

LA FENICE - 2/2021



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.
L'invio è subordinato ad esplicita richiesta.

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>



**La
Società Fotografica Novarese
continua
la sua avventura editoriale,
augurando
a tutti gli amici...
buone vacanze
e buone foto!**

INDICE

	EDITORIALE DEL COORDINATORE <i>CRIPTOARTE</i> Mario Balossini	8
--	--	----------

	GRANDI AUTORI <i>PEPI MERISIO</i> Maria Cristina Barbé	14
--	---	-----------

	APPUNTI DI TECNICA FOTOGRAFICA <i>LUNGHEZZA FOCALE E SENSORI</i> Mario Balossini	20
--	---	-----------

	LE BUONE LETTURE <i>GUARDA! - JOEL MEYEROWITZ</i> Mario Balossini	34
--	--	-----------

	AUTORE SFN <i>MICHELE GHIGO - UNA VITA DI FOTOGRAFIA</i> Silvio Giarda	40
---	---	-----------

	VOCI DAL CORO <i>CASCINE</i> Massimo Forni	64
---	---	-----------

	LAVORARE INSIEME <i>PAESAGGI IMMAGINARI</i> Mostra collettiva dei Soci SFN	80
---	---	-----------

	ATTIVITÀ IN CORSO <i>ESPRESSIONI DEL CIBO</i> Mostra collettiva dei Soci SFN Dal 3 luglio al 19 settembre 2021	93
---	--	-----------

MARIO BALOSSINI
 Coordinatore

CRIPTOARTE

Emanuela Costantini, direttrice di “Fotografare”, commenta con parole molto appropriate, nell’editoriale del numero di aprile, un evento che non può essere archiviato come una stranezza di questi tempi in continua evoluzione.

L’11 marzo 2021, presso Christie’s, è stata battuta all’asta l’opera digitale in formato JPG (proprio così: informato JPG) “The Last 5000 Days”. L’autore è Mike Winkelmann, più conosciuto come Beeple, un artista digitale statunitense di 39 anni. L’opera è stata assegnata ad un compratore sconosciuto per una cifra pari a 69346250\$, l’importo più alto mai pagato per un’opera interamente digitale.

La riscrivo in lettere perché mi pare che renda meglio l’idea dell’entità del numero: sessantanovemilionitrecentoquarantaseimiladuecento cinquanta dollari, circa 58 milioni di euro.

Beeple è un caposcuola del gruppo dei cripto artisti, provenienti dal mondo degli illustratori e dei creatori di sfondi cinematografici. Il JPG in questione è stato scambiato all’asta con il sistema delle valute virtuali, denominato NFT (“Non Fungible Token”, in italiano “pezzi unici, non sostituibili”).

Dal punto di vista tecnico, un NFT è una specie di lucchetto digitale costituito da una lunga stringa di numeri e lettere. Un NFT è registrato su una struttura (blockchain) che ne attesta la proprietà e l’autenticità.

Il sistema descritto, secondo gli esperti, dovrebbe rivoluzionare il mercato delle opere digitali, valorizzandone il contenuto economico (forse sarebbe più coerente parlare di contenuto finanziario). Vale la pena soffermarsi anche sull’andamento dell’asta.

“The Last 5000 Days” è stata assegnata ad un acquirente che ha battuto sul filo di lana il miliardario cinese Justin Sun di anni 31, che lavora nell’ambito delle valute virtuali. Il signor Sun si è molto rammaricato di essere stato superato all’ultimo momento a causa del



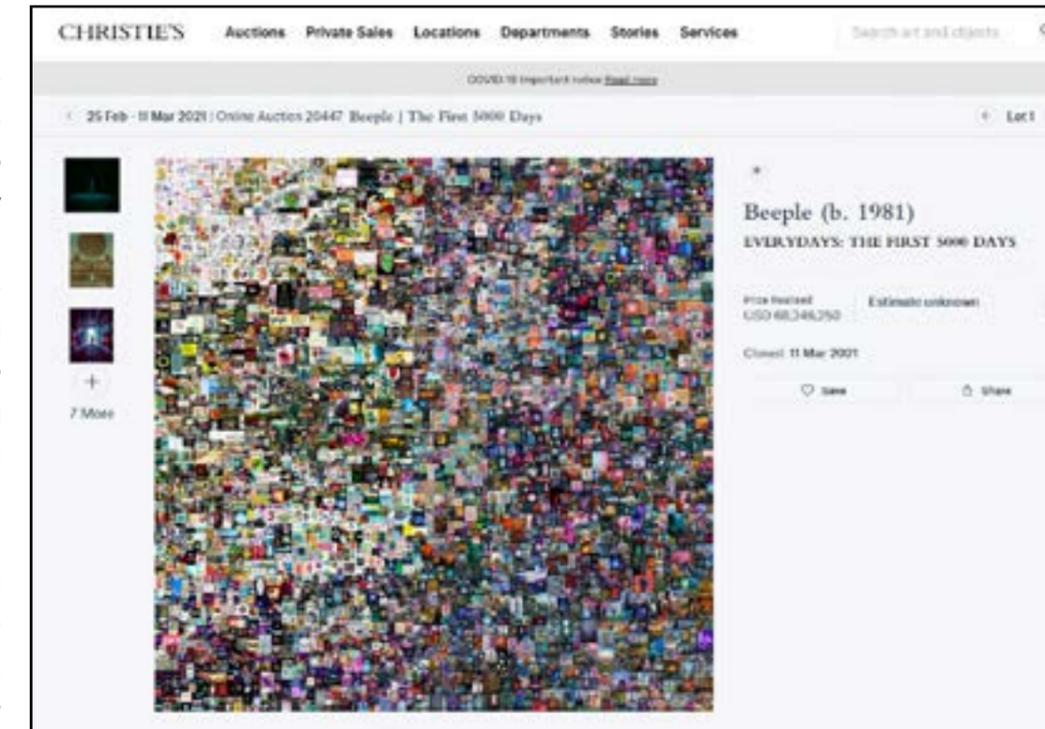
rifiuto della casa d’aste di accettare il suo ultimo rilancio. Sembra che il 91% dei partecipanti all’asta sia nato alla fine dello scorso secolo...

L’imponente JPG è un collage di 5000 immagini scattate dall’autore negli ultimi tredici anni e mezzo della sua vita. Data la giovane età, avrà ampie possibilità di riproporre nei prossimi anni altre sue opere.

Anche opere di altri autori sono state scambiate con cifre astronomiche. Citerei il prezzo di circa 320000€ pagato per un video che mostra una stampa serigrafica di Banksy mentre viene data alle fiamme. Per completare le informazioni e le possibilità di confronto, aggiungo, a titolo di esempio, che il quadro di Picasso “Femme au chien”, olio su tela di dimensioni 162 cm x 130 cm è stato valutato circa 49 milioni di euro.

La maggior parte dei quotidiani nazionali ha approfondito l’argomento. In particolare “Domani”, per tre domeniche successive, ha dedicato ampi spazi alle opinioni di diversi artisti. La parola è stata data a protagonisti dell’arte internazionale. Come giusto, i pareri raccolti sono discordanti e riflettono le diverse correnti di pensiero sul progresso della tecnologia elettronica.

Alcuni artisti vedono nelle opere NFT l’arte del futuro, una scommessa alla quale partecipare con proprie opere, già pronte per essere divulgate. Altri sono meno ottimisti e più prudenti e qualcuno stronca senza remore la criptoarte ponendola alla pari di truffe commerciali paragonabili alla speculazione sui bulbi dei tulipani che travolse l’economia dei Paesi Bassi nella prima metà del 1600. Un riferimento più recente è la crisi dei derivati, scoppiata nel 2008, di cui dopo oltre dieci anni ancora subiamo le conseguenze, crisi che minò le fondamenta dell’intera economia mondiale.



Altri artisti vedono nella criptoarte una forma di democrazia del mercato dell'arte che rende più trasparente la compravendita delle opere e il rapporto tra artista, intermediari e acquirente.

Inoltre, l'opera d'arte ha un significato, ha una poetica che sono indipendenti dal supporto, è una sublimazione del pensiero che non dovrebbe essere condizionata dal mercato commerciale. Il valore di un'opera è dato dalla sua unicità e dall'emozione che trasmette all'osservatore.

L'applicabilità alla fotografia del concetto di opera d'arte è stata ampiamente messa in discussione a causa della sua riproducibilità e, laddove sia necessario o opportuno, viene risolto limitando e certificando le riproduzioni. In tal modo viene restituita alla fotografia l'"aura", definita dal filosofo Walter Benjamin come l'essenza unica, autoriale, autentica e irripetibile nel luogo in cui si trova. (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica - Walter Benjamin - Einaudi*).

Forse proprio per rispondere a questa esigenza Gianni Berengo Gardin scrive sul retro delle sue stampe "vera fotografia", suscitando talvolta un sorriso di tenerezza.

L'era della riproducibilità tecnica è sostituita dall'era della interconnessione digitale e i depositi delle opere di criptoarte sono costituiti da anonimi dischi fissi, fisici o virtuali: come si potrebbe riscrivere la definizione di aura in questo caso?

Non ho una risposta alla domanda. Immagino l'ansia e l'agitazione (forse un certo smarrimento) degli artisti e dei galleristi davanti a quotazioni inconsuete e tendenzialmente esponenziali, in cui l'aura non è certo il fattore determinante.

Non sono un esperto di arte e non conosco l'arte digitale, ma esprimo anch'io alcune considerazioni:



- l'importo pagato per il JPG di Beeple è, a mio parere, esagerato. Mi sembra irrispettoso nei confronti di tutti noi che stiamo vivendo un momento di sofferenza globale, con un virus che, oltre a minare la salute, contribuisce ad aumentare le disuguaglianze sociali. Il lavoro intellettuale e quello manuale sono sottopagati e un file di qualità non eccelsa è venduto a una cifra assurda: non credo che si possa parlare di libero mercato, bensì di mercato dell'assurdo;
- attualmente questo fenomeno sembra strettamente legato a interessi economici speculativi e di rapido profitto;
- l'effimero del virtuale ha superato in termini economici il reale di un'opera costituita da una tangibile materia. Il formato JPG, di cui ogni fotografo conosce i limiti e i possibili futuri problemi di riconoscimento e di utilizzo del file, ha assunto più importanza di un quadro vero di Picasso. Un insieme di piccoli quadrati vale più della creatività, banalmente vale più delle pennellate di un grande pittore;
- la passione del collezionista, basata non solo sul possesso di un'opera d'arte, ma soprattutto sul piacere di ammirarla senza limiti di tempo e di metterla a disposizione di un pubblico più ampio, è offuscata dal desiderio speculativo di guadagnare in tempi rapidi. La Galleria Giannoni della nostra città è una testimonianza di cultura, di amore per l'arte e di consapevolezza sociale, valori molto lontani dall'evento avvenuto in una sessione d'asta;
- la soddisfazione di contemplare una stampa fotografica di Ansel Adams, ma anche una stampa di un fotoamatore, è sicuramente poco remunerativa; per i nuovi ricchi è solo una perdita di tempo, per me è importante ed è sempre uno spunto riflessione.

Concludo pensando che i pittori continueranno a dipingere con il pennello, gli scultori continueranno a scolpire con gli attrezzi adatti e i fotografi continueranno a fotografare (possibilmente bene). Mi tranquillizzo un po'...

Mario Balossini



Finché il file è rimasto nel mio computer era CRIPTO. Ora è pubblicato: sarà ARTE? Comunque, non è in vendita...

BREVE APPROFONDIMENTO SUGLI NFT

NFT è l'acronimo di **Non Fungible Token**, ovvero "pezzo unico non sostituibile" oppure "gettone non intercambiabile". Il termine "token" ha ormai assunto un significato universale e in italiano si può descrivere come un oggetto univocamente determinato con un valore particolare. In termini di sicurezza informatica un token potrebbe rappresentare una prova dell'autenticità di un indirizzo.

Per comprendere meglio il significato di NFT è necessario spiegare che cos'è una blockchain.

Le definizioni riportate di seguito sono tratte dal sito IBM all'indirizzo:

<https://www.ibm.com/it-it/topics/what-is-blockchain>

Definizione di blockchain: la **blockchain** è un registro condiviso e immutabile che facilita il processo di registrazione delle transazioni e di tracciamento degli asset in una rete di business. Un *asset* può essere tangibile (case, automobili, soldi, terre) o intangibile (proprietà intellettuali, brevetti, copyright, marchi). Praticamente qualsiasi cosa che abbia un valore può essere rintracciata e scambiata su una rete blockchain, riducendo i rischi e i costi per tutti gli interessati.

Tutti i partecipanti alla rete hanno accesso al registro distribuito e al record immutabile di transazioni in esso contenuto. Con questo registro condiviso, le transazioni vengono registrate una sola volta, eliminando la duplicazione dei compiti, tipica delle reti di business tradizionali.

Nessun partecipante potrà modificare o manomettere una transazione, una volta registrata nel registro condiviso. Se un record di transazione contiene un errore, dovrà essere aggiunta una nuova transazione per correggere l'errore ed entrambe le transazioni saranno poi visibili.

Un token sulla blockchain è un'informazione digitale "scritta" su un registro distribuito e associata ad un utente specifico e perfettamente determinato. Un token definisce un tipo di diritto quale, ad esempio, la proprietà di un oggetto, la ricezione di un pagamento, ecc...

Gli NFT sono token più restrittivi rispetto a quelli utilizzati sulle blockchain, perché sono:

- **insostituibili** (non fungibili, non replicabili, non intercambiabili);
- **unici** (associati a un unico utente);
- **indivisibili** (non possono essere suddivisi in frazioni come le monete, non esiste il 25% di un NFT).

Gli NFT possono essere utilizzati per la cessione dei diritti di proprietà (sono esclusi i diritti d'autore) di opere d'arte (chiamata **criptoarte**), di oggetti digitali e di oggetti del mondo fisico.

Tramite la blockchain e la compilazione di protocolli informatici, atti a verificare e a far rispettare la negoziazione o l'esecuzione di un contratto, è possibile convalidare in maniera univoca e decentralizzata la proprietà di un bene.

Le blockchain contribuiscono negativamente al cambiamento climatico: un fatto da non trascurare.

Il consumo elettrico annuale della tecnologia blockchain (dati 2018) era di circa 53 TWh (1 TWh corrisponde a un miliardo di kWh), circa il doppio del consumo annuo italiano.

Tornando all'acquisto "The Last 5000 Days", la persona che ha vinto l'asta:

- non ha comprato l'opera, che rimane archiviata nel computer dell'autore e di coloro che l'hanno scaricata in altri momenti;
- non ha comprato i diritti d'autore. Quindi non ha diritto di riprodurla o di utilizzarla, come se fosse l'autore, per realizzare altre opere;
- non ha comprato l'esclusività della riproduzione o dell'uso.

In sintesi, chi compra un NFT compra il **diritto a dire che un certo oggetto è di sua proprietà** e il token costituisce il certificato di autenticità e di proprietà individuale. La definizione di galleria e di collezionista d'arte avrà bisogno di essere rivista.

L'argomento richiederebbe ulteriori approfondimenti e in particolare è indispensabile chiarire che il settore degli NFT, come quello delle criptomonete, si muove in un vuoto legale, privo di tutele, ma ricco di rischi.

Sicuramente i concetti espressi, in particolare il contenuto dell'ultimo punto, destano perplessità. Si pensi all'utilizzo degli NFT per l'acquisto di una proprietà immobiliare. La figura rassicurante del notaio potrebbe essere eliminata (non oso dire "tranquillamente eliminata"). I protagonisti delle novelle di Giovanni Verga non potrebbero sopravvivere ad un cambiamento così radicale. Portare un certificato digitale nella tomba... *"Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: Roba mia, vientene con me!"* (La roba – Giovanni Verga).

PEPI MERISIO



Pepi Merisio è mancato il 3 febbraio 2021 a novant'anni. Nel commemorarlo, alcune testate giornalistiche l'hanno ricordato come "il fotografo del Papa", interpretando in modo un po' riduttivo il suo ruolo nel panorama fotografico italiano.

Nato a Caravaggio nel 1931, Pepi Merisio si è avvicinato alla fotografia da ragazzo, con un approccio amatoriale, costruendosi una solida cultura fotografica grazie alla lettura di riviste internazionali, allo studio dei più importanti autori americani e alla frequentazione del Circolo Fotografico Milanese, durante gli anni del corso di laurea in filosofia. Già negli anni Cinquanta del secolo scorso collaborò con numerose riviste, quali *Camera*, *Du*, *Realité*, *Photo maxima*, *Pirelli*, *Look*, *Famiglia Cristiana*, *Stern*, *Paris-match* e, dal 1956 anche con il *Touring Club Italiano*, contribuendo con le sue fotografie a far conoscere il nostro territorio ad intere generazioni di italiani.

Nel 1963 iniziò una duratura collaborazione con *Epoca*, settimanale nato nel 1950 e ispirato ai periodici americani come *Life*, grazie al successo di un fo-



toracconto di argomento intimo e familiare, "*In morte dello zio Angelo*". Merisio riprese il funerale del parente, deceduto nel piccolo borgo di Peia e accompagnato al Camposanto in una giornata nevosa. Il lavoro vinse la prima edizione del *Premio Fermo* dedicato al fotoraconto, fu pubblicato da *Du* e fu apprezzato anche da Henri Cartier Bresson.

La lunga carriera fotografica di Pepi Merisio fu improntata alla sua visione della realtà contadina e ai principi etici dell'ambiente in cui è cresciuto. Ha fotografato in un periodo di radicali cambiamenti sociali, di eventi anche tragici e violenti che hanno condizionato la storia italiana. Il suo lavoro, tuttavia, non ha rappresentato quegli anni con l'immediatezza e il realismo del fotoreporter, ma attraverso la documentazione delle condizioni di vita delle popolazioni più disagiate, cominciando dagli abitanti delle valli bergamasche per estendersi poi a tutta l'Italia. Le immagini della vita rurale sono ben lontane dalle testimonianze fotografiche delle rivendicazioni sindacali, delle manifestazioni di piazza, del terrorismo che popolavano la cronaca in quegli anni. Sembra quasi che le persone ritratte nella loro quotidianità non avessero percezione di ciò che accadeva nel resto del mondo e che il mondo ha conosciuto tramite il lavoro di tanti altri fotografi, anche colleghi di Merisio presso la rivista *Epoca*, come Mario de Biasi, Giorgio Lotti e Mauro Galligani.



Pepi Merisio ha fotografato un'Italia buona, operosa e semplice, che, in qualsiasi Regione, ha contribuito con fatica e sacrificio a ricostruire il Paese nel dopoguerra, un'Italia che forse non c'è più o che non siamo più capaci di riconoscere nella nostra vita quotidiana. Ha creato una storia sociale costruita con un'infinità di immagini



che, ovunque siano state riprese, documentano senza retorica la vita del Novecento, che dalla campagna si sposta nelle grandi città, per affrontare una realtà diversa e faticosa, ma forse più confortevole.

Rispetto ad altri autori a lui contemporanei si è distinto per la dimensione poetica dell'indagine fotografica, per le immagini apparentemente semplici, ma capaci di caratterizzare gli ambienti, le luci, i gesti, gli sguardi, esprimendo la forza dei sentimenti più sinceri. Le sue immagini sono sempre ben composte, pulite, mai rubate. I suoi racconti fotografici non sono scanditi da sequenze cronologiche, dal preciso susseguirsi degli eventi, ma rappresentano l'evento nella sua interezza, nel rispetto della verità.



Nel 1969 è stata pubblicata la trilogia *"Terra di Bergamo"* considerata il suo capolavoro per l'intensità dell'approccio fotografico e affettivo nei confronti dei luoghi, dei paesaggi e soprattutto delle persone, coinvolgente al punto da fornire ispirazione anche al regista Ermanno Olmi, conterraneo di Merisio, per il film *"L'albero degli zoccoli"*. Le fotografie rappresentano scene di un mondo inconsapevole e povero che possono stupire o sembrare improbabili in Lombardia, ma che in realtà dimostrano come l'isolamento sociale e culturale non fosse una prerogativa delle regioni del Sud.

Pepi Merisio ha dedicato molta attenzione all'infanzia e all'adolescenza che ha ritratto nei momenti del gioco, allargando il suo sguardo anche ai momenti ricreativi degli adulti, ricavati nelle pause del lavoro.



E allora, perché "fotografo del Papa"? Nel 1964 il settimanale *Epoca* ottenne l'autorizzazione a documentare fotograficamente, per la prima volta, la vita quotidiana di un Papa, anche nei momenti privati e non liturgici. Il Papa era Paolo VI, con cui Pepi Merisio riuscì a stabilire un rapporto di fiducia e di amicizia che gli permise di seguirlo nei viaggi pastorali per quasi quindici anni. E fu proprio Merisio a documentare l'attentato che Paolo VI subì a Manila il 28 novembre 1970.

Pepi Merisio ha pubblicato circa 150 volumi fotografici; nel 1988 la FIAF l'ha nominato *Maestro della Fotografia Italiana*, e nel 2007 gli ha dedicato un volume monografico della serie *"Grandi autori"*. Nel 2008 il Ministero degli esteri l'ha incaricato di allestire la *Mostra "Piazze d'Italia"*, da esporre in molte capitali europee, nel 2011 è stato invitato alla 54a Biennale di Venezia. La lunga attività di Merisio è stata celebrata, nel 2019, con la mostra retrospettiva *"Guardami"* allestita presso il Museo della Fotografia Sestini, a Bergamo. Il vastissimo archivio fotografico dell'Autore (oltre 252000 diapositive, 165000 negativi su pellicola e 154000 stampe) è stato donato al Museo delle Storie di Bergamo.

Maria Cristina Barbé



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Pepi Merisio. I grandi fotografi – Gruppo Editoriale Fabbri 1982

Pepi Merisio. Per le antiche strade – Centro Studi Valle Imagna 2003

Pepi Merisio. Campanotto Editore 2007

Pepi Merisio. Fotografia contemporanea Grandi Autori FIAF 2007

Pepi Merisio. Ieri in Lombardia – Fondazione Crocevia Lyasis Edizioni 2010

Pepi Merisio. L'Abruzzo nell'Italia di ieri – Silvana editoriale 2011

Pepi Merisio. Il gioco – Allemandi & C. 2013

Pepi Merisio. Terra amata – Contrasto 2016

<https://archivio.museodellestorie.bergamo.it/i-nostri-servizi/>



LUNGHEZZA FOCALE e SENSORI

Nel pieno dell'estate 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 irreversibile nel mondo della fotografia. Fino a quel momento le fotocamere, economicamente accessibili al fotoamatore, sono solo le "compatte" oppure le "bridge", macchine tecnicamente più valide e versatili, ma più costose.

Le dimensioni del sensore sono 22,3 mm x 15 mm, il rapporto tra i lati è circa 3/2. Nell'elenco delle caratteristiche compare un parametro denominato "fattore di moltiplicazione rispetto al formato 24 x 36 mm" pari a 1,6.

Il sensore è denominato di tipo **APS-C (Advanced Photo System - Classic)**. Contemporaneamente alla macchina, CANON immette sul mercato gli obiettivi della serie EF-S. Sono obiettivi adatti al nuovo formato APS-C, anche se la CANON EOS 300D mantiene la compatibilità con gli obiettivi della serie EF, utilizzati con le macchine a pellicola di formato 24 x 36 mm.

CANON spiazza la concorrente NIKON che, solo nel gennaio 2004 riesce a rispondere con la D70. Il formato del sensore da 6,1 Mpixel è 23,7 x 15,6 mm (rapporto tra i lati è circa 3/2), leggermente superiore a quello della EOS 300D. Anche NIKON presenta la serie degli obiettivi DX, progettati per sfruttare al meglio le dimensioni ridotte del sensore APS-C. La D70 mantiene la compatibilità con gli obiettivi della serie FX, quella utilizzata per il formato 24 x 36 mm.

In realtà, il formato APS non è una novità. L'Advanced Photo System (APS) è un sistema di fotografia analogica basato su un formato di pellicola (25,1 x 16,7 mm) a tecnologia ibrida (immagine chimica + informazioni magnetiche). Viene lanciato nel 1996 ed è commercializzato dalla KODAK, con il nome Advantix, da Fujifilm come Nexia, da Agfa come Futura e da Konica come Centuria. Probabilmente qualcuno ricorda la macchina Pronea e i relativi obiettivi, prodotti da NIKON.

La EOS 300D e la D70 aprono la strada a una rivoluzione tecnologica nella fotografia digitale che porta agli attuali apparecchi dotati di sensore con risoluzioni fino a qualche anno fa impensabili.

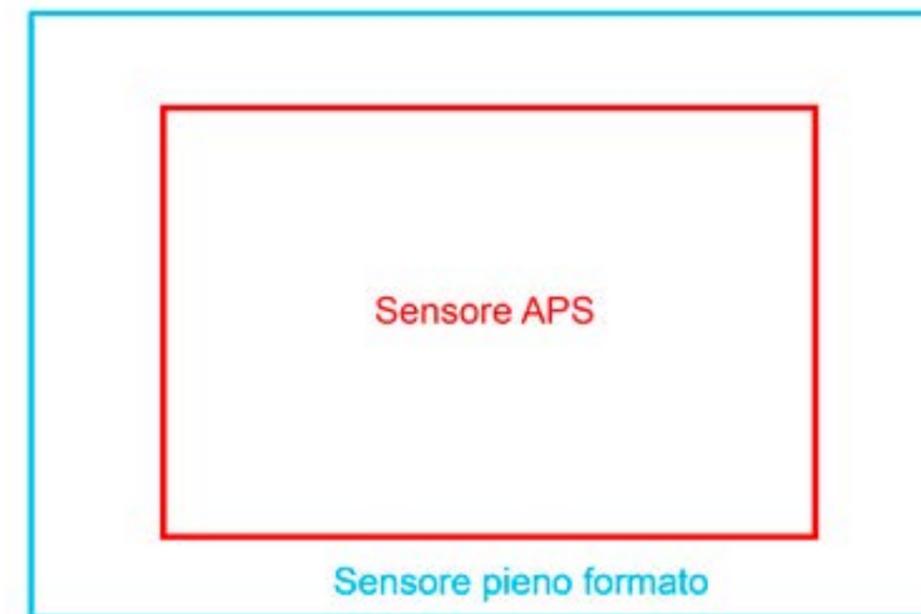


Fig. 1

La Fig.1 confronta le proporzioni dei sensori a pieno formato e APS-C (denominato nel seguito come APS, come nel linguaggio corrente) con rapporto tra i lati pari a 3/2.

Le macchine con formato APS hanno un costo più contenuto, in genere sono leggere e, in particolare per i teleobiettivi, consentono sfruttare il fattore moltiplicazione, il parametro che è l'oggetto di questo articolo. Grazie al progresso della tecnologia, i sensori APS permettono una notevole qualità delle immagini, ulteriore fattore di mantenimento sul mercato. I due formati convivono, ciascuno con un proprio spazio di utilizzo e sono tuttora in commercio gli obiettivi progettati per dare i migliori risultati con il formato APS.

Nei manuali di istruzione delle macchine e degli obiettivi APS è indicata la lunghezza focale equivalente al 35 mm oppure il fattore di moltiplicazione.

Il calcolo della lunghezza focale equivalente è una banale moltiplicazione tra la lunghezza focale dell'obiettivo (un dato costruttivo) e il fattore di moltiplicazione, variabile in funzione della dimensione dell'elemento sensibile sul quale è registrata l'immagine. Da un punto di vista concettuale la comprensione del significato fisico di lunghezza focale equivalente è un po' più complesso e richiede un breve richiamo delle leggi fondamentali dell'ottica geometrica.

Per semplicità di trattazione si assume che l'obiettivo sia costituito da una lente sottile. Una lente sottile ha spessore trascurabile rispetto ai raggi di curvatura delle superfici, alle lunghezze focali e alle distanze dell'immagine e dell'oggetto. La scelta di prendere in considerazione la lente sottile è un'approssimazione accettabile per gli scopi di questo articolo.

La Fig. 2 rappresenta la costruzione grafica dell'immagine in presenza di una lente sottile.

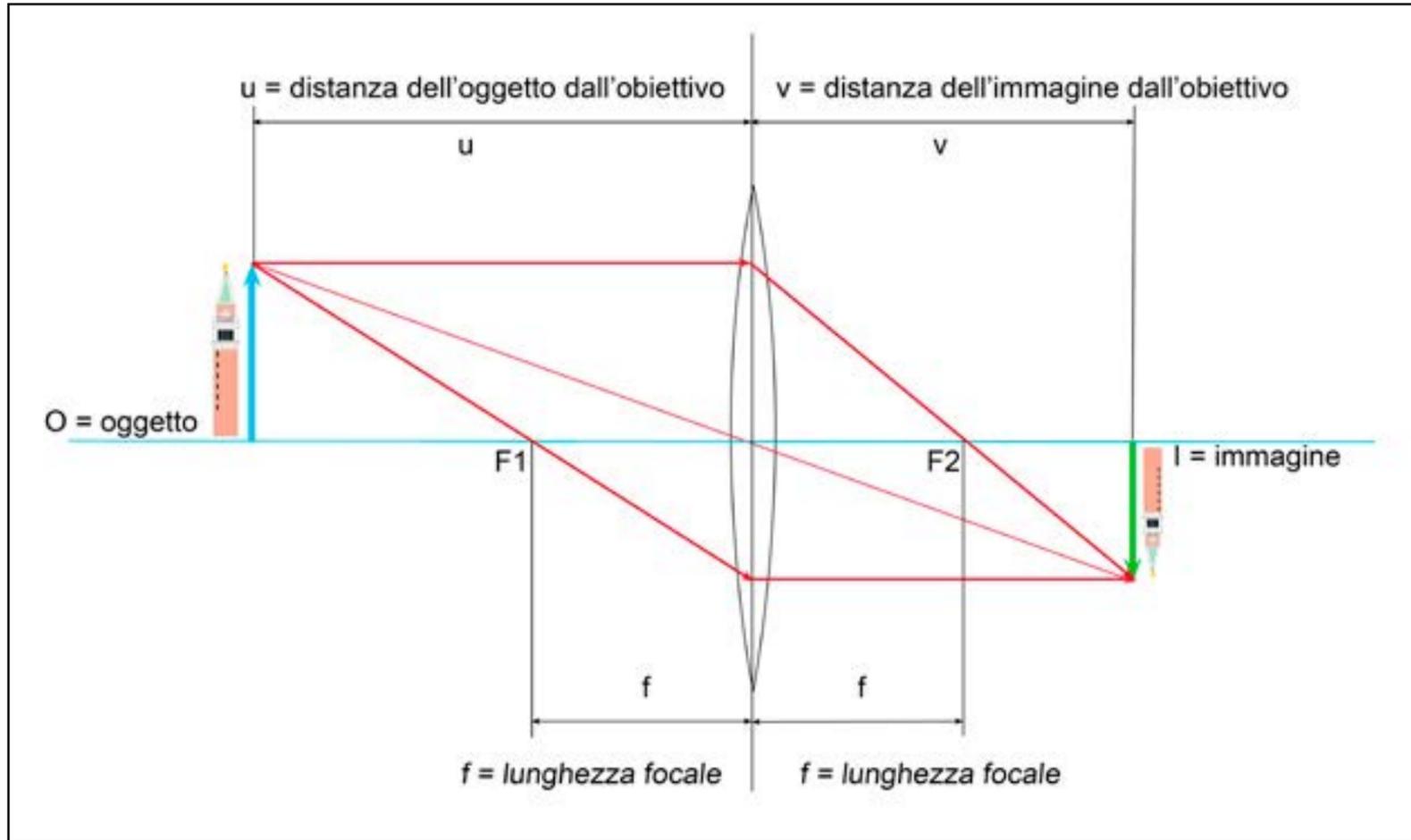


Fig. 2

Nella Fig. 2 l'oggetto si trova ad una distanza u dall'asse della lente e l'immagine si forma a una distanza v dal medesimo asse. L'obiettivo ha una lunghezza focale f .

Utilizzando i criteri di similitudine dei triangoli e qualche calcolo algebrico è possibile calcolare una delle leggi fondamentali dell'ottica geometrica, di cui non riporto la dimostrazione, presente sui libri di fisica delle scuole medie superiori:

$$\frac{1}{u} + \frac{1}{v} = \frac{1}{f}$$

Ad eccezione dei casi in cui l'oggetto è a una distanza ravvicinata rispetto all'obiettivo, si può ritenere che il termine $1/u$ sia trascurabile (quando l'oggetto è all'infinito tale termine tende a zero). L'equazione precedente si riduce all'uguaglianza:

$$\frac{1}{v} = \frac{1}{f}$$

da cui $v=f$.

La distanza dell'immagine rispetto alla lente è uguale alla lunghezza focale. L'ulteriore approssimazione introdotta ha sempre lo scopo di permettere una rapida comprensione dell'argomento di questo articolo e semplifica i calcoli. Anche la costruzione grafica dell'immagine è semplificata e si riduce a quanto disegnato nella Fig. 3.

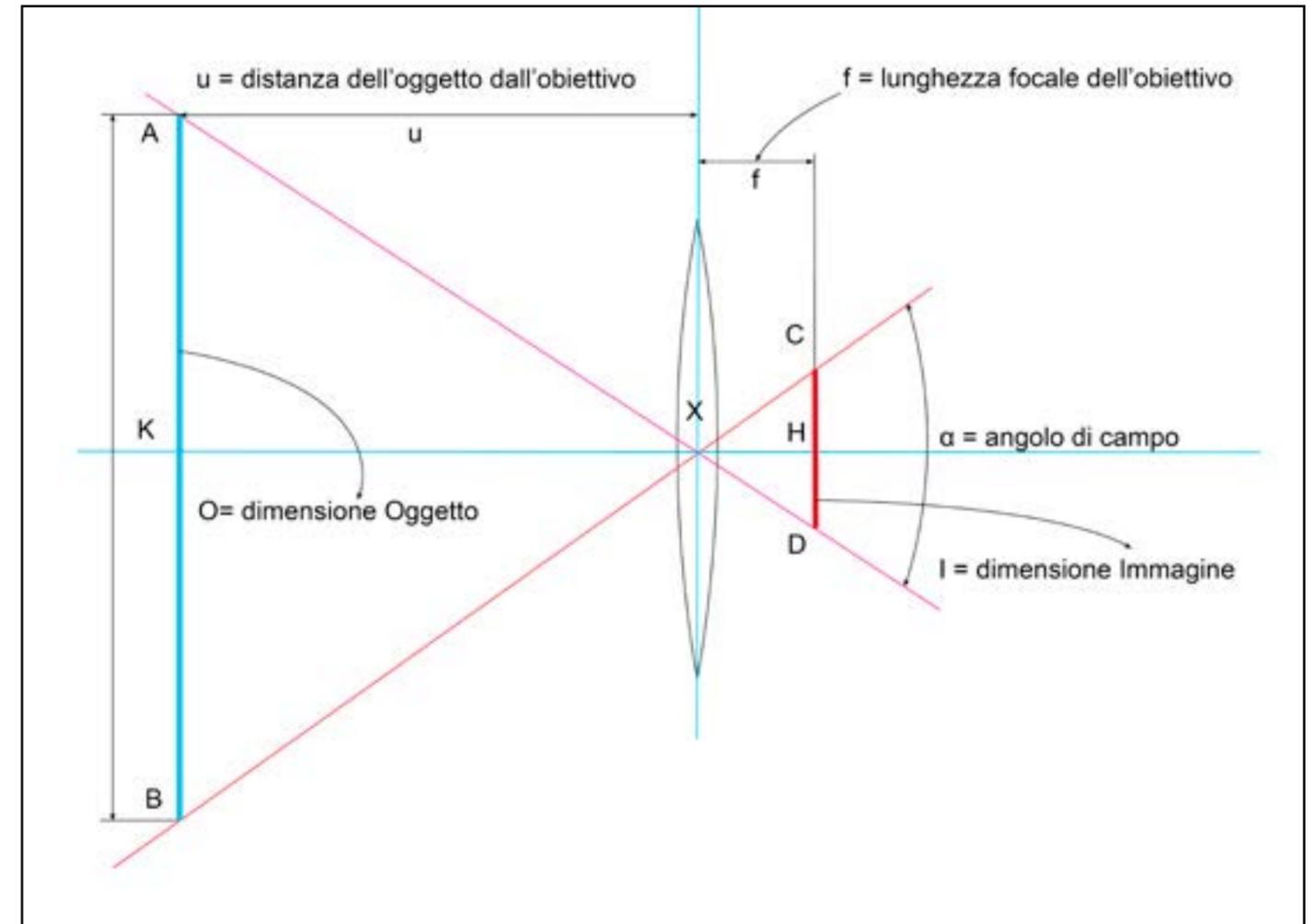


Fig. 3

I triangoli AKX e CHX sono simili e hanno, di conseguenza i lati in proporzione. Con qualche passaggio algebrico si ottiene un'altra equazione fondamentale dell'ottica fotografica:

$$\frac{I}{O} = \frac{f}{u} = m$$

Il rapporto tra immagine e oggetto, definito come rapporto di riproduzione **m**, è uguale al rapporto tra la dimensione I dell'immagine e la dimensione O dell'oggetto ed è uguale al rapporto tra lunghezza focale e distanza dell'oggetto.

Come è possibile vedere nella Fig. 3 compare una nuova grandezza denominata **angolo di campo**. L'angolo di campo in fotografia indica l'ampiezza angolare del campo proiettato dall'obiettivo sulla superficie fotosensibile (pellicola o sensore)¹.

Considerando come dimensione dell'immagine la diagonale dell'elemento fotosensibile (rettangolo o quadrato), si nota che l'angolo di campo dipende dalle caratteristiche dimensionali dell'elemento fotosensibile e dalla lunghezza focale dell'obiettivo. Le figure descritte in seguito chiariscono graficamente la dipendenza dell'angolo di campo dalle dimensioni dell'elemento sensibile.

È importante precisare la lunghezza focale dell'obiettivo è una caratteristica fisica intrinseca dell'obiettivo stesso e quindi non è modificabile, se non sostituendo l'obiettivo con un altro di lunghezza focale diversa (non modificabile).

Il concetto di angolo di campo permette di capire che uno stesso obiettivo, usato con diversi formati (diagonali diverse) dell'elemento fotosensibile, genera angoli di campo differenti. Nel linguaggio fotografico corrente è utilizzata con frequenza la dizione "**lunghezza focale equivalente**" per descrivere lo stesso angolo di campo ripreso sui diversi formati, ad esempio sui sensori "a pieno formato" e "APS".

Per mantenere il riferimento alle macchine fotografiche più diffuse, gli schemi ottici sono costruiti considerando il sensore a pieno formato e il sensore APS. La Fig. 4 confronta la variazione dell'angolo di campo indotta dalle dimensioni dei sensori, utilizzando il medesimo obiettivo.

¹ La definizione data di angolo di campo è semplificata ed è riferita alla fotografia. Non è una definizione rigorosa. Per semplicità, ho evitato di introdurre la terminologia della geometria proiettiva e dell'ottica geometrica (punti nodali, ecc.).

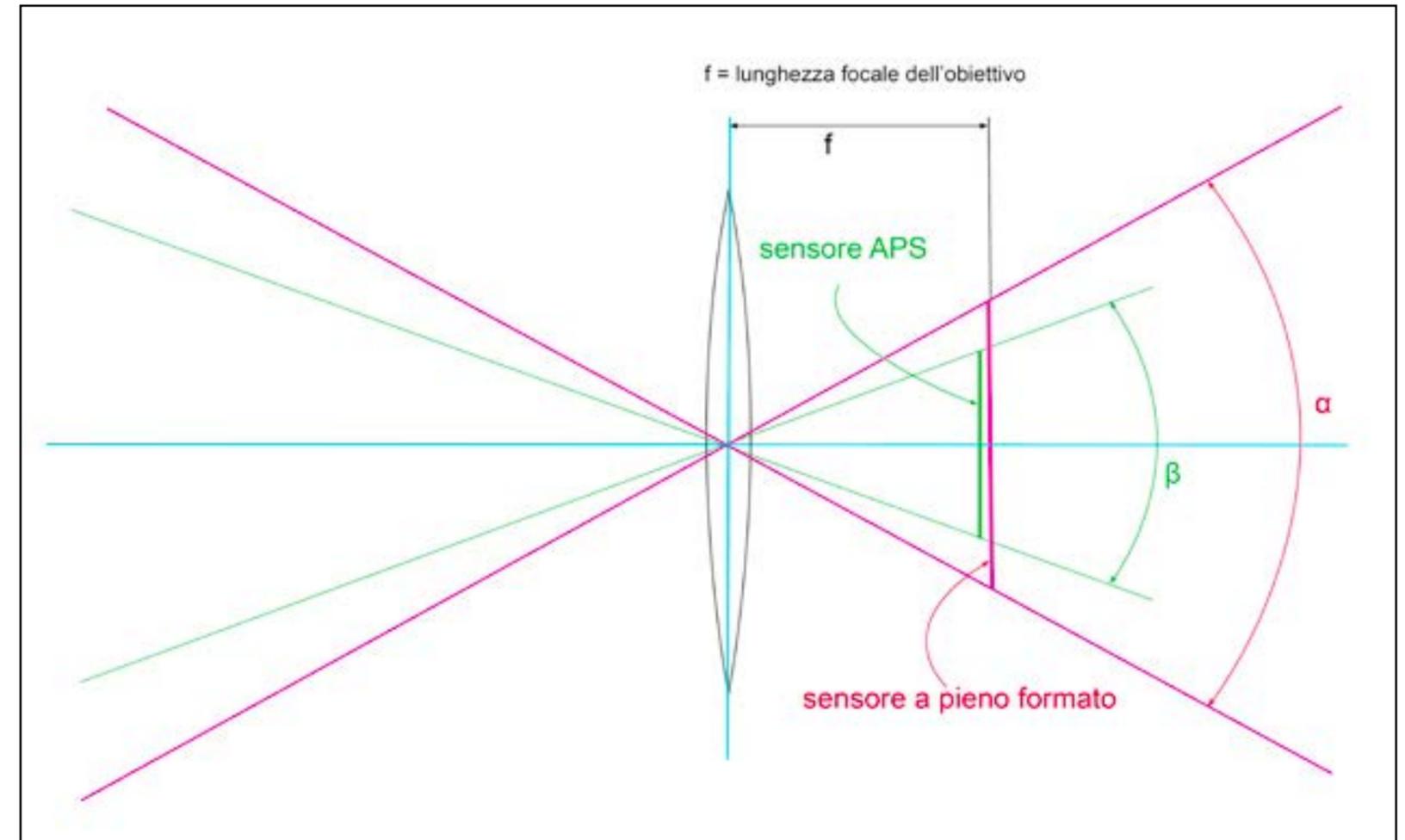


Fig. 4

La lunghezza focale dell'obiettivo è denominata con **f** e non dipende dalle dimensioni dei sensori. Al contrario l'angolo di campo è nettamente influenzato dalle dimensioni dei sensori. Il sensore APS è un rettangolo inscritto in quello corrispondente al sensore a pieno formato. Di conseguenza l'angolo di campo sul sensore APS, a parità di lunghezza focale **f**, è minore rispetto a quello che proietta l'immagine sul sensore a pieno formato.

Gli obiettivi a lunghezza focale crescente hanno un angolo di campo di ampiezza decrescente. I teleobiettivi sul 35 mm hanno un angolo di campo decisamente inferiore rispetto a quello di un grandangolo. In pratica il minore angolo di campo sul sensore APS rispetto a quello sul sensore a pieno formato genera un'immagine uguale a quella che sarebbe ottenuta sul sensore a pieno formato con un obiettivo di lunghezza focale maggiore di **f**.

Tale lunghezza focale maggiore di **f** è denominata lunghezza focale equivalente: lunghezza focale dell'obiettivo che sarebbe necessario applicare a una macchina con sensore a pieno formato per ottenere l'angolo di campo definito sul formato APS con l'obiettivo di focale **f**.

Esiste (vedremo come calcolarlo) un fattore di moltiplicazione, specifico per ciascun sensore di dimensioni conosciute, fattore che permette di determinare la lunghezza focale equivalente essendo nota la lunghezza focale f dell'obiettivo fisicamente montato sulla macchina con sensore APS. Chiamando f la lunghezza focale dell'obiettivo montato sulla macchina con sensore APS e f_{eq} la lunghezza focale equivalente, si può calcolare il fattore di moltiplicazione k della relazione:

$$f_{eq} = k \times f$$

La Fig.5 aiuta a comprendere visivamente quanto ho cercato di descrivere a parole.

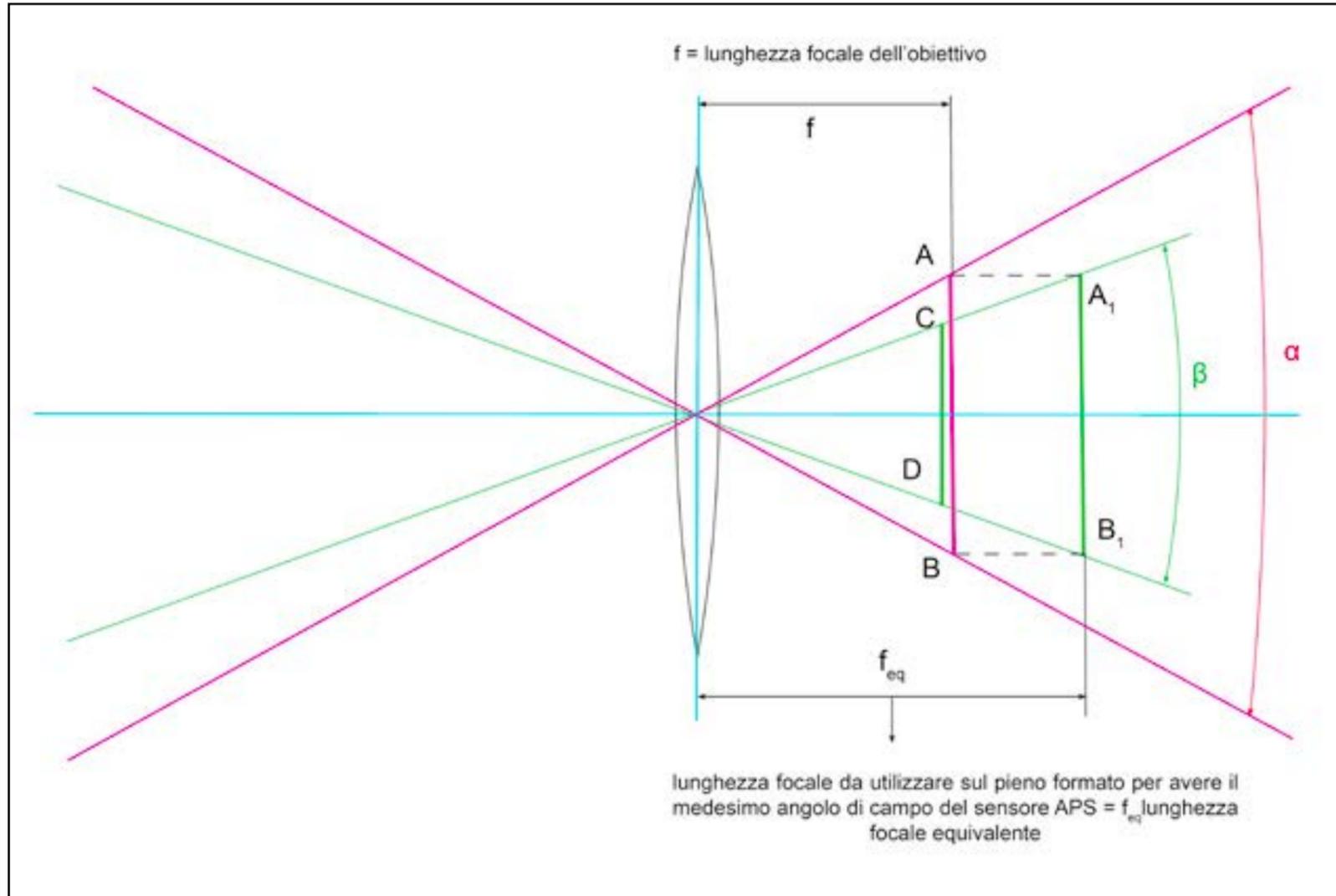


Fig. 5

I due sensori sono rettangolari e le diagonali dei rettangoli sono le due grandezze che ne sintetizzano con un unico valore numerico le differenze dimensionali. Il piano rappresentato nella Fig. 5 è quello delle due diagonali che sono complanari. Con riferimento alla Fig. 5, la diagonale del sensore a pieno formato è il segmento AB e la diagonale del sensore APS è il segmento CD. A parità di lunghezza focale, α è l'angolo di campo sul sensore a pieno formato e β è l'angolo di campo sul sensore APS. Proiettando la diagonale del sensore a pieno formato sulle rette che delimitano l'angolo di campo β è individuata la lunghezza focale equivalente¹.

A questo punto è possibile determinare la formula che mette in relazione la focale equivalente (f_{eq}) relativa al pieno formato con la focale f dell'obiettivo utilizzato sul formato APS. Il valore numerico di f è il valore di lunghezza focale indicata sull'obiettivo. La Fig. 6 è una semplificazione della Fig. 5 e permette di comprendere anche in modo intuitivo i passaggi necessari per determinare la formula in questione.

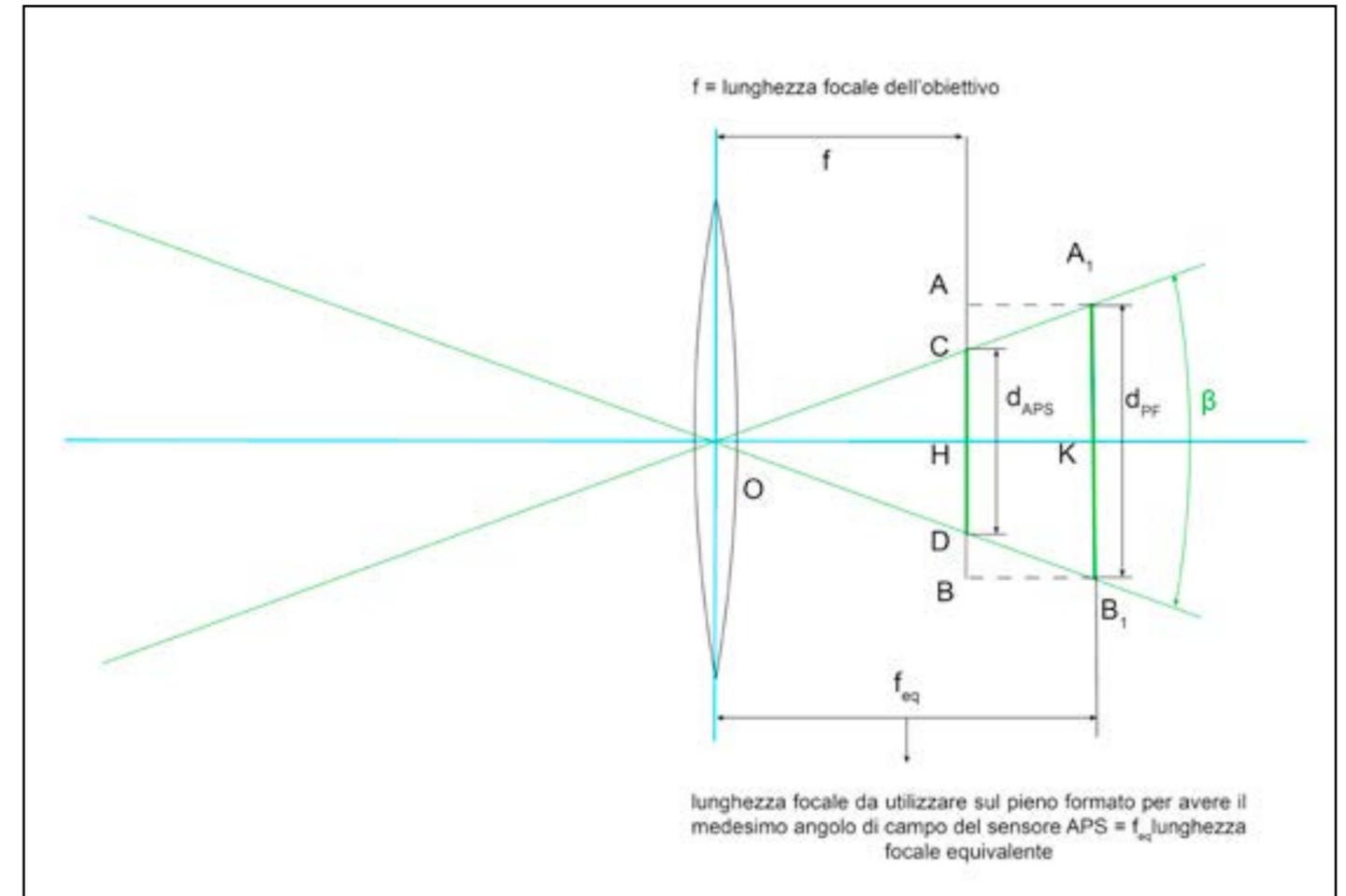


Fig. 6

¹ Il linguaggio usato non è rigoroso dal punto di vista della geometria. È stato scelto per avvicinare il testo a un linguaggio parlato.

Applicando i criteri di similitudine ai triangoli A_1OB_1 e COD e, si ottiene una relazione di proporzionalità diretta tra le altezze OK e OH e i segmenti A_1B_1 e CD. Chiamando:

$A_1B_1 = d_{pf}$ diagonale del sensore a pieno formato

$CD = d_{APS}$ diagonale del sensore APS

OH = f focale dell'obiettivo

OK = f_{eq} focale equivalente

si ottiene la relazione:

$$\frac{d_{PF}}{d_{APS}} = \frac{f_{eq}}{f}$$

e formula finale conclusiva:

$$f_{eq} = f \frac{d_{PF}}{d_{APS}}$$

L'angolo di campo di un obiettivo con lunghezza focale f montato su una macchina con sensore APS corrisponde a quello che si avrebbe con un obiettivo con lunghezza focale f_{eq} montato su una macchina con sensore a pieno formato. Per un calcolo pratico con i valori numerici consideriamo i due sensori con le seguenti dimensioni:

- sensore a pieno formato = 24 x 36 mm
- sensore APS = 22 x 15 mm

Le dimensioni dei sensori APS sono diverse da apparecchio ad apparecchio, a volte tra apparecchi della medesima ditta costruttrice.

Le diagonali dei sensori si calcolano applicando il teorema di Pitagora:

$$d_{pf} = \sqrt{24^2 + 36^2} = \sqrt{576 + 1296} = 43,27 \text{ mm}$$

$$d_{APS} = \sqrt{15^2 + 22^2} = \sqrt{225 + 484} = 26,62 \text{ mm}$$

Applicando la formula della focale equivalente si ha:

$$f_{eq} = f \frac{d_{pf}}{d_{APS}} = \frac{43,27}{26,62} f = 1,63f$$

Il valore 1,63 è denominato impropriamente moltiplicatore di focale e un po' più propriamente fattore di crop o fattore di taglio. L'immagine sul sensore APS è un ritaglio dell'immagine ottenuta sul pieno formato utilizzando un obiettivo di lunghezza focale f_{eq} .

Considerando un 50 mm montato su una macchina APS, l'angolo di campo corrisponde a quello che ottiene con un obiettivo montato su una macchina a pieno formato:

$$f_{eq} = 1,63 \times 50 = 81 \text{ mm} \cong 80 \text{ mm}$$

Il calcolo eseguito per un formato 4/3 (13x17,3 mm) porta a un risultato molto diverso da quello ottenuto per il formato APS

$$d_{APS} = \sqrt{13^2 + 17,3^2} = \sqrt{169 + 299,29} = 21,64 \text{ mm}$$

$$f_{eq} = f \frac{d_{pf}}{d_{APS}} = \frac{43,27}{21,64} f \cong 2f$$

L'obiettivo 50 mm, su una macchina 4/3, ha un angolo di campo corrispondente a quello che si avrebbe con un 100 mm sulla macchina a pieno formato. Il fattore di crop è uguale a 2.

Facendo il ragionamento inverso, si calcola la focale da utilizzare, ad esempio su una macchina 4/3, per ottenere l'angolo di campo corrispondente a un 50mm sul pieno formato: $50/2=25$ mm.

Concludo con la spiegazione della Fig. 7, che amplia graficamente quanto descritto con le Fig. 5 e Fig. 6, aggiungendo il ragionamento inverso appena descritto.

Le linee verdi sono parallele alle linee rosse che determinano l'angolo di campo dell'obiettivo di focale f sul pieno formato. I rettangoli indicano rispettivamente l'obiettivo di focale f sul pieno formato (colore giallo) e l'obiettivo che si dovrebbe utilizzare sul formato APS per avere lo stesso angolo di campo del sensore a pieno formato (colore verde).

Si nota che sul sensore APS, per avere un angolo di campo uguale a quello del pieno formato, è sufficiente una focale più corta. Ad esempio, per avere un angolo di campo a quello di un 28mm sul pieno formato è necessario un obiettivo:

$$\frac{28}{1,63} \cong 17 \text{ mm}$$

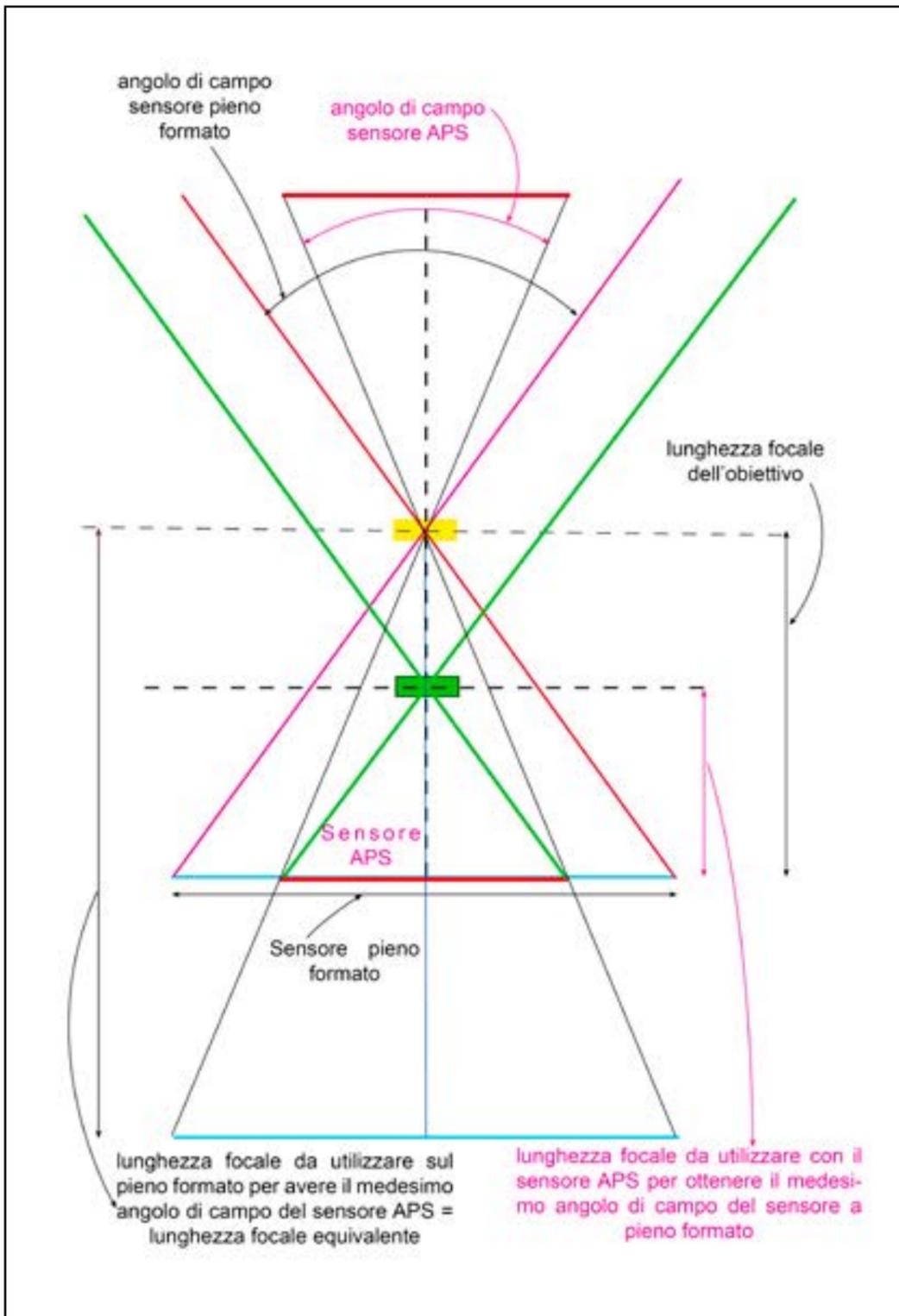


Fig. 7

I produttori offrono obiettivi specifici per il formato APS, che non possono utilizzati sul formato 35 mm. Al contrario gli obiettivi adatti al pieno formato possono essere impiegati sul formato APS. La Fig. 8 consente di comprenderne intuitivamente il motivo.

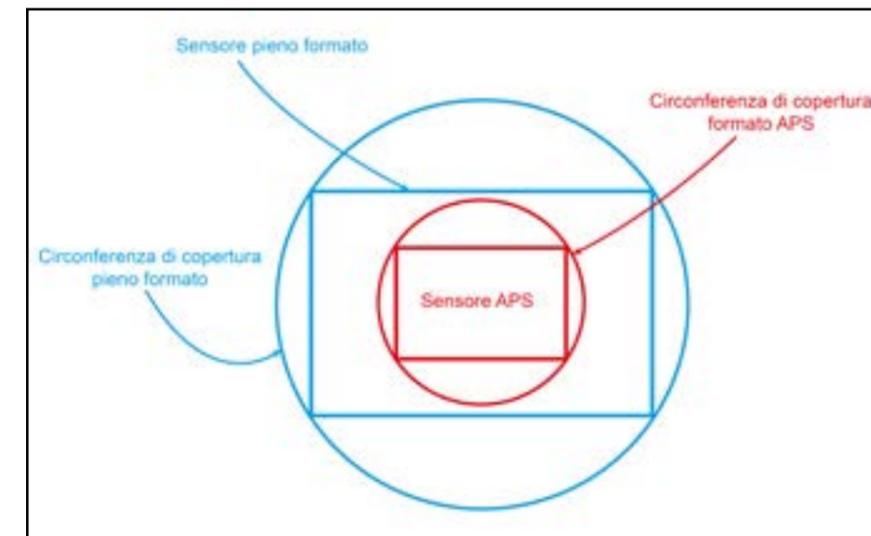


Fig. 8

La circonferenza di copertura degli obiettivi progettati per il formato APS non riesce a coprire il pieno formato e quindi, anche se l'attacco è compatibile, l'immagine APS risulta vignettata con vistosi archi di circonferenza in corrispondenza dei vertici del rettangolo. La vignettatura non compare utilizzando gli obiettivi per il pieno formato su quello APS. Occorre precisare che gli obiettivi per il formato APS sono otticamente costruiti per ottimizzare il risultato fotografico.

Due precisazioni sono indispensabili per concludere l'articolo:

- l'apertura massima dell'obiettivo non varia al variare del sensore. Il massimo diaframma di un obiettivo è un parametro costruttivo e, di conseguenza, un obiettivo con apertura 4 rimane con apertura 4 sia sul formato 35 mm sia sul formato APS;
- la profondità di campo non dipende dalle dimensioni del sensore. La profondità di campo di un 50 rimane invariata passando dal pieno formato al formato APS.

I ragionamenti descritti sembrano complessi, ma una volta acquisiti permettono di comprendere i criteri di utilizzo delle macchine con sensori di diverso formato. L'impiego di un 300 mm su una macchina APS consente di avere l'angolo di campo prossimo a quello di un 500 mm, mantenendo la profondità di campo del 300 mm. Il fotografo, impadronendosi di poche nozioni tecniche, ha a disposizione le informazioni per decidere le apparecchiature da utilizzare, tenendo conto anche di come intende gestire il rapporto tra figura e sfondo.

Gli appassionati di fotografia naturalistica potrebbero decidere di scattare con la macchina APS che a parità di risoluzione mette a disposizione un allungamento di focale.

Una soluzione semplice, applicabile a tutte le possibili condizioni di ripresa, non esiste. Il fotografo, sovente, è costretto ad accontentarsi di un compromesso: un sensore più piccolo rispetto al 35 mm ha una densità di pixel per unità di superficie più elevata e quindi un rumore più visibile a sensibilità medio/alte. È il problema che affligge le macchine di formato 4/3, apparecchi leggeri con un fattore di crop pari a 2: vantaggi, ma anche limiti da non trascurare.

Durante i corsi di fotografia, quando spiego le opportunità creative del rapporto figura/ sfondo, molti partecipanti fanno notare che le fotografie scattate con il cellulare sono perfettamente a fuoco. Cerco di spiegare che il fattore di crop di un telefono cellulare può arrivare a 7: un 10 mm si ritrova con l'angolo di campo di un 70 mm. La profondità di campo è quella di un 10 mm... Qualche volta ho la sensazione di non essere stato convincente.

Immagino le osservazioni di molti amici: il solito Mario che si è fatto prendere la mano dalla passione per la matematica. Nella mia, ormai lunga, frequentazione dei circoli fotografici, mi ha inseguito la frase "Nella fotografia la tecnica non è essenziale". Nutro una profonda avversione per questa affermazione: la conoscenza del mezzo, di un minimo di tecnica sono, a mio parere, indispensabili per sfruttare nel modo migliore la creatività presente in ognuno di noi.

Concludo l'articolo con un anticipo di bibliografia. Sono due libri che, per anni (sono tuttora validissimi), hanno costituito il riferimento teorico per gli appassionati di fotografia:

- Elementi di fotografia – curatore e autore Ing. Paolo Monteleone – Editrice Fotografare di Cesco Ciapanna 1970
- Elementi di fotografia – Maurizio Micci – Cesco Ciapanna Editore 1999

I due testi non temono le formule (trovano spazio anche le funzioni trigonometriche), non temono gli schemi tipici dell'ottica geometrica, richiedono una lettura attenta e concentrata (già, una lettura attenta e concentrata...) con a fianco un quaderno per riscrivere concetti e formule. In poche parole, sono libri che richiedono di essere studiati.

Mi preme inoltre ricordare Maurizio Micci, che ha curato per anni una rubrica di approfondimento tecnico sulla rivista "Fotografare", edita dal mitico Cesco Ciapanna. Due o tre pagine al massimo, con figure, schemi, formule in cui l'autore ha approfondito quasi tutti gli argomenti tecnici fondamentali della fotografia. Impavido, poco prima che la casa editrice chiudesse le pubblicazioni, ha scritto articoli dedicati ai sensori, al comportamento della luce incidente sui sensori. Sono stato un appassionato lettore degli articoli di Maurizio Micci. Confesso, e non mi pento, di averli anche studiati.

Testo e disegni di Mario Balossini

BIBLIOGRAFIA

- **Manuale completo di fotografia – Dalla tecnica al linguaggio fotografico – Enrico Maddalena – Ulrico Hoepli Editore:** un ottimo testo, scritto con competenza e passione da un fotoamatore. Non dovrebbe mancare nella biblioteca degli appassionati di fotografia.
- **Nuovo trattato di fotografia avanzata ad uso delle scuole di fotografia/dei professionisti/degli amatori – Michael Langford & Eftimia Bilissi:** un aggiornamento di un testo dello storico "Manuale di fotografia moderna" di Michael Langford, edito da Cesco Ciapanna.
- **Fotografia professionale - Michael Langford - Zanichelli.**
- **Nuovo trattato di fotografia moderna ad uso delle scuole di fotografia, degli amatori e dei professionisti – Michael Langford, Anna Fox e Richard Sawdon Smith – Il Castello 2015:** un altro aggiornamento del manuale precedente.
- **Fondamenti di fotografia – Materiali e processi – Leslie Strobel, John Compton, Ira Current, Richard Zalka – Zanichelli 1993:** uno dei rari manuali con ampio contenuto tecnico stampato in Italia.
- **Applied Photographic Optics – Sidney F. Ray – Focal Press – Third Edition 2002:** uno dei più completi manuali di ottica fotografica.
- **The Manual of Photography – Elizabeth Allen and Sophie Triantaphillidou – Focal Press Tenth Edition 2011:** è, forse, il manuale più completo di fotografia. È adottato nelle Università della Gran Bretagna.
- **La fotografia per tutti - Kodak Istituto Geografico De Agostini 1982 - Volume VII Voce: Ottica.**
- **Enciclopedia pratica per fotografare 1979 - Vol. IV Voce: Obiettivo.**
- **Fisica Elettromagnetismo e ottica – Corrado Mencuccini, Vittorio Silvestrini – Casa Editrice Ambrosiana:** è un testo utilizzato nei corsi di fisica dei primi anni delle Facoltà Scientifiche. Il capitolo 11, dedicato all'ottica geometrica, può aiutare per un breve ripasso dei concetti fondamentali. Non è una lettura intuitiva.
- **Multimedia PC Photo – Editrice Progresso Fotografico 2011**
- **Full Frame contro APS-C n°33 – Editrice Progresso Fotografico 2014**

JOEL MEYEROWITZ - GUARDA! La fotografia spiegata ai ragazzi - Contrasto 2017



Girellando in libreria, mi imbatto in un libro con la copertina di colore giallo vivo. Un grosso occhio spalancato, al centro della copertina, mi guarda fisso. Giro il libro e sul lato posteriore ritrovo l'occhio spalancato. Il libro è **"Guarda!"** e il sottotitolo recita **"La fotografia spiegata ai ragazzi"**. L'autore (statunitense) è uno dei più grandi fotografi al mondo. Si chiama Joel Meyerowitz.

Dopo un rapido scorrere delle pagine, non riesco a resistere al fascino dell'occhio e alla qualità dei contenuti e compero il libro. Non mi pento dell'acquisto.

La prima frase della pagina di apertura è la sintesi degli obiettivi dell'opera:

"Ho scelto le fotografie che vedrai in questo libro con la speranza che le cose che vi troverai ti spingeranno ad aprire gli occhi e la mente, a guardare il mondo intorno a te sotto una nuova luce".

Sono poche parole che esprimono lo scopo del libro e descrivono lo stimolo costante di qualsiasi fotografo, professionista o fotoamatore: **"Aprire gli occhi e la mente, guardare il mondo"**.

Nel vorticoso turbinio dei messaggi telefonici, dei miliardi di foto che si perdono nel nulla enigmatico del web, Joel Meyerowitz invita i ragazzi a guardarsi intorno non distrattamente, ma con occhio attento e spirito critico: un messaggio controcorrente che sottolinea l'importanza della visione e della scelta compositiva. La grammatica della visione obbliga a pensare all'immagine prima dello scatto, obbliga a comporre. Una foto riuscita rappresenta l'autore, di fatto ritrae indirettamente il fotografo.

La frase finale della prefazione è lapidaria, ma costringe ad ulteriori riflessioni:

"Magari non sei in grado di cambiare il mondo, o forse sì. Ma il mondo, di certo, ti cambia". Per un giovane che sogna di ribaltare il mondo è una frase cruda, ma profondamente vera. È una frase forse inizialmente rifiutata, che rimane nella memoria e che solo il trascorrere degli anni aiuta a comprendere.

Le pagine del libro si susseguono con commenti e fotografie. Le immagini scelte dall'autore sono trenta e occupano interamente la pagina a destra. La pagina a sinistra è dedicata a un breve testo che in modo sintetico aiuta a leggere la fotografia e a comprenderne la struttura compositiva. I titoli di ogni coppia di pagine sono ad esempio: "Il tempismo è tutto", "Il passato e il presente", "Angoli e azioni", "Nei luoghi di passaggio", "Testi nascosti", "Contatto visivo", "Non tutto è come sembra"...

Gli autori delle fotografie sono Henri Cartier-Bresson, Eugène Atget, Bruce Davidson, Luigi Ghirri ed altri maestri della fotografia. Le spiegazioni di ogni immagine sono semplici e chiare, il linguaggio è essenziale, ma perfettamente comprensibile da un ragazzo inesperto di fotografia. Il libro è essenzialmente rivolto a giovani di età in cui si affacciano i primi desideri di essere diversi, di rifiutare i riti ripetitivi degli adulti. Meyerowitz invita a non spegnere gli entusiasmi, ma ad utilizzare la voglia di cambiamento anche per osservare la realtà "sotto una nuova luce". La pressione del pulsante della macchina fotografica non è un semplice gesto, bensì un atto essenziale, ma transitorio, che porta al compimento dell'osservazione.





Il volume si distingue nettamente da altri testi di fotografia per ragazzi. Non contiene alcun accenno alle apparecchiature fotografiche, non parla di diaframma, di esposizione, di sensibilità. Attraverso la comprensione dell'immagine e le considerazioni sulla luce e sul rapporto tra figura e sfondo, costringe il lettore ad approfondire, ad apprendere

re i concetti tecnici della fotografia per ottenere risultati confrontabili con le immagini pubblicate.

Il libro si chiude con una postfazione che è anche una breve nota autobiografica:

“Ho imparato a guardare da bambino, negli anni Quaranta. Mentre camminavamo per le dure strade del Bronx, mio padre mi indicava qualcosa e diceva “Guarda là”, o “Sta’ a vedere” e, subito, succedeva un fatto divertente”. Nel paragrafo successivo scrive: **“...quando ho imparato a osservare con più attenzione la vita intorno a me, ho notato che nonostante le azioni dell'uomo si ripetano, i protagonisti sono ogni volta diversi, e quindi si assiste sempre a nuove variazioni sugli stessi temi...Dopo tutti questi anni passati a scattare - cinquantatre, ormai - continuo sempre ad amare le sorprese che le fotografie non smettono mai regalarci.”**

Sono parole che fanno capire come Joel Meyerowitz sia un fotografo non per mestiere, ma per una profonda passione che non lo abbandona nonostante l'avanzare degli anni.

Il libro non è solo per i giovani. Non dovrebbe mancare nello scaffale di noi fotoamatori. Quando lo apro per rileggerlo, l'occhio mi guarda con insistenza per ricordarmi che la fotografia è pensare, osservare e comunicare. A volte, anche con una certa frequenza, noi appassionati di fotografia dimentichiamo qualche passaggio...

Mario Balossini



BIOGRAFIA DI JOEL MEYEROWITZ

Joel Meyerowitz nasce a New York nel 1938. New York è una città molto grande e ogni quartiere rappresenta una realtà che lo distingue dagli altri. Il quartiere di Meyerowitz è il Bronx, un luogo che insegna a convivere con le commedie e le tragedie umane. Studia storia dell'arte e tecniche di illustrazione all'Ohio State University. Lavora come direttore artistico in una agenzia pubblicitaria e nel 1962 cura un fascicolo dedicato a Robert Frank, uno dei più importanti fotografi americani del Novecento.



Rimane affascinato dalle fotografie di Frank, che ritraggono con realismo la società americana, e decide di dedicarsi alla fotografia di strada, un tema costante della sua attività di fotografo. Inizia a scattare in bianco e nero, ma, alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, si unisce al gruppo New Color Photography di cui fanno parte William Eggleston e Stephen Shore. Il gruppo propone fotografie a colori dove le sfumature sono un elemento determinante della composizione. È una fotografia alternativa a quella brillante e satura che caratterizza la rivista National Geographic.

Joel Meyerowitz si converte definitivamente al colore e percorre le strade di New York documentando tutte le situazioni che descrivono le diverse sfaccettature della vita quotidiana della grande metropoli. Successivamente, dopo l'acquisto di una macchina a grande formato, il suo modo di fotografare diventa meno frenetico, più riflessivo. Il colore diventa il mezzo per descrivere la luce e le relative sfumature. Insieme a Shore ed Eggleston, contribuisce all'accettazione della fotografia a colori come espressione artistica e come comunicazione espressiva.

Dopo gli attentati dell'11 settembre 2001, ottiene l'accesso privilegiato per fotografare le opere di ricostruzione.

Negli ultimi anni si dedica allo “still life” e fotografa oggetti trovati, vestiti usati che dispone in uno spazio improvvisato che chiama “teatrino”. Vive e lavora a New York e in Toscana. Un merito significativo di Meyerowitz è quello di aver contribuito a far conoscere e a valorizzare la figura di Vivian Maier.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

<https://www.joelmeyerowitz.com/>

Joel Meyerowitz by Colin Westerbeck – Phaidon 2001

Joel Meyerowitz – Lungo il fiume Azzurro - Contrasto Corriere della Sera

Maestri della fotografia raccontati da Michele Smargiassi – Joel Meyerowitz – La Repubblica National Geographic

Dizionario della fotografia – volume II – pag. 708 – A cura di Robin Lenman – Edizione Italiana a cura Gabriele D'Autilia – Einaudi



MICHELE GHIGO

una vita di fotografia

La figura di Michele Ghigo è conosciuta ed immediatamente identificabile con l'intensa attività svolta nell'ambito della Federazione Italiana Associazioni Fotografiche, nella quale ha svolto per decenni un ruolo propositivo in una fase delicata di intenso ed irreversibile cambiamento. Ma Michele è anche un fotografo bravo, dalla spiccata sensibilità, molto legato alla sua Novara ed alla Società Fotografica Novarese, una persona che tuttora, a dispetto dell'età non più tenera, appare sempre pronto e disponibile ad offrire, a chi li richieda, preziosi consigli dettati da una lunga e pressochè unica esperienza.

La passione per la fotografia gli viene trasmessa dal padre Giacomo, imprenditore nel settore farmaceutico ma anche ricordato tra coloro che nel 1939 fondarono la Società Fotografica Novarese. Da soggetto passivo delle immagini di famiglia del padre, Michele gradualmente acquisisce un ruolo più attivo di autore durante un'esperienza di scout.



La bouquiniste



Il caffè degli aristocratici - 1968

Ma saranno gli anni degli studi universitari, trascorsi a Torino, ad avvicinarlo con maggiore consapevolezza alla fotografia, grazie anche alla frequentazione di autorevoli Circoli come la Società Fotografica Subalpina.



La pianola - 1952

Come molti anche Michele con le sue immagini ha esplorato vari temi, dal tipico reportage in stile “bressoniano”, alla raffigurazione del nudo artistico in studio ed in esterni, al paesaggio, al ritratto. Negli anni più recenti ha riscoperto la passione per una certa fotografia naturalistica, coltivata in età giovanile, ma riproposta con uno stile diverso, grafico ed essenziale.

Per una persona che nel corso della sua esistenza ha conosciuto e frequentato i più celebri fotografi della storia recente non

è stato certamente semplice conservare una propria originale autonomia espressiva, ma questo non è mai stato un problema per Michele Ghigo che ha lasciato nelle sue immagini una forte connotazione personale e stilistica.

La sua foto più famosa? Molto probabilmente “Il caffè degli aristocratici” nella quale la posa simmetrica e la forte somiglianza dei due protagonisti creano i presupposti per un immediato forte coinvolgimento emotivo dello spettatore. Non a caso questa fotografia è presente nelle collezioni di importanti Gallerie e Musei internazionali.

Ma è difficile dimenticare immagini come la “Bouquiniste” o la “Piccola zingara” o le vecchie botteghe artigiane, le procaci mondariso, i ritratti raffinati ed eleganti, i rami scheletrici e disperati lasciati da una devastante e ingenerosa potatura, le foglie cadute e ricoperte di brina ma ancora in grado di esprimere un estremo segno di vita o gli stupendi grafismi naturali delle fragili lunarie.

Una cosa accomuna le sue numerose e differenti immagini: uno spiccato apprezzamento per il valore incommensurabile della vita.

Silvio Giarda



Place du Tertre, Montmartre -1963



Lavandaie del Cusio - 1959



Hotel Savoy"-1963



Piccola zingara - 1959



Dal fotografo Bordoni - 1959



L'oste - 1959



Mondariso - 1964



L'aiutante - 1964



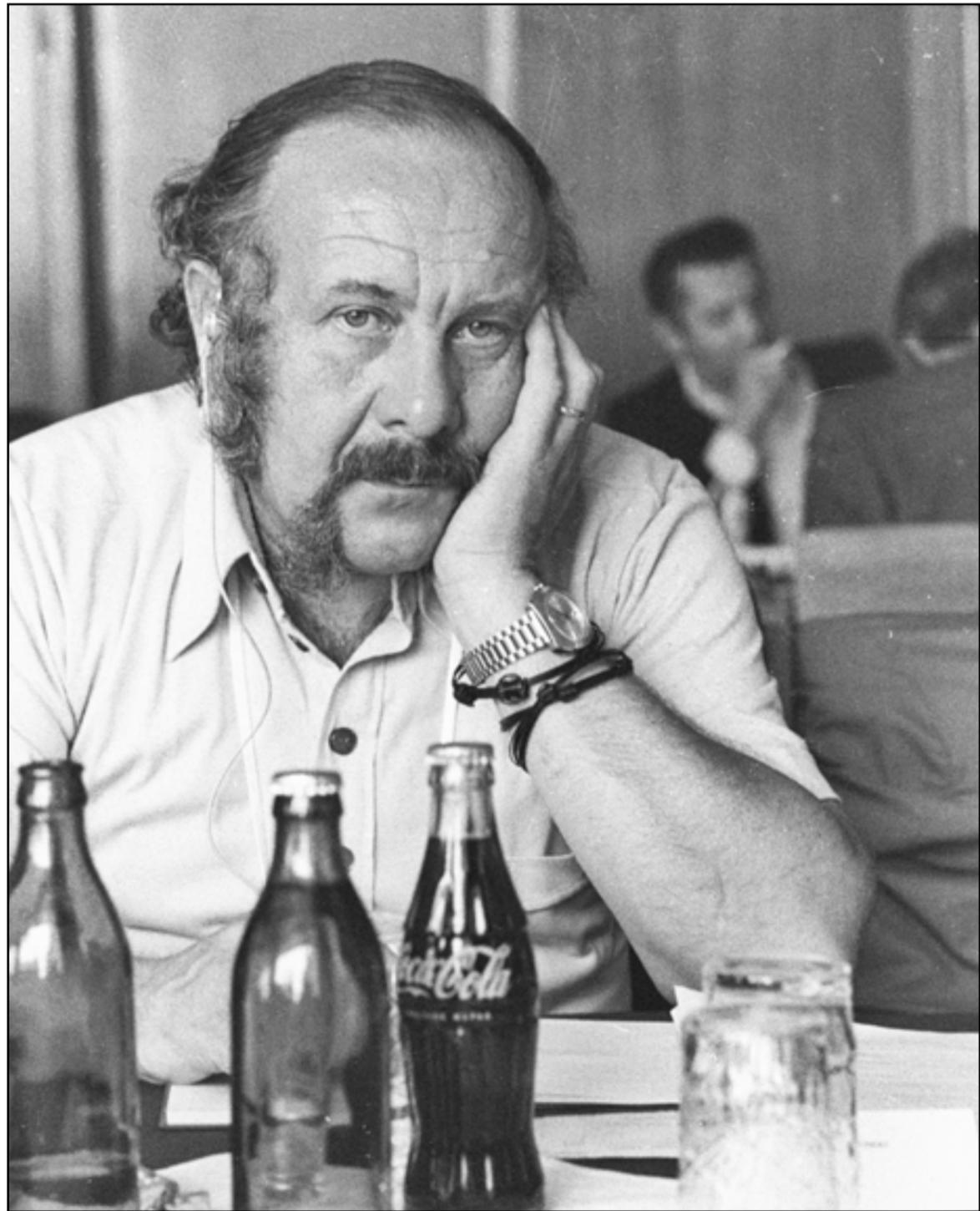
Un momento difficile - 1964



Il maestro - 1964



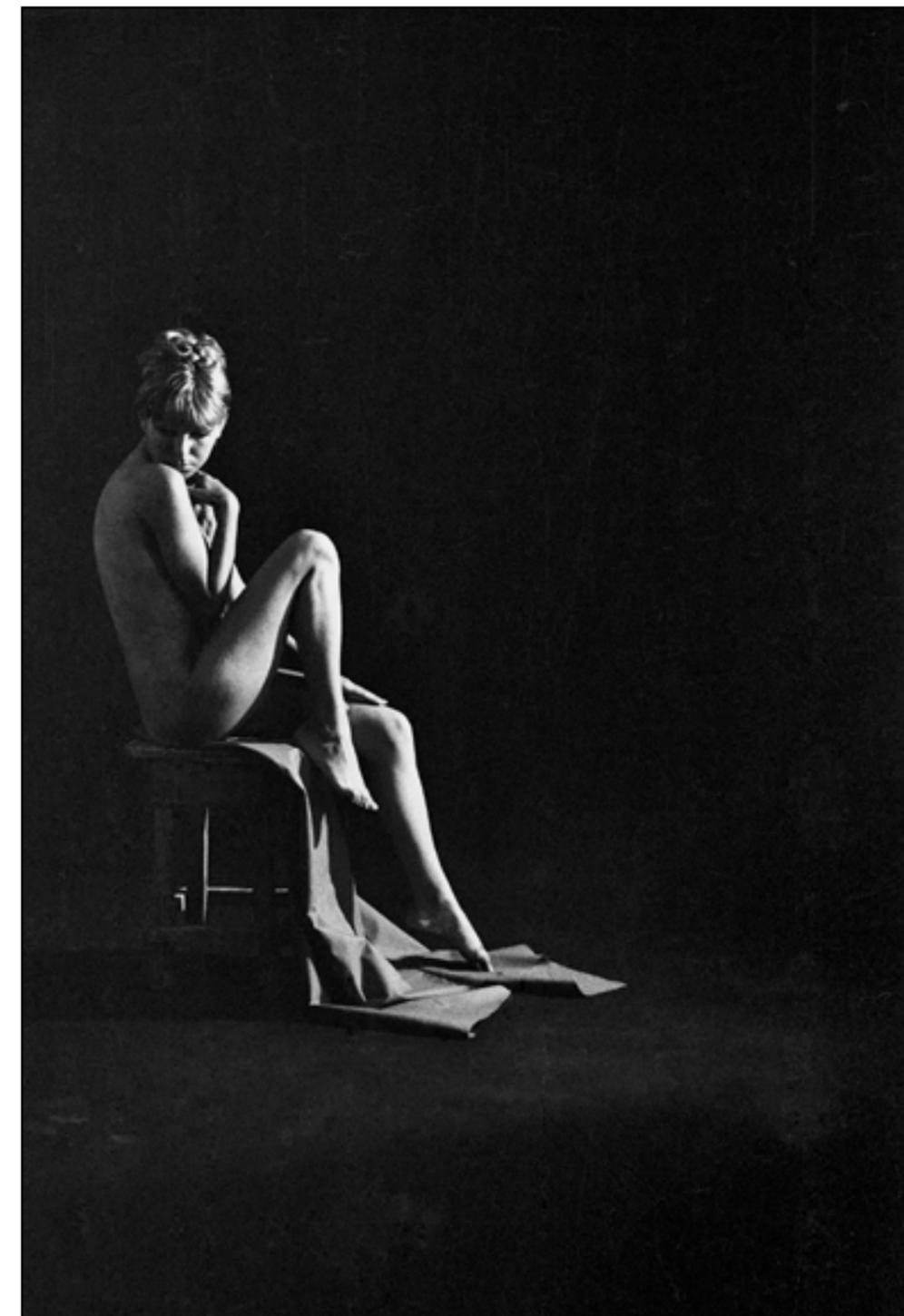
Lo strumentario - 1964



Congressista esausto



Nello studio di Marcolino - 1965



Elda



Processione



Processione



Processione - Le orfanelle



Processione



Sull'Allea



Picnic - 1961



La felce di Natale



Chimigramma ginkgo



Autodistruzione - 1994



Secessione - 2004



Piove in pineta - 1970



Anna a casa Bossi



Casa Bossi



Erano foglie - Platanus acerifolius - 1985



Il musicista



Jela, punto di vista



Il lancio del sasso



Voyeur a Chalon sur Saone

VOCI DAL CORO

MASSIMO FORNI

Uno spazio
dedicato alle idee,
alle riflessioni e
alle proposte dei soci

CASCINE

La cascina, polo di riferimento della mia famiglia, e la mia famiglia era piuttosto numerosa. Papà e mamma hanno avuto nove figli, io sono l'ultimo, il piccolo, il cucciolo. Tra me e la mia sorella più grande, la prima dei figli, c'erano 22 anni di differenza. Mentre crescevo i miei fratelli e le mie sorelle si sposavano e avevano figli (miei nipoti). A sei anni sono diventato zio, il che, quando son venuto a capo dei meccanismi delle parentele, mi faceva un po' ridere.

La cascina: quando ci si trovava per le riunioni di famiglia o per caso o per il gusto di ritrovarsi, era festa grande. Mamma preparava delle gran tavolate e siccome in casa non ci si stava, si apparecchiava in cortile. Era uno spettacolo in quei momenti. E naturalmente era difficile riuscire a ritrovarsi tutti quanti, mancava sempre qualcuno per motivi vari, sennò il cortile veniva riempito e si doveva attaccare con l'aia...

La cascina si chiama Gambalotta; mai saputo a cosa si doveva questo nome inconsueto tra tante cascine Bianca, Nuova, Baraggia etc. Era di 750 pertiche...e ogni volta che lo sentivo pensavo ad un bastone lungo e nodoso e dritto e non capivo che tipo di misura fosse. Sono arrivato a pensare persino che si misurasse come per i televisori, una qualche diagonale. Ce n'è voluto di tempo per capire.

Non era di grande estensione ma ha permesso di crescere nove figli, farli studiare, prepararli alla loro vita autonoma, chi avesse voluto avrebbe potuto laurearsi (i maschi naturalmente, a quell'epoca così si usava). Al giorno d'oggi una cascina del genere non permetterebbe probabilmente di tirare alla fine dell'anno.





La cascina; in primavera e estate era per me felicità allo stato puro. La prima cosa che facevo era togliermi le scarpe per poter girare a piedi nudi. Un po' difficoltoso all'inizio. Nei primi giorni camminavo come sulle uova, poi però la pelle si induriva e non sentivo più niente. Le scarpe venivano riprese in settembre, tempo di scuola e anche lì qualche difficoltà per alcuni giorni per riabituarsi ai piedi imprigionati.

Avevo libertà completa su come passare la giornata. Un solo impegno: per mezzogiorno a tavola, e guai se non tornavo in orario. E a disposizione una cascina e tutto il suo territorio. Mamma non era portata a condimenti troppo saporiti, per lo più riso o pasta in bianco, diceva che così faceva bene alla salute e non rovinava lo stomaco. Solo un piatto ricordo con nostalgia, il risotto con i fegatini, ma era un pasto per la domenica e le grandi occasioni e quindi non molto frequente.

Nella stanza vicina (la ca' vegia, la casa vecchia) in un grande camino a cui si poteva appendere il pentolone per 15-20 persone, cucinavano le mondine, che venivano per lo più dall'Emilia e dalla Romagna e lì non c'era posto per i pranzi in bianco, salvo non si fosse ammalati gravi. E allora ho provato per le prime volte piacere nel cibo.

Per lo più rigatoni, ma anche spaghetti, rossi del sugo fatto con la conserva mischiata al salame, buoni, saporiti, forti, andavano giù che era un piacere e una delizia, tutta un'altra cosa rispetto ai pranzi di mamma. E allora ogni tanto, spesso, mi intrufolavo nella ca' vegia per gustare i piatti preparati dalle mondine. Mamma non era molto d'accordo e a volte dovevo farlo di nascosto e magari mangiare in bianco da lei e in rosso un attimo dopo dalle mondine... ma non sono mai diventato grasso.

La cascina; mamma aveva un orto con tante verdure e qualche fiore. Il re dell'orto era il pomodoro. Filari ordinati di pomodori alimentati con quello che usciva dalla stalla. Pomodori grandi, belli, succosi. Per merenda spesso, ma di nascosto, ne coglievo un paio, ma erano caldi per essere stati al sole che lì picchiava duro. Allora avevo costruito con sassi una piccola virgola di traverso alla fontana di acqua sorgiva, fredda freddissima, che passava a fianco dell'orto e ci mettevo dentro i pomodori; l'acqua correva, i pomodori restavano imprigionati dai sassi. Dopo una mezz'oretta li potevo mangiare belli freschi: una bontà, sentivo il sapore del sole, mi sbrodolavo con il succo, masticavo il piacere della polpa. Tutta un'altra cosa rispetto a quello che si trova oggi sui banconi del supermercato, senza gusto, sembra di masticare plastica.



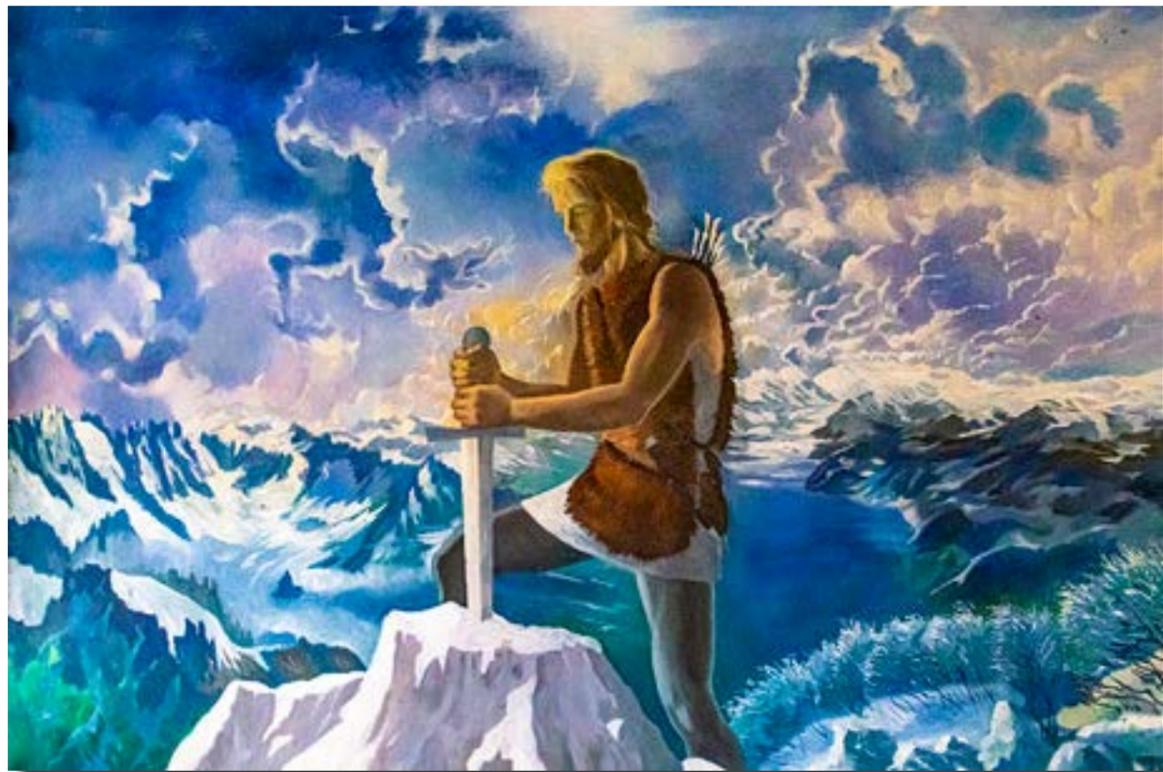


Poi è iniziato il distacco, per studio, per lavoro, per tutto quello che succede nella vita. È iniziato anche il cambiamento nella cascina, in tutte le cascine. Per la meccanizzazione del lavoro non servivano cavalli, per questioni economiche non valeva più la pena di tenere la stalla, quindi non serviva più il personale che nel passato teneva viva la cascina. Poco alla volta siamo arrivati alla situazione odierna in cui solo poche sono abitate, ma per lo più vengono tenute come ricovero delle attrezzature.

Vedendole nello stato di abbandono in cui si trovano ora così malri-dotte, sia quelle sconosciute sia quelle conosciute da ragazzo quando erano in piena attività, mi viene il magone. Con le cascine nel cuore e nella mente, è stato naturale rivolgermi a loro, nel tanto tempo libero che ho adesso, come soggetto delle mie gite fotografiche (a piedi, in bici, in auto) e scoprire inaspettatamente strutture diverse dal solito fin dall'ingresso, trovare all'interno un chiostro con affreschi che narrano strane storie, vedere il camerone-dormitorio delle mondine che pare lo scenario di un film fantastico ed anche il mulino, senza più il torrente che azionava la ruota né la ruota, ma con le vecchie attrezzature al suo interno...

Girando nel territorio trovo anche in esterno diverse situazioni molto affascinanti per me e la mia macchina fotografica. Le vado a trovare in condizioni di tempo e di stagioni diverse, con le risaie come specchio, con le montagne alle spalle, con le nuvole, con i colori dell'autunno, con la neve, con le chiesette di pertinenza; ogni volta una sorpresa...
E UNA FOTO!

Massimo Forni









LA FENICE - 2/2021



LA FENICE - 2/2021

LAVORARE INSIEME

mostre collettive dei soci della
SOCIETA' FOTOGRAFICA NOVARESE

PAESAGGI IMMAGINARI

**PARCO NATURALE LAGONI DI MERCURAGO
MERCURAGO di ARONA - CASA DEL PARCO
11 settembre - 23 ottobre 2016**

**L'occhio del fotografo vede ove altri non vedono
e fissa con l'obiettivo paesaggi pensati e ricreati.**

**Le potenzialità dello strumento fotografico
possono essere impiegate per esprimere
idee e sentimenti o per raccontare mondi interiori.**

**Le fotografie che ne scaturiscono
rappresentano la sintesi tra capacità tecniche
e sensibilità artistica degli autori.**





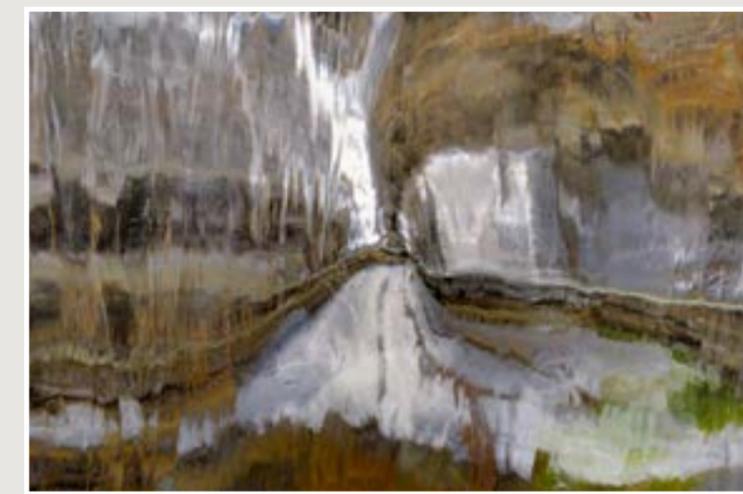
STEFANO NAI



ENRICO CAMASCHELLA



DANIELE GHISLA



DANIELE GHISLA



MARIO BALOSSINI



ROBERTO MAZZETTA



PAOLA MORIGGI



PEPPINO LEONETTI



LUCA ROVEDA



MARIA CRISTINA BARBÉ



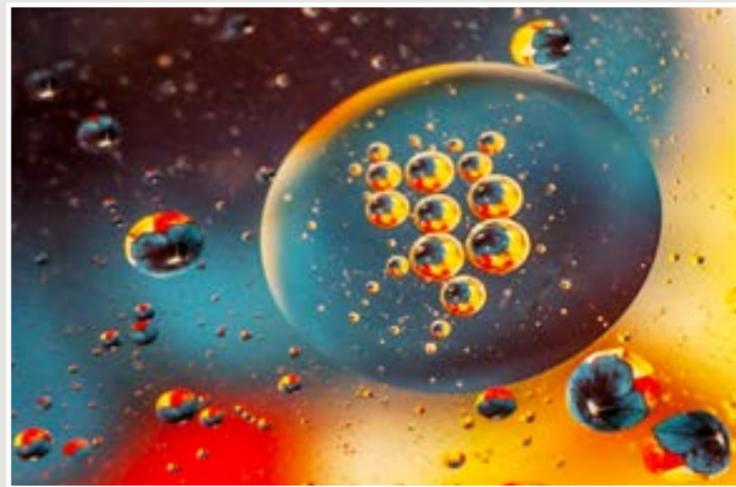
GIUSEPPE PERRETTA



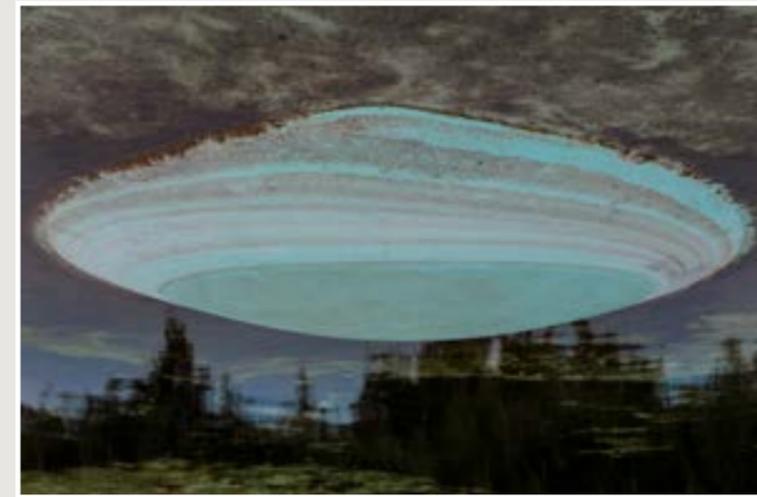
GIUSEPPE PERRETTA



SILVANA TREVISIO



GIULIA PRESTI



PASQUALINO QUATTROCCHI

PARCO NATURALE DEI LAGONI MERCURAGO DI ARONA

Il Parco naturale dei Lagoni di Mercurago è un'area naturale protetta situata sul versante occidentale del Lago Maggiore, inserita nel 2011 nell'elenco dei Patrimoni dell'umanità dell'UNESCO, nell'ambito dei siti palafitticoli preistorici localizzati attorno alle Alpi.

Il Parco riunisce numerosi ecosistemi: la zona umida, con stagni, torbiere e paludi; i prati e i pascoli, ove si coltiva e si allevano cavalli da corsa; le brughiere e i boschi, ricchi di querce, castagni, betulle, frassini e conifere.

Il Parco dei Lagoni raccoglie diversi insediamenti risalenti all'età del bronzo e alcune domus romane. Nel 1860, nella torbiera del Lagone, sono stati rinvenuti i resti di alcune palafitte e, successivamente, una piroga scavata in un tronco, vasi di ceramica, resti di ruote di carri agricoli e di un carro da combattimento, spilloni per capelli, pugnali, una spada e una punta di lancia in bronzo.

L'area naturale è inserita nelle zone tutelate dall'Ente di Gestione delle aree protette del Ticino e del Lago Maggiore.

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



CREDITI FOTOGRAFICI

In copertina: Michele Ghigo - Chimigramma (particolare)

Maria Cristina Barbé: pagine 14, 15, 16, 17, 18, 19 (interpretazioni a scopo didattico)

Mario Balossini: pagine 34, 35, 36, 37, 38 (interpretazioni a scopo didattico)

Michele Ghigo: pagine 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63

Massimo Forni: pagine 64, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79

Maria Cristina Barbé: pagine 80, 81

Soci SFN: pagine 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89

Paola Moriggi: pagine 90, 91

