantasia.

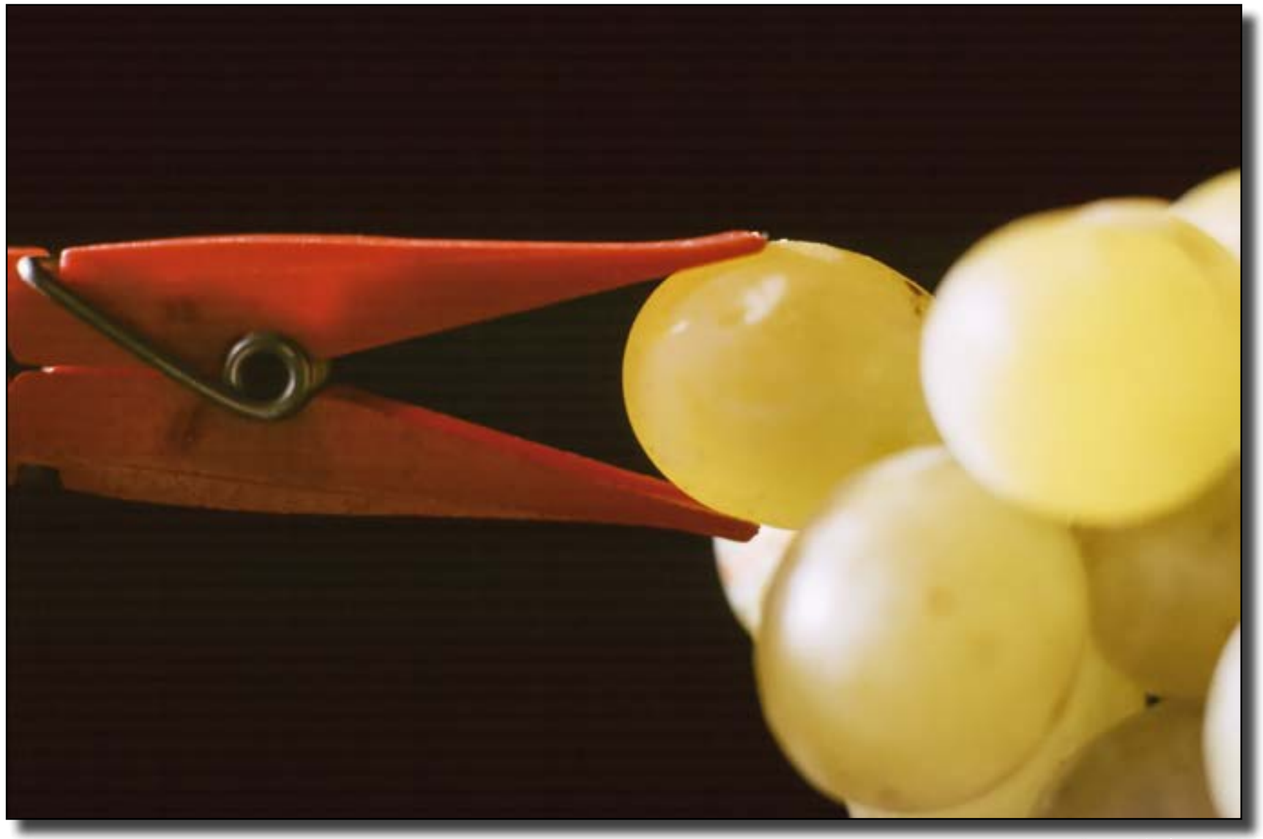
Mario Balossini

a cura di VANNI VALLINO

L'ironia di un uomo semplice:
ANTONIO VALLINO

Ironìa s. f. *Nell'uso comune, la dissimulazione del proprio pensiero (e la corrispondente figura retorica) con parole che significano il contrario di ciò che si vuol dire, con tono tuttavia che lascia intendere il vero sentimento: fare dell'ironia; parlare con ironia; cogliere l'ironia di una frase, di un'allusione; non s'accorse dell'ironia delle mie parole. Può avere lo scopo di deridere scherzosamente... di rimproverare bonariamente, di correggere, e può essere anche una constatazione dolorosa dei fatti, di una situazione, ecc.; ci può essere perciò un'ironia bonaria, lieve, fine, sottile, arguta...*

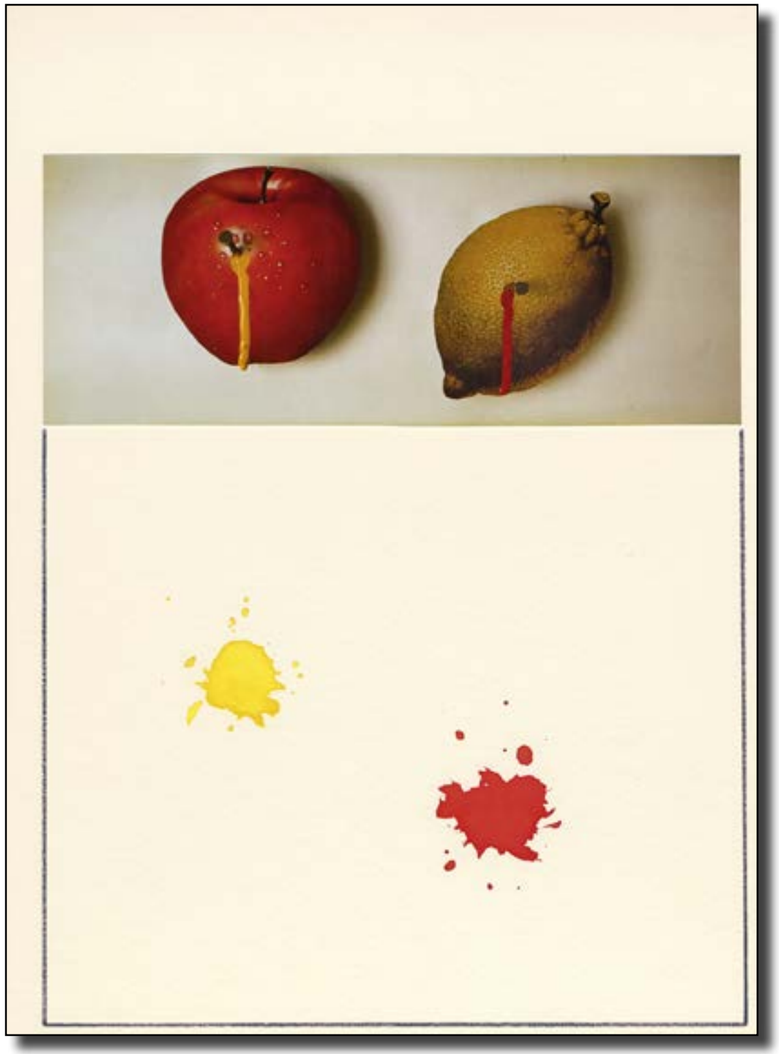
Penso si debba partire da qui per parlare di mio papà; una persona che ha sicuramente attraversato la vita in punta di piedi e te ne accorgi ancora di più quando la presenza viene a mancare, quando il silenzio discreto dell'esserci viene sostituito dal rumore violento della mancanza.
Allora ti vengono in aiuto i ricordi e, nel nostro caso, le fotografie.



Senza titolo, 1978

Senza titolo, 1982

Immagini che raccontano i lati del carattere, l'allegria e la malinconia, la semplicità e l'ironia: le sue fotografie, soprattutto quelle dell'ultimo periodo, racchiudono una visione ironica della vita, una rappresentazione che è riuscito a dare attraverso manipolazioni artistiche, composizioni grafiche fotografate e poi ancora rifotografate.
Immagini che suscitano un sorriso che lascia poi il posto alla riflessione sulla realtà, dove ognuno può dare la sua interpretazione,anche critica.



Mela e limone, 1983

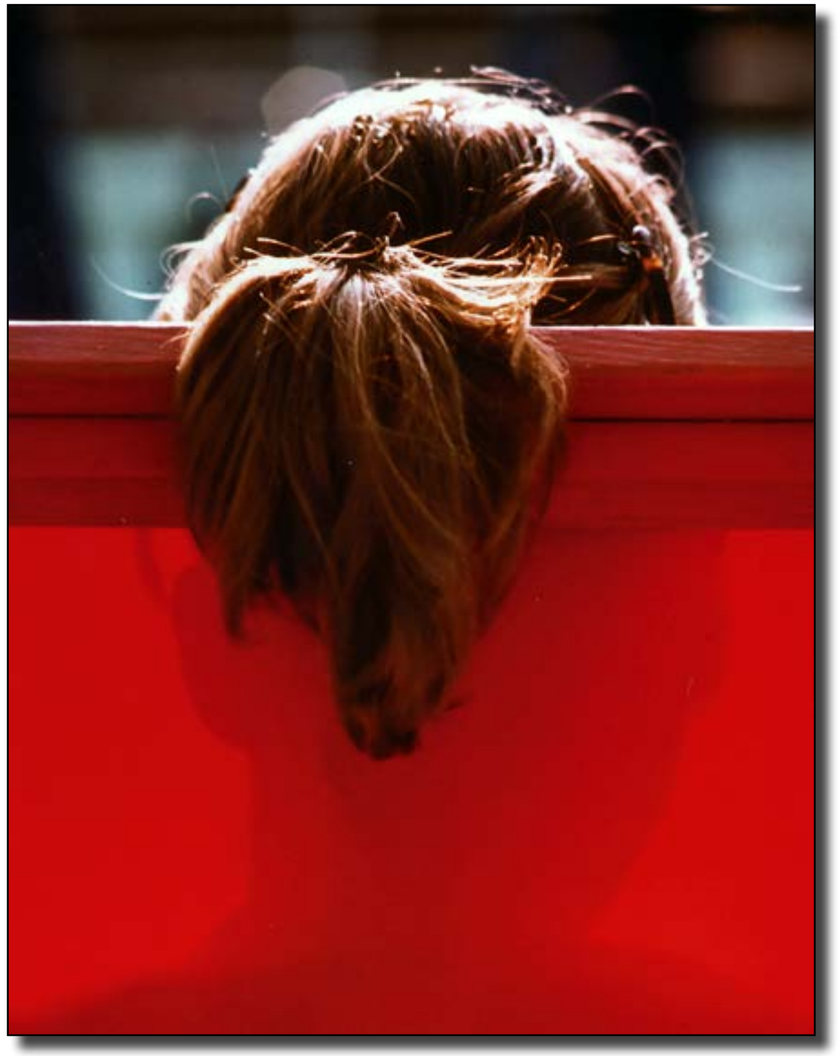
**Immagini che suscitano un sorriso
che lascia poi il posto alla riflessione sulla realtà,
dove ognuno può dare la sua interpretazione,
anche critica.**

Guerra, 1994

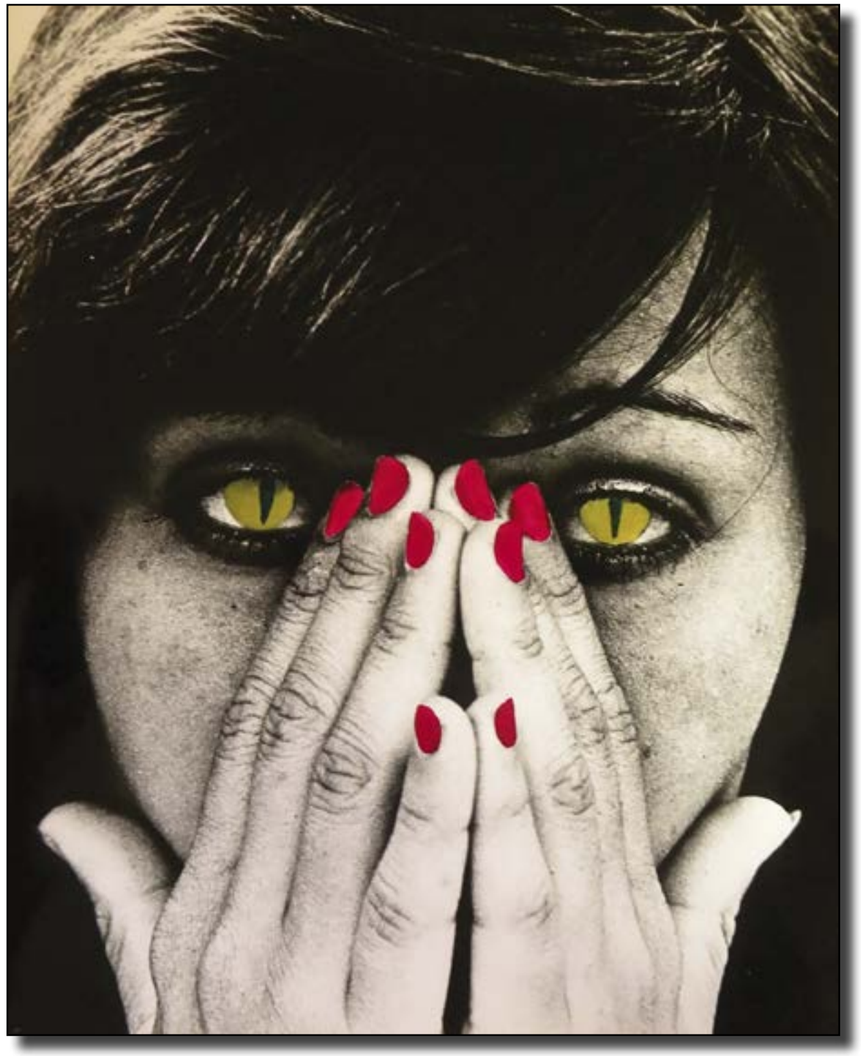
Scarico, 1983

Sono fotografie costruite e rielaborate “dal vero” perché non ha mai usato il computer, men che meno una macchina fotografica digitale; a partire da quelle vecchissime con le lastre di suo papà per passare alla Kodak e poi all'Asahi Pentax ha sempre utilizzato macchine con il rullino, per la stampa in bianco e nero e per le diapositive poi.

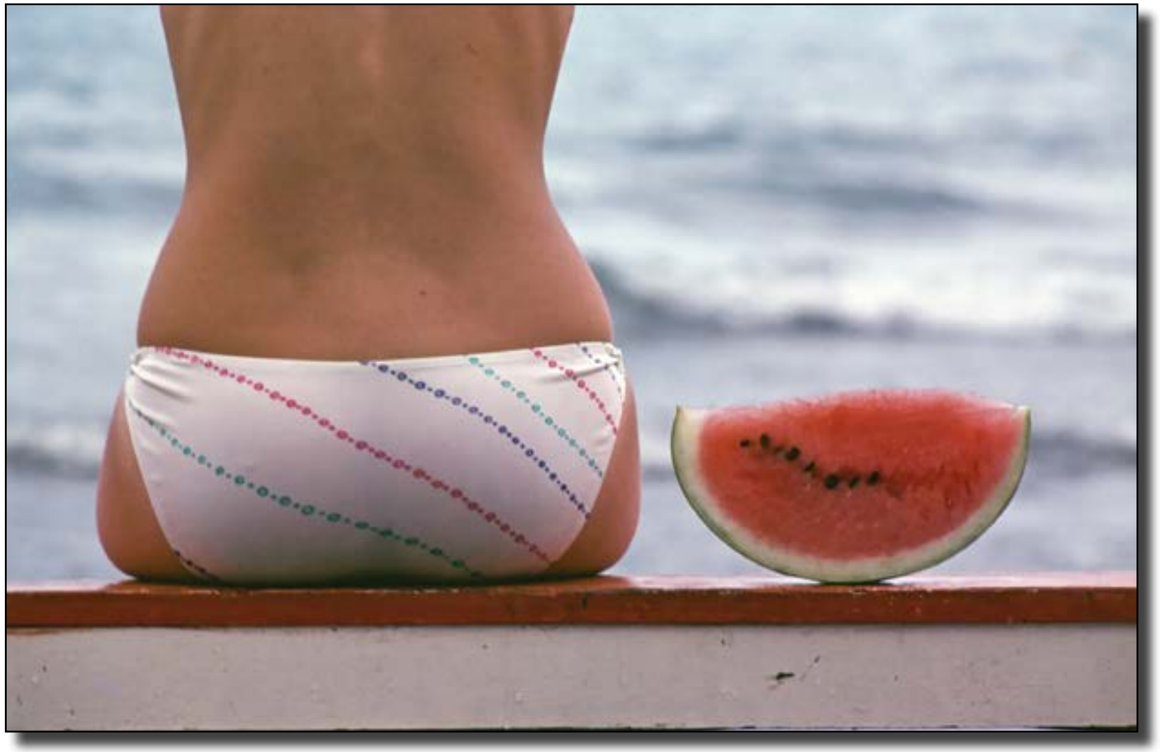
Senza titolo, 1993



Silvia, 1982



Giuliana, 1984



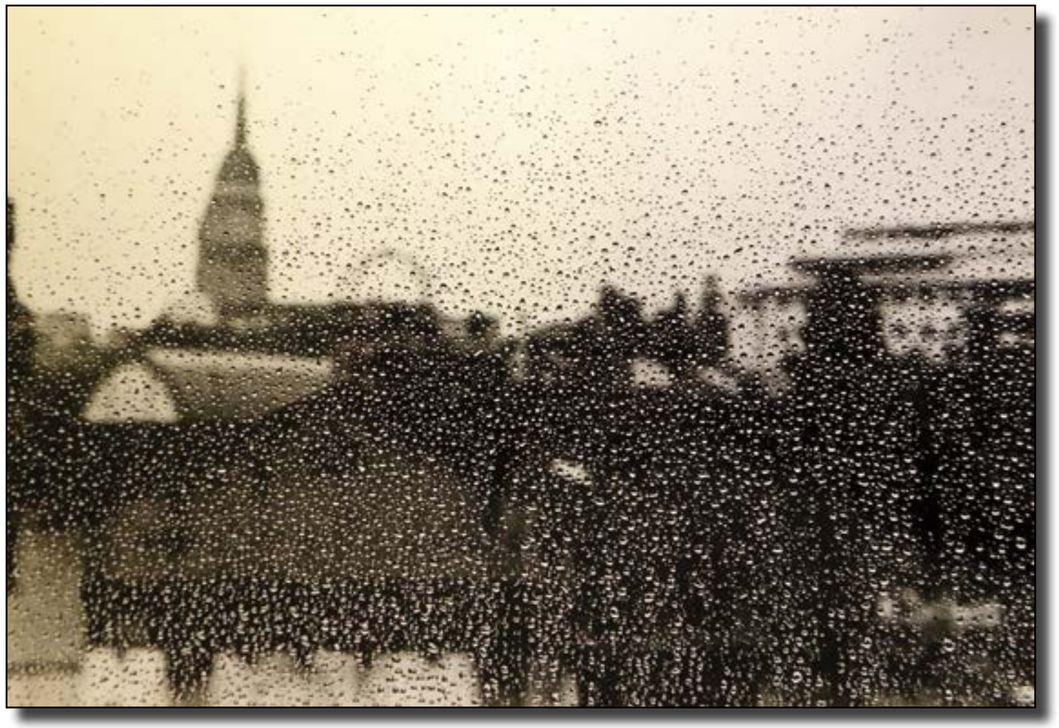
Nudo d'anguria 1, 1982

Nudo d'anguria 2, 1982

Via Regaldi, Domenica a piedi, 1973

Mi ricordo quando si chiudeva in bagno la sera per stampare le foto; era un rito, una vera e propria rappresentazione artistica che mi affascinava sempre da quando mi aveva insegnato a muovere delicatamente la bacinella in modo che il liquido provocasse piccole onde che, minuto dopo minuto, facevano apparire per magia l'immagine sul foglio bianco che vi era immerso.

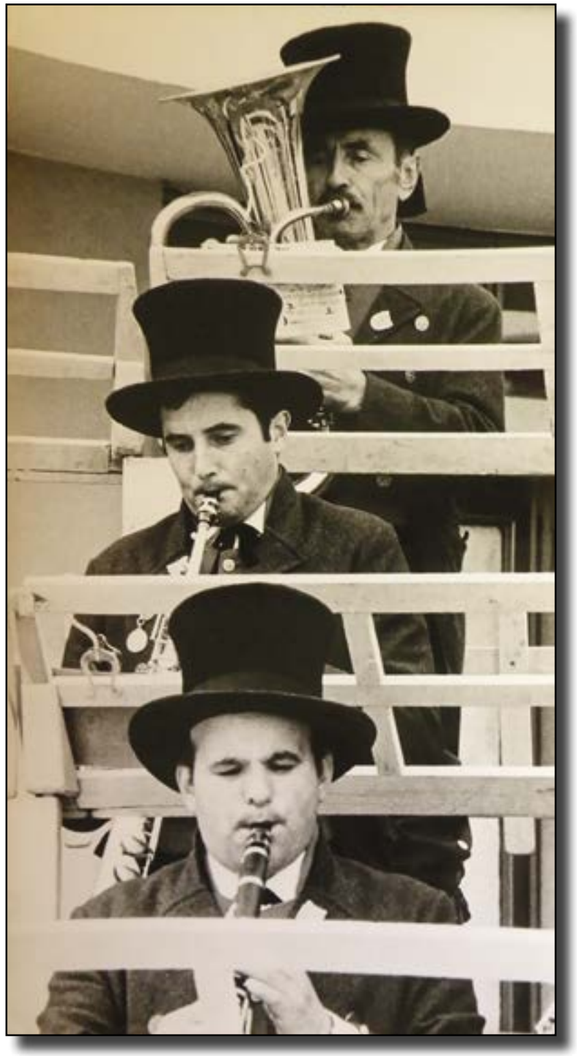
Domenica a piedi,1973



Pioggia,1977

La mia passione per la fotografia e per il cinema nasce da qui, da quelle sere al buio con una lampadina rossa accesa fino a quando mia mamma veniva a chiamarmi perché era ora di andare a dormire... chissà fino a quando rimaneva alzato per stampare quelle foto... “sai devo mandarle ad un concorso al lido di Venezia!...”

Neve a Venezia,1970

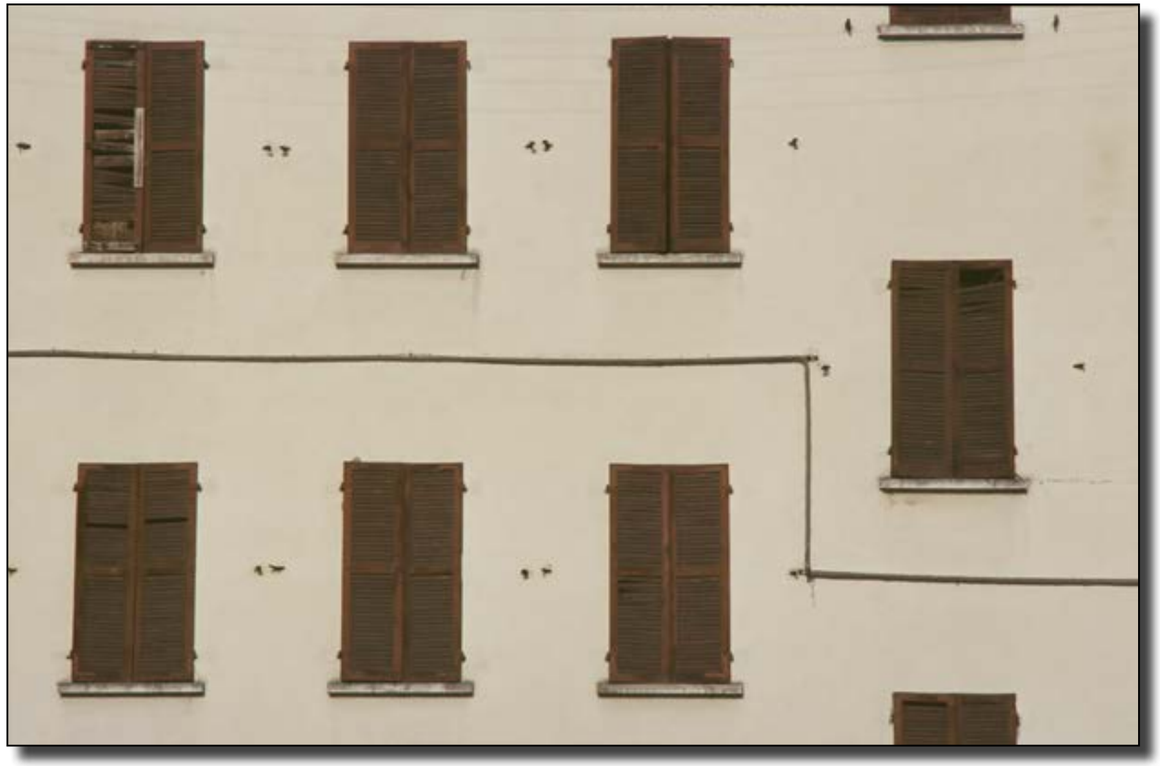


Musica in piazza, 1973

Senza titolo, 1972

Senza titolo, 1981

Vaglio, 1971



Finestre, 1980

Cascina, 1979

Figura,1985

Allegria, 1974

Modella, 1980

Nando dell'Andromeda, 2000

Piante, 1985

Sfumature, 1980

Tramonto sull'allea, 1987

Autunno cittadino, 1974

Grafismo, 1980

Figura centrale, 1985

Paletti, 1973

Mi sono sempre chiesto da dove venisse quella sua vena creativa, lui geometra da sempre impiegato al Donegani di Novara, circondato da fogli di impianti, righe, matite, tavoli da disegno, carta millimetrata; eppure era così, con la voglia di stupire quando preparava per settimane la proiezione di diapositive sincronizzata con la musica da presentare al Fotocineclub di allora, momento importante dell'anno quasi come il Festival di Cannes o di Venezia...

Senza titolo, 1981

Effetto, 1982

Due proiettori sincronizzati attraverso un marchingegno che comandava l'avanzamento degli stessi in dissolvenza incrociata e un lettore di cassette per la musica; ci voleva una pazienza infinita per organizzare il tutto e sperare che andasse a buon fine.
Poi la serata del venerdì arrivava e partiva in auto verso corso Cavallotti con tutta l'attrezzatura; nessuno della famiglia osava aspettarlo al ritorno per capire come era andata... in realtà quasi sempre bene, le critiche più severe arrivavano da mia madre che gli rimproverava immagini di “donne svestite” che sbucavano da bottiglie o da cassetti nelle sue foto...

Segni d'acqua,1980

C'è poi un altro filone di fotografie che riguarda la montagna, l'altra sua grande passione.
Ha documentato al limite del dettaglio in tantissimi caricatori di diapositive il suo amore per le vette, profondo e determinato, a partire da quelle “Ferraniacolor” a lui così care di oltre settantanni fa.

Si era costruito cassette in legno per contenere i caricatori già pieni delle diapositive, le ultime organizzate in proiezioni, le prime in ordine cronologico.
Migliaia di telaietti, da quelli ancora di cartone agli ultimi “apribili” e meglio disposti ad non incastrarsi nei proiettori... non è stato così facile tirarle fuori dalle cassette, guardarle verso il cielo per capire cosa nascondessero... le diapositive sono fatte così; se non le proietti e ci passi attraverso con lo sguardo verso l’alto possono costruire un gigantesco puzzle su uno sfondo pastello.

Rifugio Elisabetta, Piramidi Calcaree, 1969

Plateau Rosà, 1969

Per spiegare ancora di più l'amore di mio papà verso la fotografia e la montagna, prendo a prestito le parole di un amico che così racconta questo episodio, immortalato da una foto che trovate a seguire. Parla di amicizia, di valori, di sforzi premiati, di montagna e di uno scatto che rimarrà per sempre a ricordare un episodio di una vita in punta di piedi.

Così Dino Campiotti ricorda:

"Non mi è difficile ricordare bivacchi e soste in rifugio con la presenza di Antonio: rifugio Zamboni al cospetto della himalayana parete est del Rosa di Macugnaga. È la prima volta che incontro Antonio a tu per tu.
Ha scoperto da poco che sono un prete e mi invita, lui direttore del corso CAI, a celebrare la Messa per tutti gli allievi del corso. È domenica.
Tiro fuori dal mio zaino i paramenti e il necessario per la celebrazione e là, al cospetto della parete dei "grandi della montagna", emozionatissimo prego con diverse persone che scoprono per la prima volta che il compagno di sentieri e di ascensioni è un prete.
Ridiscendo lungo il sentiero che costeggia la morena in compagnia di Antonio, come sempre discreto al limite della timidezza, che mi promette una foto della celebrazione ai piedi del Rosa.
Ma intanto chiacchieriamo (in discesa è un po' più facile) sul senso del nostro salire in alto, dell'andare in montagna. Di quella conversazione ricordo solo alcuni passaggi che avevo, allora, riportato sul mio diario.
La montagna è scuola di vita.

Rifugio Zamboni, 1969

Sul piano fisico: lo sforzo che la montagna esige dal nostro corpo contribuisce al suo sviluppo: disintossicazione, distensione, resistenza, marcia su qualsiasi terreno, scalate e traversate e altri elementi costruiscono e mantengono il nostro equilibrio fisico.
Sul piano spirituale: la montagna forma il nostro giudizio, obbligandoci ad agire presto e a colpo sicuro, a fare il punto con calma, ad attaccarci al reale per adattarvisi continuamente.
Chi non rapporta la sua misura di uomo sulla scala dell'universo, è come un adulto che continuasse a conoscere solo la distanza dalla bocca al naso... Al contrario niente rafforza la capacità di giudizio come l'innalzarlo su salde radici dalla terra allo zenith... come lo stabilire la propria vita in faccia all'universo, il tenere sempre sotto il cielo stellato e al di sopra delle nostre teste, le prospettive comuni della vita quotidiana.
A dire il vero non so chi tra noi due abbia espresso questi pensieri, ma certamente li abbiamo condivisi entrambi fino a quando, arrivati all'alpe Burky, abbiamo suggellato la nostra "amicizia in cammino" con una forte grappa e allora abbiamo incominciato a darci del "tu", come usa tra montanari."

Sul sentiero Orsi, 1969

Questo era mio papà, Antonio Vallino.

Vanni Vallino

Senza titolo, 1982

VOCI DAL CORO

lavoro collettivo SFN

Mostra fotografica
“NUOVA GALLERIA GIANNONI - pagine di storia novarese”
a cura della
SOCIETÀ FOTOGRAFICA NOVARESE

La Galleria Giannoni è il Museo di Novara e dei novaresi.

A dieci anni di distanza dall’ultimo allestimento avvenuto in occasione dei 150 anni dell’Unità d’Italia, l’Amministrazione Comunale ha voluto riallestire la Galleria Giannoni e offrire ai cittadini un nuovo percorso che omaggia i grandi temi della pittura dell’Ottocento e del primo Novecento. La Galleria Giannoni ristrutturata accoglie un rilevante lascito testamentario dell’avvocato Pier Luigi Cassietti, la donazione alla città della sua collezione di opere dell’Ottocento.

Durante il riallestimento del percorso museale, nell’ambito della collaborazione con il Comune di Novara, la Società Fotografica Novarese ha potuto fotografare alcune fasi delle attività normalmente non visibili al pubblico: il disallestimento delle sale avvenuto a fine 2020 con l’attenta rimozione delle opere d’arte in esse contenute; il meticoloso riallestimento portato a termine nel corso del 2021; la riapertura al pubblico delle sale della nuova Galleria Giannoni a settembre 2021.

Nel mese di ottobre 2022 circa 80 immagini documentarie del restyling sono state esposte presso la sala Accademia del Broletto. La mostra è stata realizzata nell’ambito del “PROGETTO #MYNovara. La Galleria oltre il Broletto” in collaborazione con il Servizio Musei, con il patrocinio del Comune di Novara e con il sostegno economico di Fondazione Cariplo.

Di seguito è presentata una selezione delle immagini esposte in mostra.

Paola Moriggi

Paola Moriggi

Stefano Nai

Stefano Nai

Silvana Trevisio

Silvana Trevisio

Paola Moriggi

Paola Moriggi

Silvana Trevisio

Silvana Trevisio

Paola Moriggi

Paola Moriggi

Silvana Trevisio

Silvana Trevisio

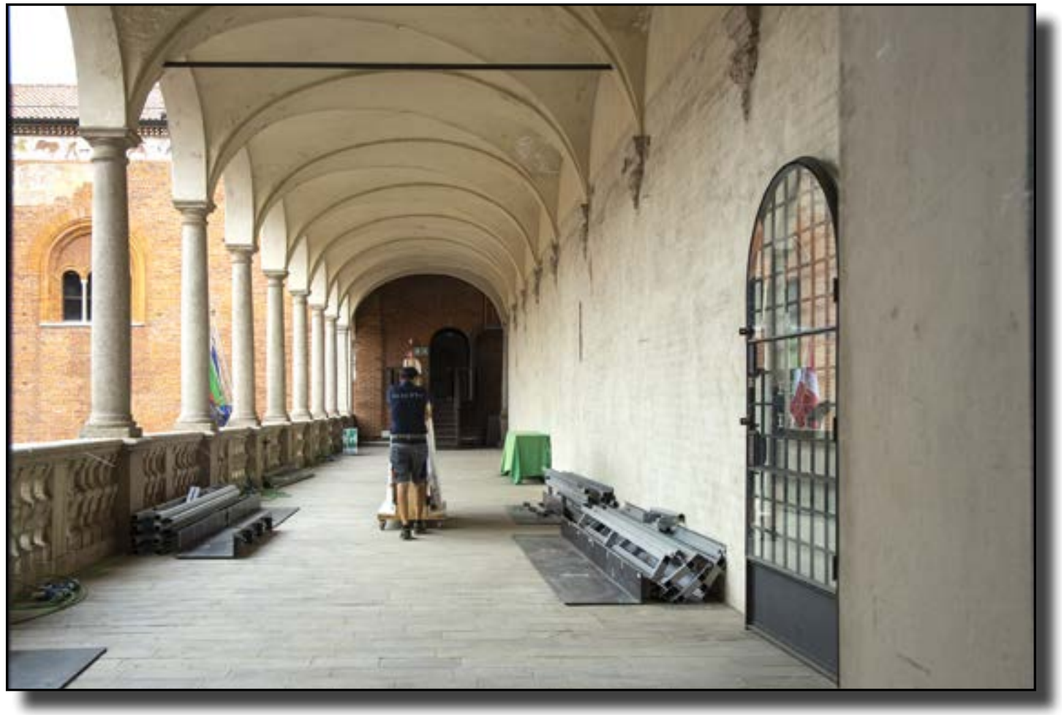
Paola Moriggi

Paola Moriggi

Paola Moriggi

Paola Moriggi

Paola Moriggi



Paola Moriggi

Paola Moriggi

Massimo Forni

Stefano Nai

Stefano Nai

Silvana Trevisio

Silvana Trevisio

Paola Moriggi

Paola Moriggi

Massimo Forni

Massimo Forni

Stefano Nai

Stefano Nai

Silvana Trevisio

Silvana Trevisio

Silvana Trevisio

Massimo Forni

Silvana Trevisio

Silvana Trevisio

Massimo Forni

Massimo Forni

Stefano Nai

Paola Moriggi

Paola Moriggi

BROLETTO DI NOVARA

Il complesso monumentale del Broletto di Novara comprende quattro edifici edificati in epoche diverse, a partire dal 1183, ampiamente rimaneggiati fino agli anni Trenta del XX secolo, di stile architettonico non coerente e racchiudenti un cortile (Arengo). Era il fulcro della vita cittadina, in epoca medievale sede delle carceri e delle corporazioni artigiane.
Oggi è frequentato luogo di ritrovo ed ospita la Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni.

https://it.wikipedia.org/wiki/Broletto_(Novara)
http://archeocarta.org/novara-complesso-del-broletto/

GALLERIA D'ARTE MODERNA

La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni raccoglie opere pittoriche italiane del XIX e XX secolo. Fu donata al comune di Novara, negli anni 30 del Novecento, da Alfredo Giannone, in memoria dei genitori.
Chiusa al pubblico dal 1986 al 2011, è stata recentemente restaurata per ospitare anche le opere donate alla Città di Novara dall'avvocato Pier Luigi Cassietti.

https://www.galleriagiannoni.it/it/home

ALFREDO GIANNONI

Alfredo Giannoni, nato a Novara nel 1862 da Paolo e da Adele Gatti, di agiata famiglia piccolo borghese, lavorò come impiegato presso le ferrovie del Regno d'Italia. Coltivò uno spiccato interesse nei confronti della cultura e dei documenti storico-artistici, impegnandosi nella promozione di eventi culturali.
Nel primo decennio del Novecento Alfredo Giannoni riuscì a consolidare la propria situazione economica subentrando alla madre nella gestione del negozio di oreficeria di famiglia e intraprendendo attività finanziarie che gli permisero di accreditarsi come banchiere.
Si interessò di collezionismo d'arte, costituendo attraverso gli anni una cospicua raccolta di pittura e scultura italiana, che, ancora in vita, donò al Comune di Novara.
Morì a Novara nel 1944 all'età di 82 anni.

PIER LUIGI CASSIETTI

Pier Luigi Cassietti, avvocato, nacque nel 1931. Esercitò l'attività professionale a Novara, parallelamente all'impegno politico come esponente della Democrazia Cristiana.
Appassionato d'arte e musica, raccolse, nel tempo, una collezione di capolavori dell'Ottocento, donati per lascito testamentario al Comune di Novara, con l'obbligo di esposizione entro tre anni dall'acquisizione.
L'avvocato Pier Luigi Cassietti morì il 17 ottobre 2018 a 87 anni.

raccolta di immagini dei soci della
SOCIETA' FOTOGRAFICA NOVARESE

ESPRESSIONI DEL CIBO

SELEZIONE DI FOTOGRAFIE
DELLA MOSTRA COLLETTIVA
NOVARA - MUSEO FARAGGIANA FERRANDI
3 luglio - 19 settembre 2021

Il concetto di cibo esiste da sempre, fin dalla comparsa degli organismi viventi sul nostro pianeta. Se all'inizio il termine era limitato al semplice elemento indispensabile alla sopravvivenza, oggi sottintende significati onnicomprensivi, attinenti all'agricoltura, alla zootecnia, alla biodiversità, all'ecosostenibilità, alle tecniche di raccolta, conservazione, confezionamento, distribuzione e commercializzazione, fino a includere le modalità di utilizzo con implicazioni nel settore della ristorazione, della nutrizionistica e della medicina dietetica.

Quando si è deciso di affrontare un tema così vasto con una mostra fotografica, inzialmente si è ritenuto opportuno lasciare ampia libertà agli autori di interpretarlo. Poi però è sopraggiunto l'imprevisto, con le connotazioni di una pandemia che ha sparigliato tutte le carte in tavola, azzerando di colpo gli eventi, le occasioni conviviali e di socializzazione e costringendo tutti per settimane e mesi a trascorrere il tempo in casa per evitare o almeno limitare il contagio. A questo punto alcuni fotografi hanno selezionato immagini dal proprio archivio, altri (in realtà la maggior parte) hanno tentato di proporre comunque qualcosa di nuovo, attrezzando o improvvisando set di ripresa domestici.

Ne è risultata una mostra forse un po' diversa ma non meno interessante, in cui compaiono fotografie che strizzano l'occhio alle atmosfere della grande tradizione pittorica mitteleuropea ed altre più fresche e liberatorie, nelle quali il cibo offre lo spunto per costruire immagini di tipo concettuale anche divertenti, nelle quali colore e forma sono assolutamente predominanti ed il cibo diventa un pretesto per elaborazioni successive. Ma questo rispecchia in fondo il gusto della nostra epoca, nella quale anche i ristoranti meno esclusivi dedicano parte del tempo alla presentazione dei loro piatti, anche qui, guarda caso, prestando massima cura agli accostamenti di forme e colori e non solo ai sapori.

Silvio Giarda

il cibo nel mondo: mercato uzbeko

Il cibo nel mondo: mercato uzbeko

Al villan non far sapere...

Il ballo del tarallo

G...astronomia - Pasta e broccoli boreali

G...astronomia - La minestrina della nonna

Radicchio

Freschezza

Bicchiere e uva

Peperoncini

Cucino come la mamma

Nella cucina della scuola

Pane nostro

Polpo

Colore e vitamine

Asparagi Mikado

All’ombra della pera

Caffè

Cavoli

Cucumis sativus

Indispensabili per la paniscia

Tradizione di San Gaudenzio

Ajo ojo e peperoncino

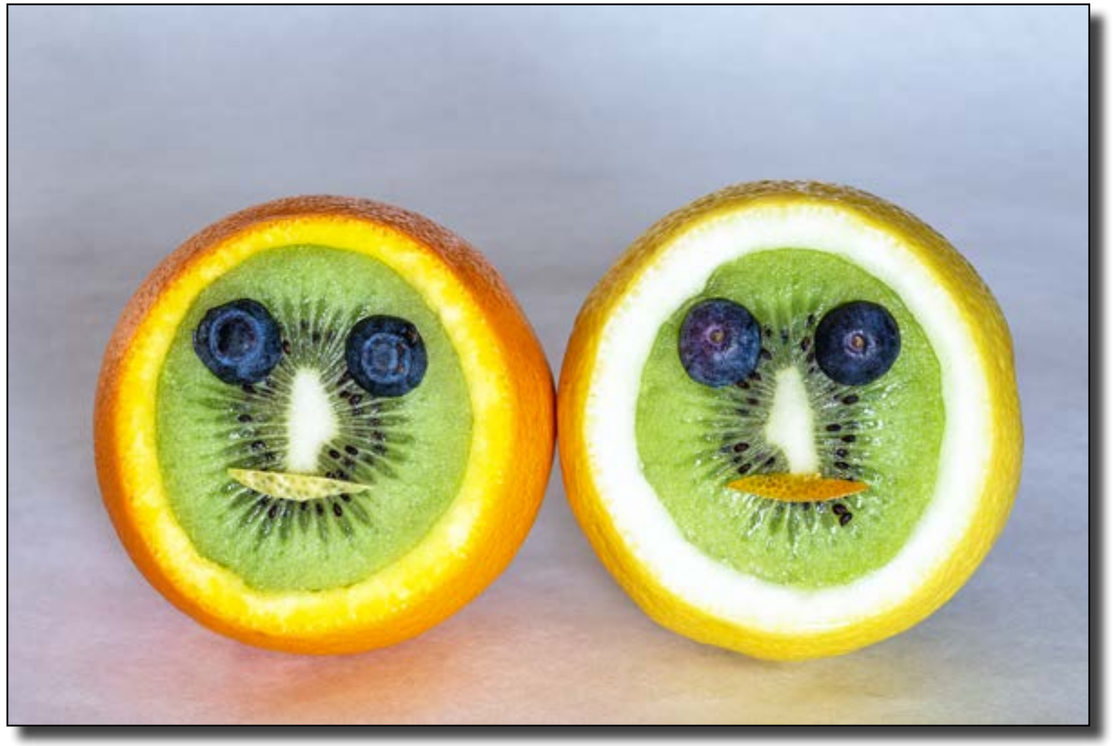
Tris di pasta

Autunno

Frutta d’inverno

Metà di due fa sempre uno

Elementi oleografici



I guardiani

Pinguino

Come eravamo

Liberi di volare

Mele

Bacche di ribes

CREDITI FOTOGRAFICI

In copertina: Antonio Vallino (particolare)

Luigi Veronesi: da pagina 18 a pagina 44

Antonio Vallino: da pagina 87 a pagina 129

Soci SFN: da pagina 133 a pagina 159

Soci SFN: da pagina 164 a pagina 197

Le immagini e le citazioni sono riprodotte ad uso didattico, ai sensi degli articoli 65/comma 2, 70/comma 1 bis e 101/comma1 della legge 633/1941 sul diritto d'autore.

MOSTRE FOTOGRAFICHE

Le origini del gioco e del giocattolo si perdono nella notte dei tempi.
Preziosi custodi dei ricordi di momenti felici tramandati per generazioni, i giocattoli sono cresciuti parallelamente alla civiltà umana, diventandone un vero e proprio caposaldo.
E se alcuni esemplari si sono evoluti, altri sono invece rimasti sorprendentemete simili ad alcuni dei primi giocattoli di cui abbiamo traccia nella storia della civiltà umana.

Divertenti per bambini di ieri, amati dagli adulti di oggi, i giocattoli attraversano il tempo.

La Società fotografica Novarese punta l'obiettivo su alcuni giocattoli che fanno parte della memoria collettiva di ognuno realizzando una ricerca fotografica che è in divenire, perché molte sono le tipologie di giocattoli che ognuno dei Soci porta nella memoria e nel cuore, ricordando la giocosità dell'infanzia...

La SFN ringrazia Filippo Barbaglia di Banca Mediolanum che ha sostenuto questo progetto, il Comune di Novara e il Museo Faraggiana che ospitano la Mostra.