

SFN/LA FENICE - 3/2025



**SOCIETÀ
FOTOGRAFICA
NOVARESE**
fondata nel 1939



**FEDERAZIONE
ITALIANA
ASSOCIAZIONI
FOTOGRAFICHE**

SFN

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.

www.societafotograficanovarese.org

info@societafotograficanovarese.org

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

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

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

CONSIGLIO DIRETTIVO
Paola Moriggi: Presidente
Enrico Camaschella: Vicepresidente
Biagio Mangione: Consigliere Segretario
Giuseppe Perretta: Consigliere Tesoriere
Ezio Racchi, Silvana Trevisio, Ferdinando Tubito: Consiglieri
Marisa Pecol, Ivan Rognoni, Paolo Sguazzini: Revisori dei conti

INDICE

	EDITORIALE DEL COORDINATORE <i>LO STILE FOTOGRAFICO E LE SUE IMITAZIONI</i> Mario Balossini	6
--	---	---

	STORIA DELLA FOTOGRAFIA <i>IL CONTE GIUSEPPE PRIMOLI, fotoamatore evoluto e testimone del proprio tempo</i> Silvio Giarda	22
--	---	----

	APPUNTI DI FOTOGRAFIA <i>ABERRAZIONI DEGLI OBIETTIVI</i> Mario Balossini	42
--	--	----

	RECENSIONI Mario Balossini	78
---	-------------------------------	----

	SOCI SFN <i>LA MIA VISIONE DELL'ARCHITETTURA URBANA</i> Giorgio Vanzini	86
---	---	----

	ATTIVITÀ e COLLABORAZIONI <i>ATTRAVERSO GLI OCCHI DEL TEMPO</i> <i>Due immagini, due istanti</i> Mostra fotografica collettiva dei soci SFN	116
---	--	-----

	PROSSIMI APPUNTAMENTI	121
---	-----------------------	-----

MARIO BALOSSINI
Coordinatore

LO STILE FOTOGRAFICO *e le sue imitazioni*

La rivista *Progresso Fotografico*, nel febbraio 1978, pubblicò *Fotografia e stile*, come seguito del numero di dicembre 1977 dedicato a *Linguaggio e fotografia*. Entrambi i fascicoli sono ancora oggi un riferimento importante per capire la connessione tra parola e immagine, tra generi della narrazione scritta e parlata e generi fotografici. Inoltre, aiutano a comprendere come i due linguaggi, negli ultimi anni sempre più rapidamente, si siano modificati. La pubblicazione del febbraio 1978 segue l'impostazione del parallelismo tra le due modalità espressive e fa riferimento alle categorie classiche che, nel tempo, hanno subito importanti evoluzioni: epica, lirica, drammatica, narrativa, didascalica, oratoria.

Nell'articolo non parlerò dei generi, ma, attenendomi al titolo, del concetto di stile, come definito dal Vocabolario Treccani, al punto 2a della voce:

Particolare modo dell'espressione letteraria, in quanto siano riconoscibili in essa aspetti costanti (nella maniera di porsi nei confronti della materia trattata, di esprimere il pensiero, nelle scelte lessicali, grammaticali e sintattiche, nell'articolazione del periodo, ecc.), caratteristici di un'epoca, di una tradizione, di un genere letterario, di un singolo autore...

Come accennato nell'editoriale del numero precedente, letteratura e fotografia condividono le figure retoriche, una condivisione che l'evoluzione tecnologica della fotografia non ha sostanzialmente intaccato. Gli stili del linguaggio verbale e scritto e del linguaggio fotografico hanno subito insieme un percorso di cambiamento, che l'avvento dell'Intelligenza Artificiale ha reso ancora più evidente. Attualmente parlare di stile diventa molto difficile e ricondursi alla definizione del vocabolario non è agevole. La semiotica studia come i segni producono significati, come anche il segno scritto produce significati. Leggo numerosi testi e spesso noto qualcosa di monotono, di già letto, una retorica impostata su un modello compiacente a chi scrive: mi viene il dubbio che l'autore non sia umano, ma non ho la certezza che la mia intuizione sia corretta. L'IA è in grado di produrre testi semanticamente coerenti e grammaticalmente corretti e probabilmente la distinzione di un testo autentico da un'imitazione artificiale potrebbe non essere semplice. L'IA aggiorna le proprie informazioni e impara dagli errori, un apprendimento continuo che ci costringe ad una competizione e ad una

crescita costante del livello qualitativo delle nostre conoscenze. La scrittura sta subendo profonde trasformazioni, anche conseguenti all'immediatezza dei messaggi istantanei, dove l'uso delle *emoticon* al posto di una frase è comodo, elimina la necessità e la fatica di pensare: le faccine non possono esprimere la profondità di un pensiero. A me sembrano un modo per chiudere un colloquio senza contenuti.

Anche la musica sta subendo l'assalto dell'IA. In Internet circolano musiche moderne reinterpretate con lo stile di un autore come Mozart. L'IA non conosce le note, trasforma delle frequenze del suono nel suo linguaggio e il risultato, per ora, fa rabbrivire e rimpiangere, ad esempio, gli arrangiamenti della sinfonia n° 40 di Waldo de Los Rios, interpretazioni molto orecchiabili, comunque ottenibili solo con una solida cultura musicale.

Per la fotografia definire, al giorno d'oggi, il concetto di stile è un'impresa complessa.

La fotografia ha una propria grammatica, ha regole compositive che si estrinsecano nell'inquadratura. L'inquadratura è una scelta dell'autore, che definisce il ritmo della visione e ha lo scopo di guidare l'osservatore verso la comprensione dell'immagine. Le scelte del fotografo non sempre riescono a condizionare la lettura del fruitore, che legge la foto con criteri che potrebbero essere lontani dall'idea iniziale. La polisemia dell'immagine arricchisce di sfuma-

ture l'opera, che diventa oggetto di interpretazioni multiple. Una foto non riuscirà mai ad esprimere solo le intenzioni dell'autore.

Il fotografo utilizza una punteggiatura visiva: la scelta tra bianco e nero e colore, l'organizzazione dello spazio per distribuire con continuità gli elementi compositivi. Un grandangolo e un teleobiettivo, insieme alla profondità di campo, modificano la sintassi della foto. In letteratura la focalizzazione definisce un punto di vista, che può essere asettico oppure tale da costringere il lettore ad immedesimarsi nel personaggio. Andrea Camilleri utilizza la focalizzazione in modo magistrale: è come se avesse tra le mani sia un grandangolo sia un teleobiettivo, uno zoom liberamente usato per creare la narrazione. Il senso della lettura può essere indirizzato dalla scelta dell'angolazione per dare il senso del movimento. Il fotografo può sottolineare, porre un accento inserendo, ad esempio, il soggetto in un fascio di luce.

Il colore è un ulteriore strumento a disposizione del linguaggio visivo. I colori caldi tendono ad avanzare e i colori freddi tendono ad arretrare: un modo per creare un effetto di profondità, per ottenere una punteggiatura.

La mascheratura, la scelta del tipo di carta, importante anche nella stampa a getto di inchiostro, sono strumenti del linguaggio fotografico.

Anche la scelta della pellicola non è secondaria: pellicole a bassa sensibilità presentano meno grana e un micro-contrasto più netto

rispetto a quelle ad alta sensibilità, caratterizzate dalla morbidezza nei passaggi di sfumatura.

Le caratteristiche tecniche di un obiettivo possono offrire spazi alla creatività. Il Petzval 80.8 f/1:9 è la versione aggiornata di un obiettivo che è nella storia della fotografia. Consente di sfocare con diaframma continuo e di ottenere l'effetto *bokeh* controllato. Dispone di piastre *waterhouse* con aperture variabili da inserire in un apposito vano.

Le possibilità di creare con la fotografia analogica uno stile sono innumerevoli e la camera oscura aiuta la fantasia e la sperimentazione.

La fotografia digitale e il fotoritocco hanno aperto il vaso di Pandora e nello stesso tempo hanno contribuito all'uniformità. Il filtro HDR è un esempio molto diffuso. Riporto di seguito la definizione tratta di Wikipedia:

L'HDR, sigla di High Dynamic Range, è una tecnica utilizzata in grafica computerizzata e in fotografia per ottenere un'immagine in cui l'intervallo dinamico, ovvero l'intervallo tra le aree visibili più chiare e quelle più scure, sia più ampio dei metodi usuali.

Le tecniche per la creazione di una HDRimaging si basano sull'idea di effettuare scatti multipli dello stesso soggetto, ma a diverse esposizioni, in maniera tale da compensare la perdita di dettagli nelle zone sottoesposte o sovraesposte di ciascuna singola immagine. La successiva elaborazione della serie di immagini consente di ottenere un'unica immagine con una corretta esposizione sia delle aree

più scure che di quelle più chiare.

È una tecnica che, con più esposizioni, permette di recuperare inquadrature con significative differenze di luminosità ed è utile per fotografare in situazioni difficili con contrasti netti. L'impiego deve essere deciso in fase di ripresa e richiede attenzione. È indispensabile operare con il treppiede e ogni scatto, a parità di inquadratura, riprende situazioni diverse. È sufficiente pensare alla posizione di una foglia che muta a causa del vento. Il problema è risolvibile con appositi programmi di allineamento, che richiedono pazienza (molta) e professionalità.

Niente paura: ecco l'HDR a mappatura di toni, messo a disposizione da alcuni *plugin* di Photoshop. Tutto diventa più facile: l'intelligenza artificiale mappa l'immagine, ottimizza i livelli di luminosità e contrasto garantendo la leggibilità di luci ed ombre. Con qualche click si ottiene un risultato di forte impatto visivo: colori saturi, tramonti infuocati, dettagli esaltati dal micro-contrasto, effetti iperrealistici. Quando vedo queste immagini, l'autore non manca di farmi intendere che il *capolavoro* è frutto dell'onnipotenza fotografica del suo ego. Il software è democratico, aiuta senza discriminazioni e mette a disposizione foto tutte uguali: addio allo stile.

Il neorealismo descrive un periodo della fotografia che riconduce alla storia sociale del nostro paese. Le immagini hanno un'impronta particolare, tale da renderle quasi indipendenti dall'autore, che, comunque, potrebbe essere riconoscibile per il modo con il quale si

rapporta con il soggetto: l'istantanea è distinguibile da uno scatto ottenuto con un rapporto umano costruito con la persona ritratta. Lo stile di Mario Giacomelli è solo suo, le foto si riconoscono, come si riconoscono altre di grandi autori come Gabriele Basilico, Luigi Ghirri, Franco Fontana.

Anche Ansel Adams ha uno stile che lo contraddistingue. Le sue foto in bianco e nero scattate con il banco ottico sono capolavori unici, come quella di *figura 1*:



Figura 1

Peccato che l'immagine non sia di Ansel Adams: è stata creata da Adobe Firefly... con un istruzioni molto limitate. Lascio immaginare cosa potrebbe ottenere un esperto di IA in grado di costruire un dialogo più preciso con l'IA.

Il colore di Franco Fontana è per i fotoamatori della mia generazione è stato un mito.



Figura 2

Ecco un'immagine molto americana in cui sempre Adobe Firefly ha

utilizzato a piene mani il filtro HDR a mappatura di toni. Non è lo stile di Franco Fontana e fortunatamente non possono esserci dubbi.

Lo sbarco in Normandia non può mancare:



Figura 3

Non ci siamo. La fotografia di Robert Capa è inimitabile a causa degli errori di cui l'autore era ben conscio. L'immagine di figura 3 ricorda le fasi iniziali del film *Salvate il soldato Ryan*, dove la crudeltà della guerra è resa con un verismo impressionante. Philip Toleda-

no utilizza l'intelligenza artificiale per creare opere definite come surrealismo storico. Il link conduce a un sito dove è visibile il surrealismo storico applicato allo sbarco in Normandia.

www.artuu.it/il-surrealismo-storico-di-phillip-toledano-we-a-re-at-war-la-storia-riscritta-con-la-ai/

L'immagine non è paragonabile a quelle di Robert Capa, ma è sovrapponibile alle scene iniziali del film di Steven Spielberg.

È possibile parlare di stile in generale e in particolare in fotografia? Ci si può consolare ricordando che nel 1984 avvenne una beffa colossale di risonanza mondiale: in un canale di Livorno furono ritrovate tre sculture che esperti e critici d'arte, come Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, attribuirono unanimemente allo scultore Amedeo Modigliani, mentre, in realtà, erano frutto della fantasia di tre studenti buontemponi. I falsi accompagnano la storia dell'arte da sempre e alcuni falsari hanno capacità artistiche non comuni.

La fotografia intesa come stampa da un negativo unico è considerata immune dall'imitazione. Sono imitati gli autori, ma il negativo rimane una testimonianza inequivocabile dell'autorialità. La stampa chimica è il risultato di una post-produzione in camera oscura, di cui il negativo è comunque il punto di partenza che permette di risalire senza dubbi all'autore. I file raw sono negativi digitali che con i dati EXIF riconducono all'origine dello scatto. Sono negativi digitali anche le scansioni da pellicola. La digitalizzazione è frutto di un algoritmo che dimentica il negativo originale. Anche per la

pellicola il mito dell'univocità traballa.

Le mode estetiche della fotografia sono state un patrimonio a cui i fotoamatori hanno attinto a piene mani e sono state una scuola che ha consentito di crescere e di creare uno stile proprio. Sfogliare un libro come *La creazione* di Ernest Haas apre la mente verso un uso del colore più libero, dove il mosso e lo sfocato diventano linguaggio espressivo.

Con il trascorrere degli anni lo stile di un fotografo cambia. Guardo le mie foto scattate negli anni Novanta e faccio fatica ad accettarle. Mi rendo conto che la mia visione dell'ambiente è modificata, perché è variato l'ambiente, perché il disincanto dell'età è inesorabile. Si ha l'impressione di aver fotografato tutto, ma non è così: abbiamo percepito una minima parte di quanto potrebbe entrare a pieno titolo in nuove fotografie.

Gli apparecchi digitali, anche la digitalizzazione dei negativi, hanno messo a disposizione strumenti che aprono verso interpretazioni impensabili fino a qualche anno fa. Hanno apparentemente facilitato l'atto fotografico, con un click hanno consentito di rendere accattivante una fotografia banale. D'altra parte, hanno aperto una strada verso l'uniformità dell'immagine.

I corsi di fotografia consentono di testare il pensiero visivo delle persone. Ho visto foto con colori improbabili, contrasti talmente esagerati da essere inverosimili. Sono scatti realizzati per ottenere i famosi *like*, una sorta di mercificazione per accontentare il proprio

ego. Il fotografo è sparito: lo stile è quello del filtro applicato automaticamente.

Sembra che ogni angolo del mondo attorno a noi sia stato fotografato, la mia sensazione che sia stato, in larga parte, riconfigurato. Fotografare un paesaggio sembra semplice, ma, sovente il risultato è deludente. Il cielo è sovraesposto, le ombre sono chiuse, i colori non sono quelli desiderati e potrebbero essere ben lontani da quelli reali. Applicare un filtro di post-produzione è come ammettere che il paesaggio è brutto oppure che sono stati commessi errori da parte del fotografo. Un ritratto ritoccato significa che la persona fotografata è talmente brutta da rendere necessaria l'applicazione di un filtro per imbellirla. Il telefono cellulare, con i filtri applicati automaticamente, è semplicemente un'intelligenza artificiale che cerca di accontentare il proprio padrone.

La foto dello sbarco in Normandia di Robert Capa ([D-Day and the Omaha Beach landings • Robert Capa • Magnum Photos](#)) è una testimonianza attendibile dell'evento. Le immagini di Philip Toledano sono una ricostruzione di un momento che non è esistito. In un film la simulazione scenografica è riconoscibile, ma una persona che non conosca la foto di Capa, potrebbe considerare vero un falso. Il problema è più serio di quanto non si pensi: i falsi potrebbero compromettere la credibilità di un evento e creare diffidenza. Non è una situazione futuribile. Quante persone potrebbero pensare che le foto della guerra in Ucraina e della tragedia di Gaza siano

solo creazioni dell'intelligenza artificiale? Le foto vere diventano finte... La manipolazione dell'informazione passa anche attraverso il discredito di chi denuncia situazioni che potrebbero infastidire il pensiero dominante.

In questi ultimi anni la funzione della fotografia come strumento di testimonianza è fortemente indebolita. Forse esagero, ma mi sembra che la menzogna sia messa in contraddittorio alla pari con la verità. La spregiudicatezza del manipolatore (oggi sono tanti, troppi) segnala l'indifferenza alla morale sociale e la scarsa considerazione delle capacità intellettuali di coloro (tutti noi) a cui la comunicazione visiva è indirizzata.

Non è ammissibile che non esista più una realtà e che si debba accettare un artificio perché fa comodo a pochi e si appoggia alla nostra pigrizia.

Lo stile è l'aura che rende la fotografia unica, che la fa ricordare e che trasmette una sensazione intensa. Le foto della miniera di Serra Pelada, scattate da Salgado, sono drammatiche, sono un racconto visivo che insegue l'osservatore, che fa dire *Come è possibile?* e che, ancora peggio, fa capire l'impotenza di fronte a realtà che testimoniano come la schiavitù sia ben lontana da essere sradicata. Lo stile di Salgado è proprio questo: emozionare con un'immagine. L'articolo è iniziato con alcuni presupposti che scrivendo ho via via modificato, perché i pensieri si sono susseguiti. I concetti di linguaggio e di stile sono alla base del nostro modo di comunicare, del

nostro modo di essere e di rapportarci con gli altri. Non ha senso abdicare a una funzione basilare della nostra esistenza affidandosi a un algoritmo. Si rinuncia alla ricerca accurata di un'inquadratura per una foto con un finto effetto pirotecnico.

Recentemente Papa Leone XIV così si è espresso durante una conferenza sull'intelligenza artificiale:

L'intelligenza artificiale solleva domande preoccupanti circa le sue possibili ripercussioni sull'apertura dell'umanità alla bellezza.

In questa frase non c'è teologia, né dottrina, non ha spazio il credo religioso: c'è l'ansia sulla condizione umana, sugli effetti anestetici che l'uso sconsiderato e criminale dell'intelligenza artificiale potrebbe provocare. In due righe è sintetizzato un valore universale, molto semplice: è una frase laica. Se perdiamo il senso del bello, perdiamo anche la capacità di scegliere e valutare, perdiamo il senso dell'etica. Il mondo descritto nel famoso romanzo *1984* di George Orwell diventa una favoletta per educande.

La fotografia è un'inquadratura, ma ha in sé l'autore. È il contenitore delle sue preferenze, dei suoi valori e anche delle sue debolezze, della difficoltà di pensare con la propria mente. La conoscenza dell'autore e delle sue opere è la guida per creare il senso critico che consente di identificare uno stile e di individuare la mistificazione.

Considero da sempre la stampa come il punto finale della fotografia. La stampa può essere ottenuta come risultato di un lavoro in

camera oscura o come il risultato di una post-produzione digitale. Entrambi i passaggi sono frutto delle scelte del fotografo per dare corpo alla propria idea. Il problema non sono gli strumenti, bensì l'autore che non dovrebbe farsi condizionare da finti apprezzamenti, svilendo le proprie opere.

Il fotografo deve pensare. La capacità di mettersi in gioco e di auto-critica sono il linguaggio e lo stile del fotografo.

Uno studio dell'Università di Zurigo dimostra che la disinformazione generata dall'IA è percepita come più credibile di quella umana con un margine di riconoscimento inferiore del 3%. Personalmente preferirei che l'IA non fosse dispensatrice di certezze, bensì stimoli curiosità e aiuti la discussione. Aggiungo che l'IA è per ora gratuita, una forma di proselitismo, che in futuro, unendosi al servizio di browser, si trasformerà in un abbonamento a pagamento. Quanto saremo disposti a pagare?

Chi legge potrebbe dire: sono solo parole. È vero ed io non ho molto da insegnare, ma le parole a volte tornano e mi auguro che favoriscano qualche riflessione.

Chiudo rinnovando la piccola sfida, proposta ai soci della Società Fotografica Novarese nell'editoriale del *numero 18 (3/2025)*: sviluppare un lavoro collettivo prendendo come riferimento una figura retorica. Aggiungo che da tale lavoro dovrebbe emergere lo stile dell'autore.

Bibliografia

- Autori vari, *Leggere fotografia*, FIAF Dipartimento attività culturali
- Autori vari, *Linguaggio e fotografia*, Progresso Fotografico, dicembre 1977
- Autori vari, *Fotografia e stile*, Progresso Fotografico, febbraio 1978
- Barthes Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, 2003
- Belting Hans, *I canoni dello sguardo*, Bollati Boringhieri, 2010
- Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, nona edizione
- Berger John, *Capire una fotografia*, il Saggiatore, 2024
- Berger John, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, 2009
- Block Bruce, *Grammatica delle immagini, volume I, Gli strumenti del linguaggio visivo*, Dino Audino Editore, 2019
- Curti Denis, *Capire la fotografia contemporanea*, Marsilio, 2020
- Flusser Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, 2006
- Ghirri Luigi, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, 2010
- Kanitsa Gaetano, *Grammatica del vedere*, il Mulino, 1997
- Krauss Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, 2000
- Magnano Dario, *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Carocci Editore, 2019
- Pieroni Augusto, *Leggere la fotografia*, EDUP, 2006
- Ritchin Fred, *L'occhio sintetico*, Einaudi 2025
- Sontag Susan, *Sulla fotografia*, Einaudi, 2004
- Szarkowski John, *L'occhio del fotografo*, The Museum of Modern Art, New York, 2007
- Vaccari Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, 2011

IL CONTE GIUSEPPE PRIMOLI

Il Conte Giuseppe Napoleone Primoli è un importante esponente della nobiltà romana ottocentesca e rappresenta anche un punto di riferimento per la cultura dell'epoca, inclusa quella fotografica. Non è casuale il nome Napoleone in quanto la famiglia era imparentata strettamente con i Bonaparte.

Nasce infatti a Roma il 2 maggio 1851 da Pietro, Conte di Foglia e Carlotta Bonaparte, discendente da due rami paralleli della famiglia Bonaparte, quello di Luciano, fratello dell'Imperatore, che si era stabilito a Roma e di Zenaide, figlia di Giuseppe, Re di Napoli e di Spagna. Grazie a questa nobile parentela, il Conte gode indubbiamente di notevoli privilegi, come quello di poter risiedere sia a Parigi, dove alloggia in un appartamento in Rue de Trocadéro e dove segue anche gli studi presso il Collège Rollin, sia a Roma, dove la famiglia possedeva un palazzo risalente al XV secolo. Personaggio eclettico e naturalmente portato per le relazioni sociali e gli in-



**fotoamatore evoluto
e testimone
del proprio tempo**

teressi culturali, a Parigi frequenta il salotto della zia, Principessa Mathilde, tramite la quale entra in contatto con gli ambienti letterari più esclusivi e personaggi come Flaubert, Goncourt, Dumas, Daudet, Gounod, Anatole France, Paul Claudel, Marcel Prévost, Sarah Bernhardt, Guy de Maupassant e Theophile Gautier. A Roma frequenta Gabriele D'Annunzio, Matilde Serao, Edoardo Scarfoglio, Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, Giovanni Verga, Cesare Pascarella e Eleonora Duse.

La passione per la fotografia nasce negli ultimi decenni dell'Ottocento ed è condivisa con il fratello Luigi ed il cugino Placido Gabrielli. Giuseppe Primoli non è l'unico personaggio con grandi disponibilità economiche ad utilizzare la fotografia nell'Ottocento, ma i suoi scatti si distinguono dagli altri essenzialmente per due motivi: una ricerca compositiva attenta e matura che gli permette di calibrare attentamente le inquadrature sottolineandone gli aspetti espressivi ed una capacità di cogliere espressioni ed atteggiamenti, non soltanto nei ritratti "ufficiali" ma anche nelle scene che ritraggono persone comuni e anche molto lontane dal "bel mondo" che frequentava abitualmente. La sua capacità narrativa è veramente sorprendente, tenuto conto dei limiti innegabili delle attrezzature fotografiche dell'epoca, e, nei ritratti, riesce a stabilire un rapporto empatico e a "leggere" in modo profondo espressioni e sentimenti. In questo senso va considerato come un autentico innovatore, che non usa la fotografia per vezzo o come semplice



Roma, 1889 circa - Donne e bambini davanti a palazzo Torlonia

Licenza Creative Commons



Venezia, fine agosto 1889 - Donne sul ponte S. Anna

Licenza Creative Commons

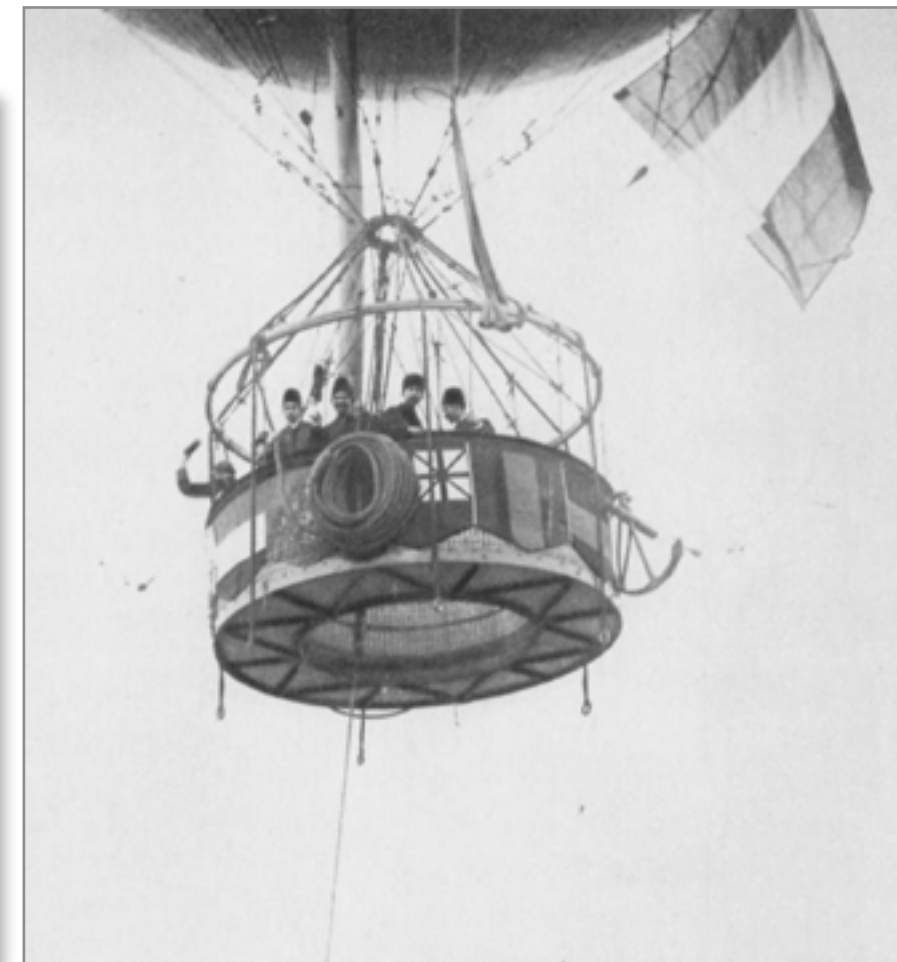
passatempo ma contribuisce, con il proprio operato, a ritrarre, in modo intelligente e personale, una porzione significativa della storia del proprio tempo.

Per quanto abbia scattato immagini sia a Parigi che in Italia (principalmente a Roma), purtroppo il materiale realizzato in Francia è andato in gran parte perduto. Resta invece un archivio di circa 13.000 lastre conservate e gestite dalla Fondazione Primoli a Roma, insieme alla Biblioteca e al Gabinetto Fotografico. Inoltre una importante collezione di cimeli napoleonici sono stati raccolti nel Museo Napoleonico, donato al Comune di Roma. Entrambe le collezioni sono ospitate nel palazzo di famiglia, sito nell'attuale Via Zanardelli.

La figura del Conte Primoli è certamente un riferimento importante sia per le relazioni tra gli ambienti letterari italiani e francesi che per le sue grandi doti di generosità e mecenatismo che lo spingono ad accogliere e sostenere non solo amici e conoscenti ma anche giovani artisti e letterati esordienti. Nel fondo fotografico sono inclusi 318 cartoni sui quali sono incollate le stampe originali, oltre a negativi su pellicola, *carte de visite* e album fotografici. Una sezione particolarmente interessante è quella delle fotografie istantanee o "rubate", scattate a Roma e dintorni, ma anche a Venezia e Napoli. Nei suoi scatti figurano anche immagini di cronaca come quelle del Pallone aerostatico di Godard (1889) o del Circo di Buffalo Bill (1890), le nozze del Principe di Napoli, incontri di cross country, battute di caccia alla volpe e vedute di particolari della Roma ot-



Parigi, 25 o 26 luglio 1889 - Edgar Degas esce da un vespasiano - *Licenza Creative Commons*



Parigi, 9 agosto 1889 - La partenza del pallone aerostatico
Licenza Creative Commons

tocentesca. Numerosi sono i ritratti di personaggi dell'epoca da lui conosciuti e frequentati e nella collezione figurano anche tableaux vivants, ricostruzioni animate dalla presenza di importanti figure dell'epoca, come D'Annunzio, la Duse, la Serao, Pascarella e altri. Ma probabilmente la parte più interessante e innovativa, che lo caratterizza come autore di incredibile modernità, è proprio quella più istintiva e meno scontata, che ne fa un reporter "ante litteram", capace di cogliere le situazioni con una sensibilità molto vicina a quella dell'attuale *street photography*, restituendo una testimonianza preziosa e unica degli ambienti, dei personaggi e della vita del suo tempo.

Muore a Roma il 13 giugno 1927 ed è sepolto al Verano.

Il vasto archivio della Fondazione Primoli è anche consultabile online ([Fondazione Primoli](#)).

Silvio Giarda

Bibliografia e sitografia:

- Lamberto Vitali, *Un fotografo fin de siècle. Il Conte Primoli*, Einaudi 1968
- <https://www.regesta.com/2021/01/18/online-larchivio-della-fondazione-primoli/>
- https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Primoli
- <https://www.fondazioneprimoli.it/fondazione/giuseppe-primoli/>
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-napoleone-primoli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-napoleone-primoli_(Dizionario-Biografico)/)
- <https://www.museonapoleonico.it/it/infopage/giuseppe-primoli>
- <https://www.fondazioneprimoli.it/archivi/archivio-fotografico/>
- <https://magazine.discorsifotografici.it/giuseppe-primoli-street-photography-di-fine-800/>



Roma, 1890 circa - Coppia di mendicanti sulla porta di una chiesa
Licenza Creative Commons



Roma, 1890 circa - Figurinaio davanti alla chiesa di Sant'Agnese in Piazza Navona - *Licenza Creative Commons*



Roma, 1890 circa - Barbiere all'aperto

Licenza Creative Commons



Roma, 1890 circa - Venditrice ambulante di immagini sacre

Licenza Creative Commons



Roma, 1° maggio 1891 - Popolani con bandiera rossa si avviano al comizio del Primo Maggio. Sullo sfondo il Palazzo Laterano

Licenza Creative Commons

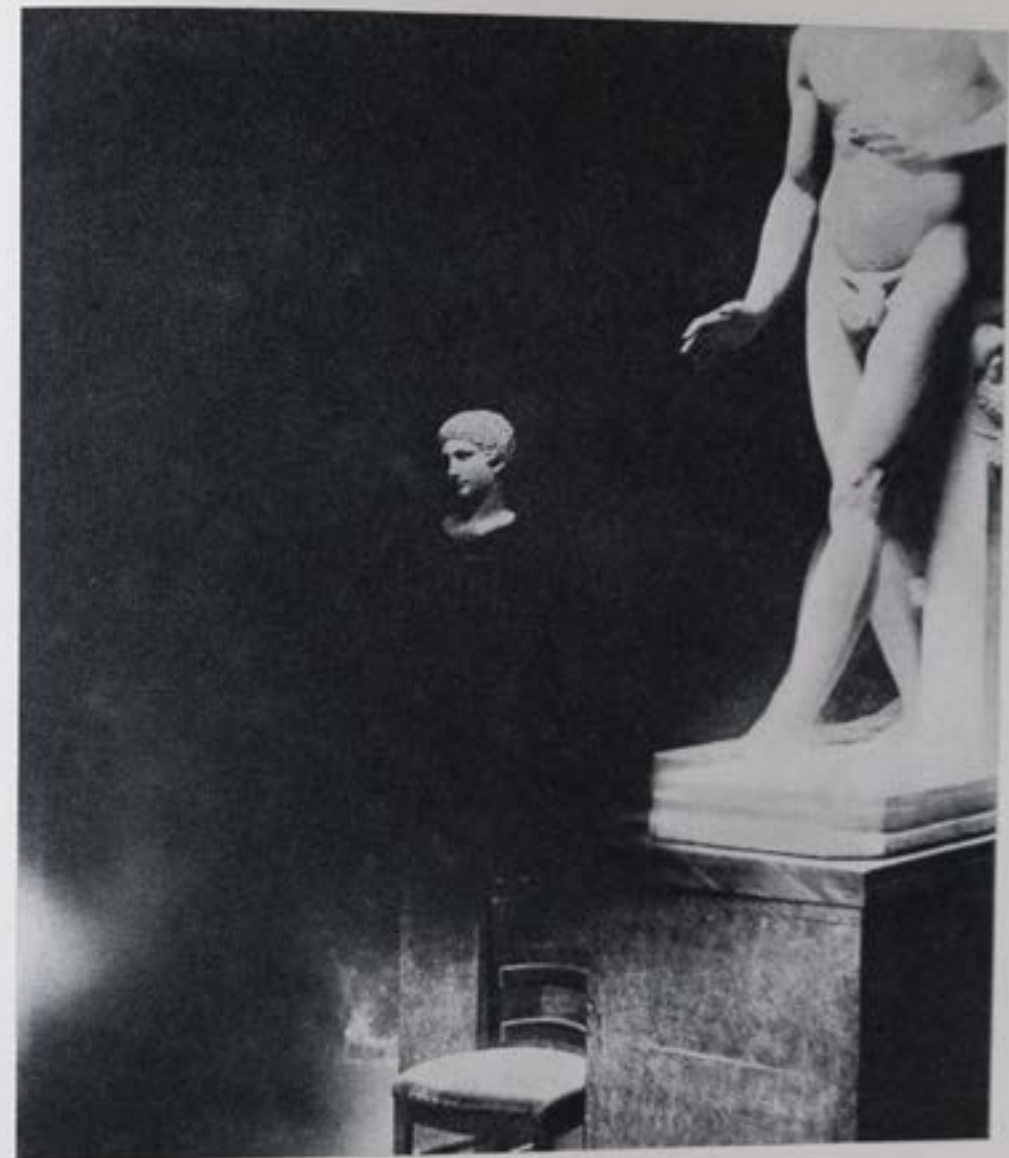


Roma, maggio 1893 concorso ippico all'ippodromo di Tor di Quinto

Licenza Creative Commons



188. Roma, circa 1895. Scrivano pubblico nei pressi di piazza Montanara



189. Roma, circa 1895. Al Museo Torlonia (?)



Roma, marzo 1890 - L'amazzone Annie Oakley della troupe di Buffalo Bill - *Licenza Creative Commons*



Roma, 1892 circa - Vetturino e turiste in piazza San Pietro
Licenza Creative Commons



Roma, aprile 1893
Vittorio Emanuele,
Principe di Napoli lascia
Piazza di Siena dopo un torneo
Licenza Creative Commons



Roma, 24 ottobre 1896
Nozze di Vittorio Emanuele, Principe di Napoli
e della Principessa Elena del Montenegro
Licenza Creative Commons



Roma, 1895 circa - Popolani in riposo

Licenza Creative Commons



Roma, 1895 circa - Commissario di polizia e Carabinieri

Licenza Creative Commons



68. Roma, novembre 1889. Il sole d'inverno vicino al ponte Sisto. I cartelloni recano rispettivamente la data del 24 e del 29 novembre 1889.



69-70. Roma, circa 1889. Maria d'Annunzio posa per un ritratto nello studio di palazzo Primoli.

106



107



Ariccia. 1895 circa - Processione
Licenza Creative Commons



Ariccia. 1895 circa - Processione
Licenza Creative Commons



Ariccia. 1895 circa - Contadina seduta all'entrata del paese nei pressi del palazzo Chigi

ABERRAZIONI degli OBIETTIVI

Introduzione

Negli articoli in cui ho fatto ricorso alle leggi fisiche dell'ottica geometrica ho sempre considerato l'obiettivo come una lente sottile di spessore trascurabile e, soprattutto, come uno strumento in grado di formare immagini fedeli di qualsiasi oggetto, posto davanti. La riproduzione fedele è una condizione ideale, che non è ottenibile nella realtà. Tutti gli obiettivi non sono esenti da errori che sono denominati aberrazioni. In alcuni i difetti sono ridotti in modo soddisfacente dalla evoluzione tecnologica, in altri le aberrazioni sono evidenti, anche all'osservatore meno attento, e sono tali da ridurre



significativamente la qualità dell'immagine. I programmi di fotoritocco mettono a disposizione strumenti per ridurre l'entità del problema, con risultati non sempre accettabili.

Conoscere le caratteristiche delle aberrazioni ottiche è utile per decidere l'acquisto di un obiettivo. Gli obiettivi di alta qualità (sono quelli più costosi) hanno una costruzione otticamente più precisa, frutto sia di una progettazione accurata sia dell'utilizzo di materiali di pregio.

In sintesi, le limitazioni degli obiettivi sono dovute alle seguenti cause:

1. l'indice di rifrazione delle lenti varia con la lunghezza d'onda;
2. le superfici delle lenti possono essere lavorate solo se sferiche e per tale motivo hanno il problema di non convogliare i raggi luminosi in un unico punto;
3. la luce si comporta come onda elettromagnetica. Quando la luce attraversa un'apertura molto stretta, come nel caso degli obiettivi fotografici, non è rappresentabile con le leggi dell'ottica geometrica.

I difetti relativi al punto 1 sono chiamati **aberrazioni cromatiche**, quelli dovuti al punto 2 sono denominati **aberrazioni sferiche** e **distorsione**. La **diffrazione** è la conseguenza del punto 3.

Gli obiettivi fotografici potrebbero presentare altri problemi, ma in questo articolo saranno descritti in modo esteso i quattro fenomeni: sono quelli più comunemente commentati nelle descrizioni

tecniche delle riviste fotografiche.

Prima di entrare direttamente nell'argomento, è utile ricordare il fenomeno della propagazione della luce, spiegato nell'articolo *La percezione e la comunicazione del colore*, apparso sul *numero 4/2023 de La Fenice*.

La luce può essere descritta in due forme:

- come onda elettromagnetica (teoria ondulatoria): la luce si propaga come un'onda nello spazio e nel tempo. È la teoria maggiormente utilizzata per le applicazioni tecnologiche più comuni;
- come particella di energia: pacchetti discreti di energia chiamati quanti di luce o fotoni. L'energia emessa o assorbita da un atomo non si trasferisce con continuità, ma come multiplo di particelle "discrete" di energia (quanti di luce o fotoni).

Per questo articolo il riferimento è la teoria ondulatoria, quindi la luce descritta come onda elettromagnetica. Per comodità di lettura sono ripresi per esteso i concetti descritti nel *numero 4/2023 della rivista*.

Le onde elettromagnetiche non richiedono un mezzo per propagarsi. La luce emessa dalle stelle si propaga nel vuoto alla velocità di 300000 km/s. La velocità della luce è un limite insuperabile. L'onda elettromagnetica si muove nel tempo con un andamento che è definito sinusoidale. Per dare un'idea del fenomeno, si può, come esempio, fare riferimento alla corrente elettrica delle fornitu-

re domestiche. La *figura 1* rappresenta un andamento sinusoidale e corrisponde, approssimativamente, all'onda della corrente elettrica a 50 Hz.

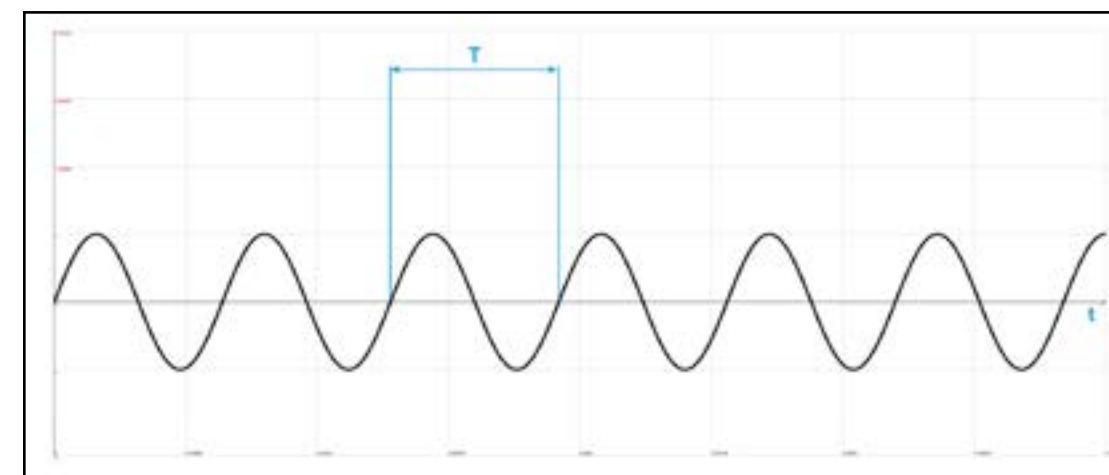


Figura 1

Sull'asse delle ascisse è riportato il tempo di propagazione **t** e sull'asse delle ordinate l'ampiezza dell'onda, il valore massimo raggiunto.

L'andamento sinusoidale è caratterizzato dall'oscillazione tra un valore massimo positivo e un valore massimo negativo. L'andamento si ripete dopo un tempo **T** fisso (espresso in unità sottomultiple del secondo), denominato **periodo**. In pratica dopo un tempo **T** l'onda si ripete in modo sempre uguale a sé stessa. La **frequenza** è aritmeticamente l'inverso del periodo ed è il numero di oscillazioni complete che l'onda compie in un secondo.

La frequenza della corrente elettrica in uscita da una qualsiasi presa di casa è di 50 Hz, dove Hz (Hertz) è la relativa unità di misura.

Conoscendo la frequenza è possibile calcolare il periodo:

$$T = 1/50 = 0,02s$$

La corrente elettrica si ripete uguale a sé stessa 50 volte in un secondo.

Un raddoppio della frequenza a 100 Hz significa che l'onda si ripete 100 volte in un secondo e che il periodo si dimezza a 0,01 s

La **figura 2** rappresenta le due onde elettromagnetiche:

- in nero l'onda con la frequenza di 50 Hz con periodo pari a 0,02 s:
- in rosso l'onda con la frequenza di 100 Hz con periodo pari a 0,01 s.

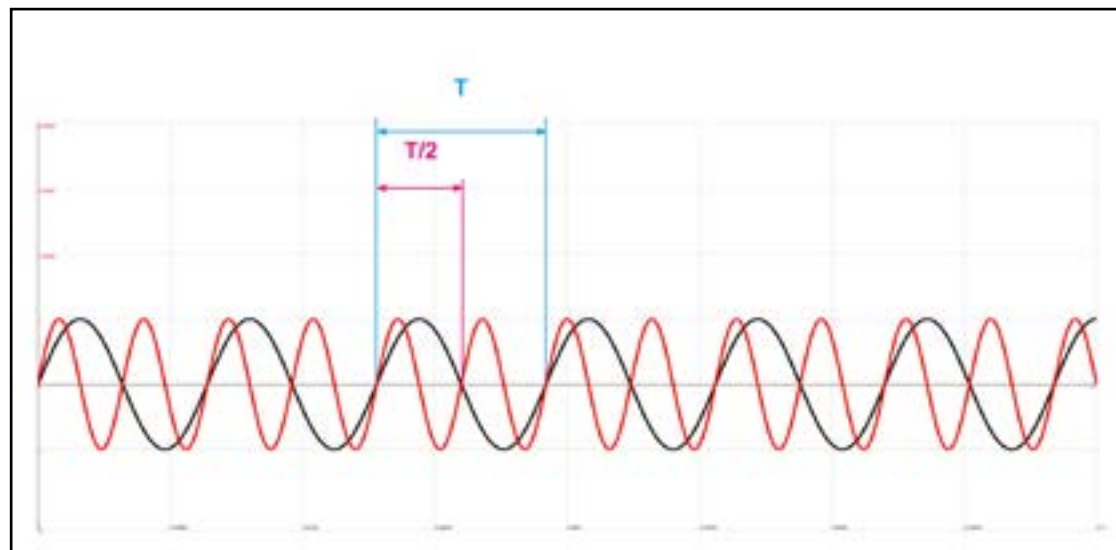


Figura 2

L'onda rossa compie due cicli nel tempo in cui quella nera ne compie uno.

La luce bianca è scomponibile in uno spettro di colori in cui ogni colore ha una frequenza e una lunghezza d'onda che lo contradd-

distinguono.

L'onda elettromagnetica si propaga nello spazio e si muove mantenendo l'andamento sinusoidale.

Il fenomeno è assimilabile a quello di un'onda meccanica creata da un impulso lungo una corda tesa.

L'esempio più intuitivo è quello dall'onda circolare ottenuta gettando un sasso nell'acqua. L'onda si muove con un andamento sinusoidale nell'acqua, che si può immaginare ferma nel generico istante in cui viene decisa l'osservazione.

Analogamente si può immaginare di fotografare la luce, che è un'onda elettromagnetica, ad un generico istante, che determina in tutti i punti dell'asse dello spazio un andamento sinusoidale.

Il concetto di movimento si esprime con un parametro denominato lunghezza d'onda.

La lunghezza d'onda λ è la distanza alla quale la forma periodica dell'onda si ripete. In sintesi, la luce, come qualsiasi onda elettromagnetica, si muove in forma periodica con un andamento sinusoidale nel tempo e nello spazio.

La **figura 3a** rappresenta l'onda elettromagnetica che si muove lungo una direzione x riporta sull'asse delle ascisse la coordinata di posizione e sull'asse delle ordinate l'ampiezza dell'onda.

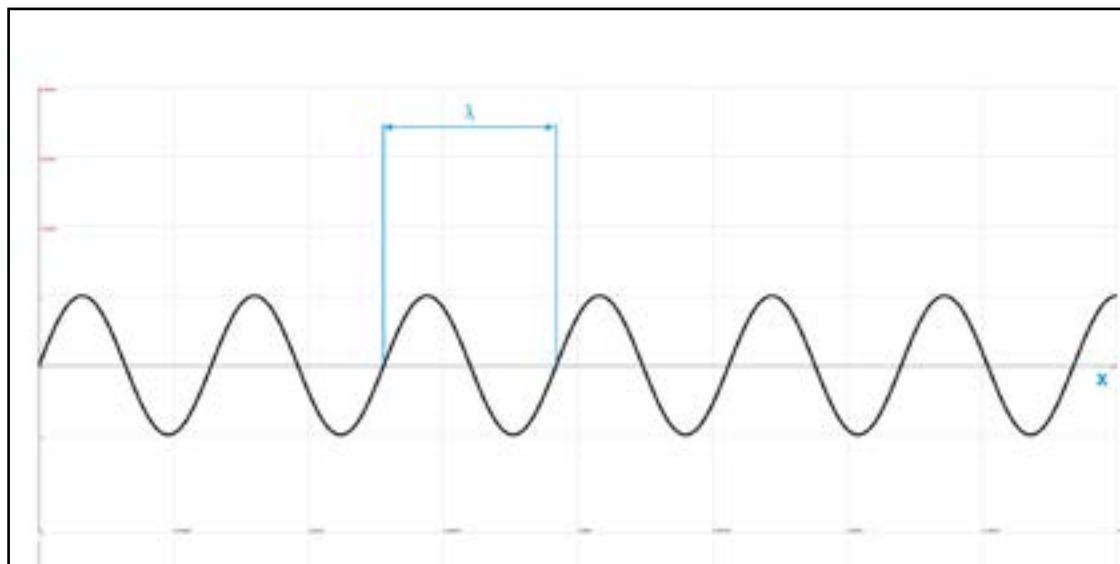


Figura 3a

La **figura 3a** è l'istantanea dell'onda a un tempo iniziale posto, per semplicità, come tempo $t=0$. La lunghezza d'onda, ad una velocità v , è la distanza alla quale il diagramma dell'onda inizia a ripetersi. La **figura 3b** rappresenta l'onda fotografata sia all'istante $t=0$ (colore verde) sia dopo una frazione di tempo Δt (colore rosso).

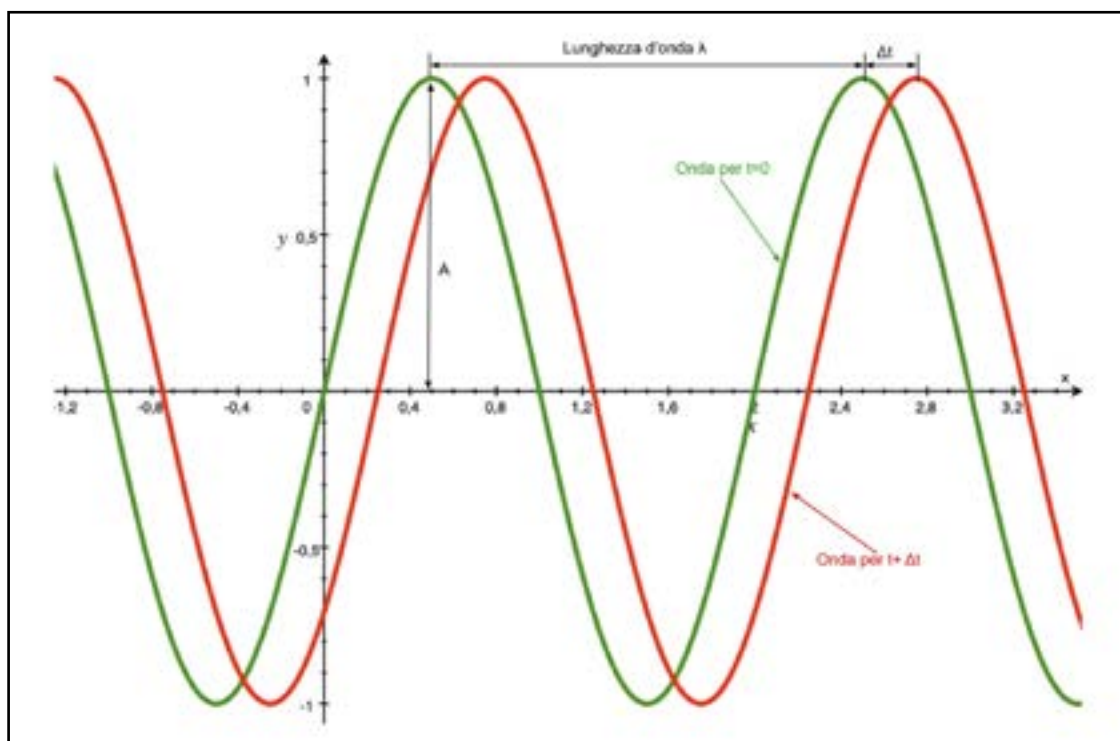


Figura 3b

La sinusoide verde e quella rossa hanno il medesimo periodo T e il medesimo valore massimo (positivo e negativo) A . L'istantanea al tempo $t + \Delta t$ è una sinusoide visivamente uguale a quella verde, ma spostata in avanti perché nel tempo Δt l'onda è avanzata lungo la coordinata spaziale x di una distanza determinata dalla velocità con la quale si muove.

La lunghezza d'onda, il periodo e la frequenza sono grandezze fra di loro dipendenti come risulta dalla formula:

$$c \text{ (velocità della luce)} = \lambda f$$

La formula ipotizza che la luce si propaghi nel vuoto assoluto con la massima velocità c (circa 300000 km/s). La velocità della luce è una costante: una condizione che permette di comprendere la relazione tra frequenza e lunghezza d'onda. In pratica ad un valore di frequenza corrisponde una determinata lunghezza d'onda e viceversa, come descritto nella formula seguente:

$$300000 = \lambda f$$

Nella formula sono presenti rispettivamente a sinistra una costante e a destra un prodotto, di conseguenza, le due grandezze sono in relazione inversa: frequenze elevate corrispondono a basse lunghezze d'onda e viceversa.

È opportuno precisare che, se la luce si propagasse in un mezzo diverso dal vuoto, la velocità assumerebbe valori diversi da **300000 km/s**.

I paragrafi seguenti aiutano a comprendere il senso di quanto finora esposto.

La scala delle lunghezze d'onda, corrispondente all'analoga scala delle frequenze, è illimitata. Le lunghezze d'onda non hanno un limite superiore e inferiore.

La luce può essere suddivisa nelle diverse lunghezze d'onda che la compongono ed è possibile creare colori diversi mescolando lunghezze d'onda separate e con intensità luminose diverse.

La **figura 4** descrive lo spettro continuo dell'onda elettromagnetica con la scala delle lunghezze d'onda.

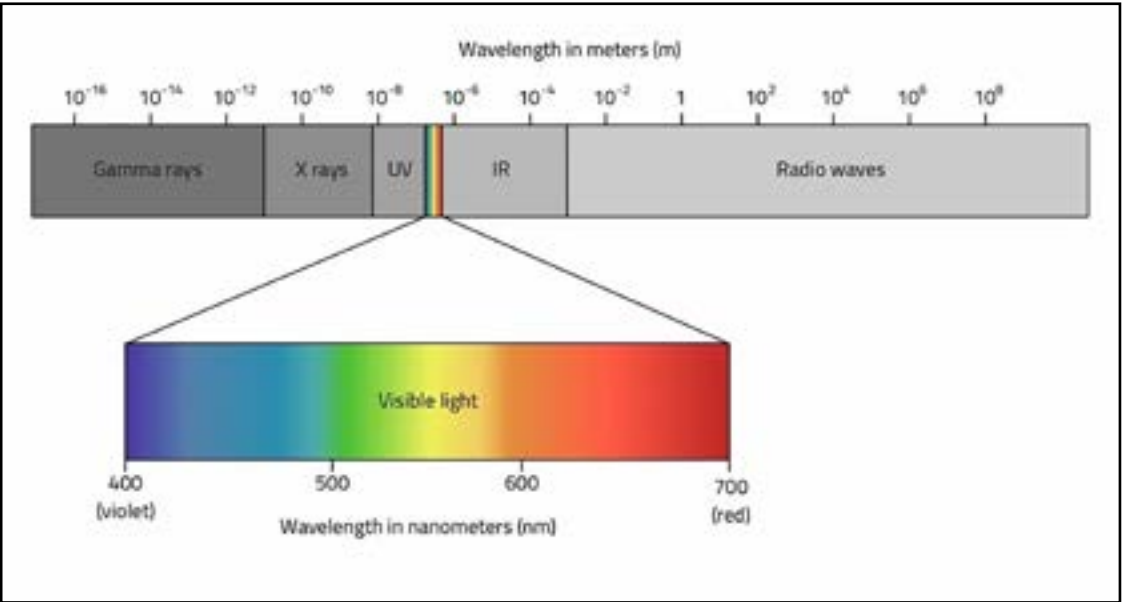


Figura 4

La luce visibile è solo una parte limitata dell'intero spettro elettromagnetico. L'uomo non riesce a vedere tutte le lunghezze d'onda e le relative frequenze di cui è composta l'onda elettromagnetica. Vede una parte ristretta compresa tra circa 400 nm e 700 nm (sono

valori di lunghezza d'onda). L'unità di misura nm è il nanometro e corrisponde a un milionesimo di millimetro e a un miliardesimo di metro. Il centro dello spettro visibile corrisponde a circa 555 nm (540 THz, pari a 540×10^{12} Hz) e produce la percezione colorata giallo-verde.

La **figura 5** rappresenta le sinusoidi dei colori rosso, verde e blu (RGB) avendo sull'asse delle ascisse le frequenze. La successiva **figura 6** è relativa alle sinusoidi aventi sull'asse delle ascisse la lunghezza d'onda.

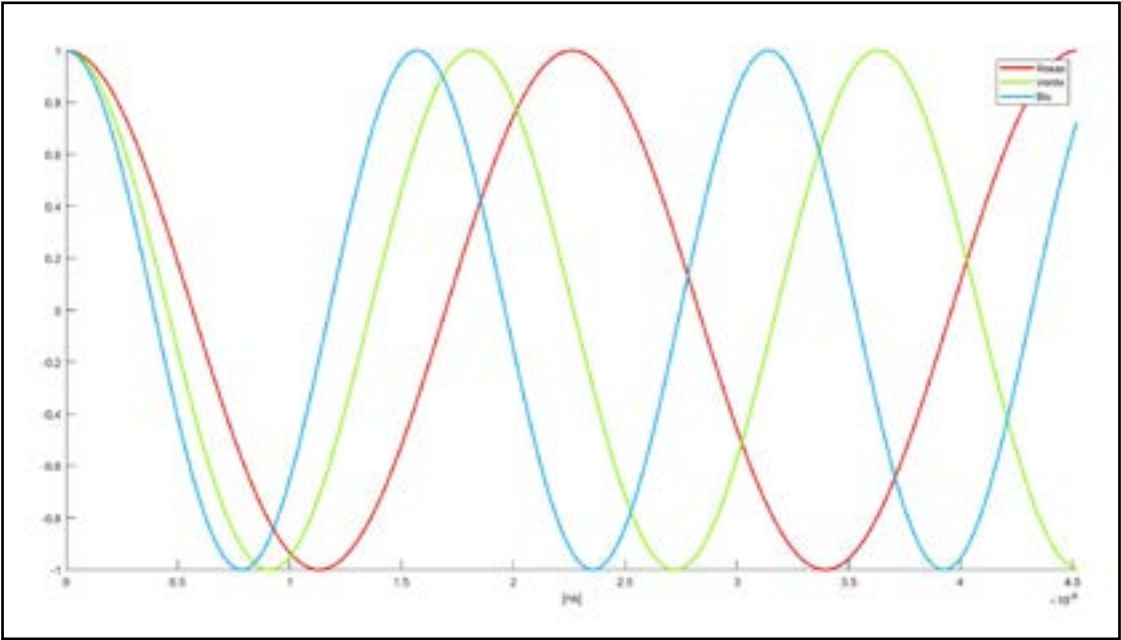


Figura 5

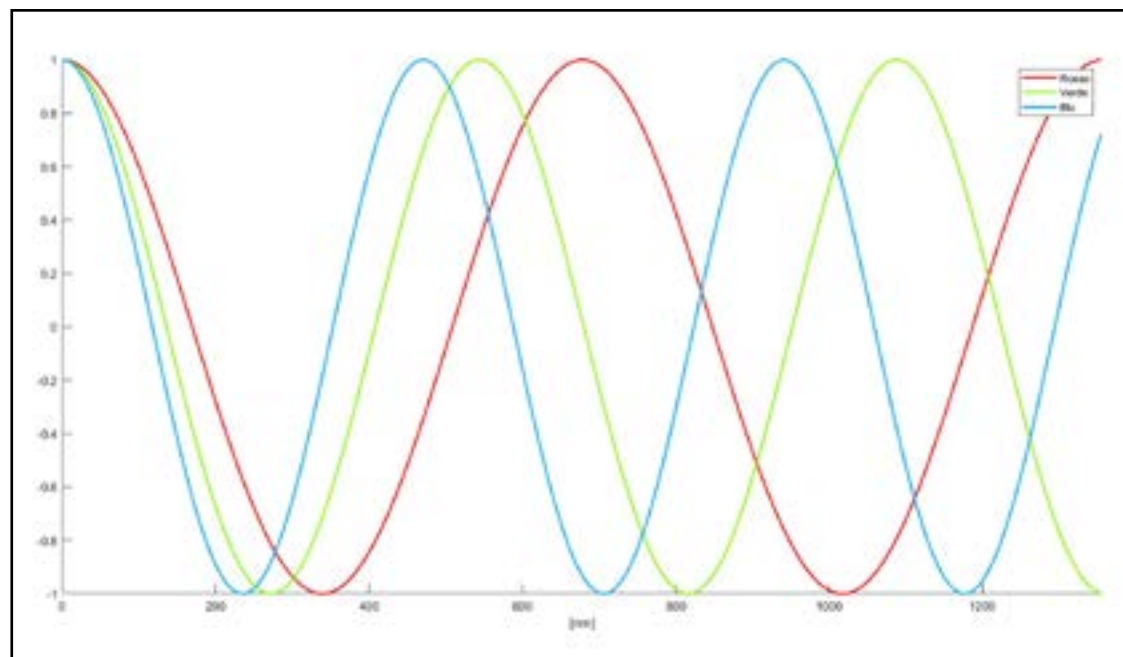


Figura 6

Si nota che i tre colori hanno frequenze diverse e di conseguenza lunghezza d'onda diverse. L'andamento sinusoidale è simile in entrambi i grafici.

Aberrazione cromatica

L'**aberrazione cromatica** è causata dalla dispersione della luce: le lunghezze d'onda, a cui corrispondono colori diversi, sono **rifratte** in modo diverso dalla lente, causando punti focali differenti per i vari colori.

La dispersione della luce è il fenomeno che si verifica quando la luce si separa nei suoi colori componenti. La **figura 7** descrive l'esperimento di Newton che dimostrò che la luce bianca si scompone in raggi colorati, ciascuno caratterizzato da una sua lunghezza d'onda. L'arcobaleno è l'effetto più noto di scomposizione della luce bianca nei colori che la formano.

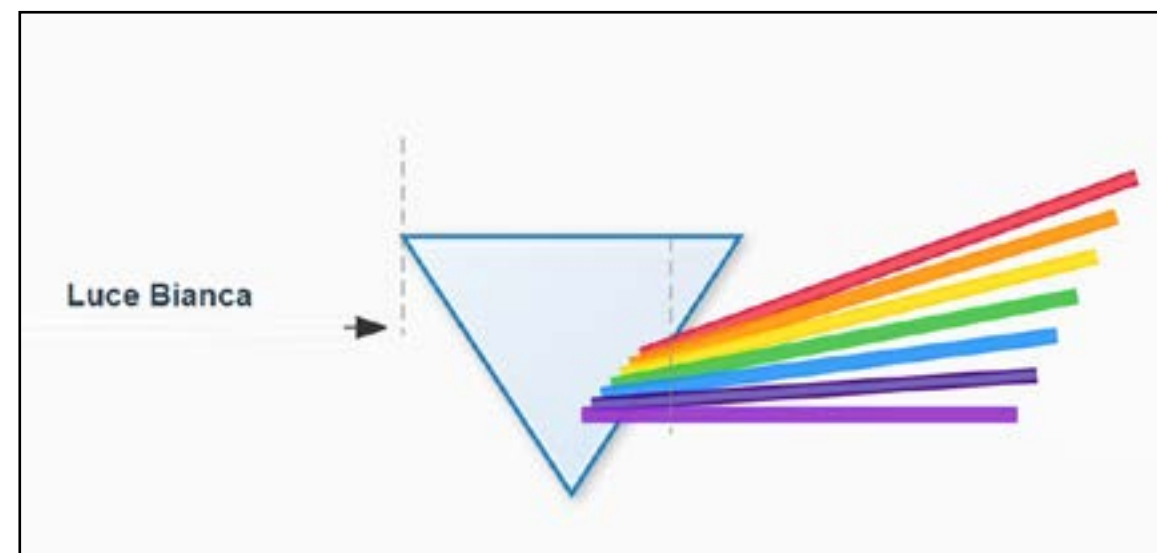


Figura 7

In **figura 8** è rappresentato, in forma semplificata, il fenomeno della rifrazione.

Un raggio luminoso (raggio incidente), che entra in un mezzo diverso da quello di provenienza, non prosegue nella stessa direzione di incidenza. Si piega verso l'asse perpendicolare alla linea di separazione tra i due mezzi. Il raggio rifratto non è allineato al raggio incidente. È un effetto che possiamo notare osservando l'immagini riflessa nell'acqua di un oggetto rettilineo.

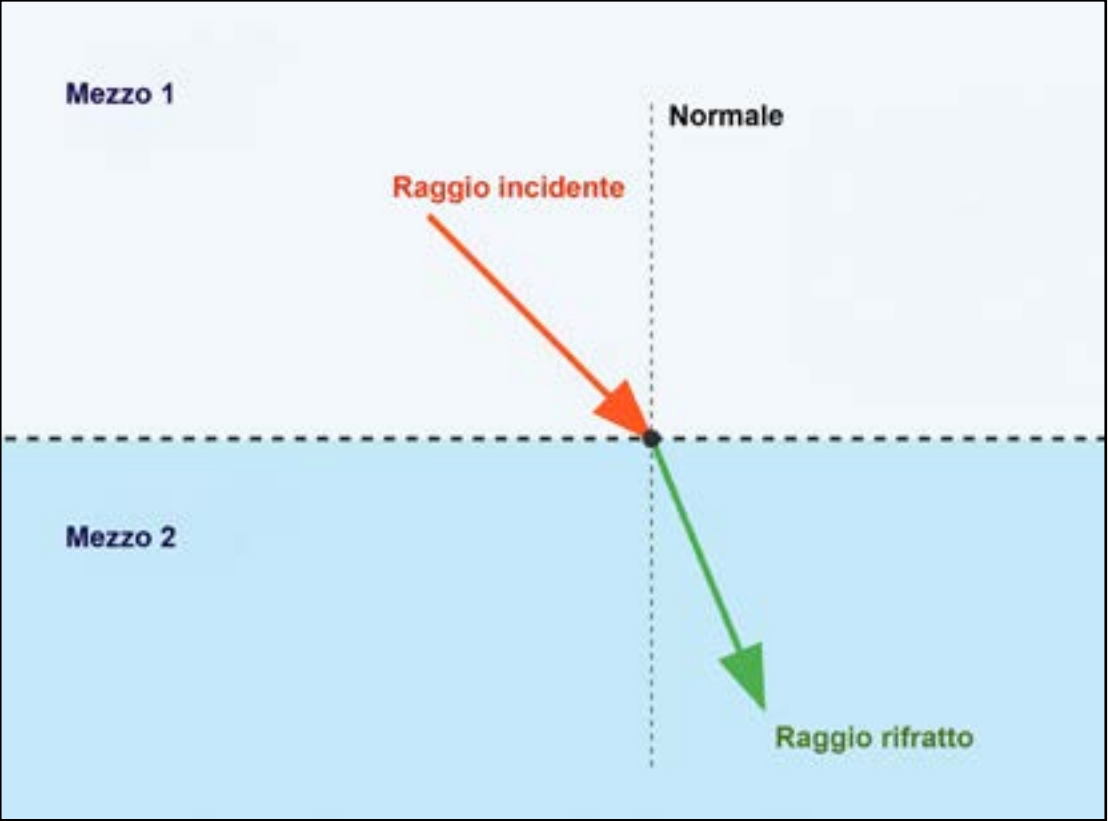


Figura 8

Le diverse lunghezze d'onda dei colori, che compongono la luce bianca, attraversando il vetro della lente, provocano un fenomeno di rifrazione che varia in funzione della lunghezza d'onda. I raggi uscenti dal vetro ottico non si incontrano in un unico punto, ma

convergono in punti diversi poco distanti fra di loro. Un fascio di luce bianca non forma un'immagine puntiforme bianca, ma un'immagine puntiforme blu in prossimità della lente e un'immagine puntiforme rossa più lontana dalla lente. L'immagine puntiforme verde si trova in mezzo tra le altre due. In *figura 9* è visibile lo schema dell'aberrazione cromatica longitudinale in cui è indicato il comportamento dei tre colori del sistema RGB (rosso, verde, blu). Due raggi luminosi paralleli formano tre immagini puntiformi distinte, che si posizionano lungo l'asse ottico orizzontale. Se un colore è a fuoco, gli altri non sono a fuoco. Gli altri colori dello spettro visibile non sono indicati per semplificare la lettura dello schema, ma producono un effetto analogo.

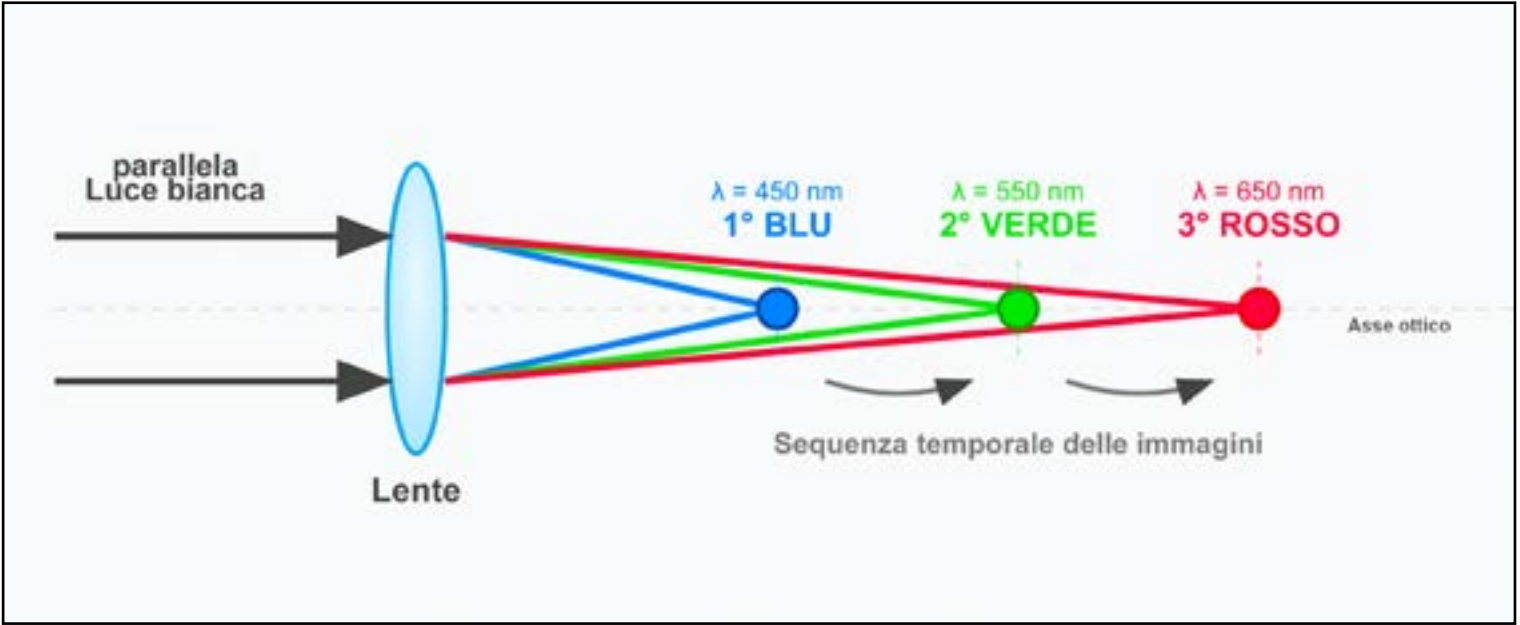


Figura 9

Sul piano focale si ottiene un piccolo cerchio con i contorni iridati: l'immagine risultante non è nitida. Sempre considerando i tre colori del sistema RGB, si nota che ogni colore ha un piano focale. Poiché i raggi luminosi sono la riflessione di un soggetto posto all'infinito, ogni colore ha una lunghezza focale: in sintesi, la lunghezza focale è funzione della lunghezza d'onda. Ricordando che le lunghezze d'onda dello spettro visibile sono misurate in nanometri (1 milionesimo di metro), le distanze tra i vari punti di messa a fuoco sono di un ordine di grandezza tale da poter essere trascurate rispetto alla lunghezza focale di un obiettivo fotografico, misurata in millimetri (un millesimo di metro).

L'aberrazione cromatica crea problemi nel posizionare il piano focale, come si vede nella *figura 10*.

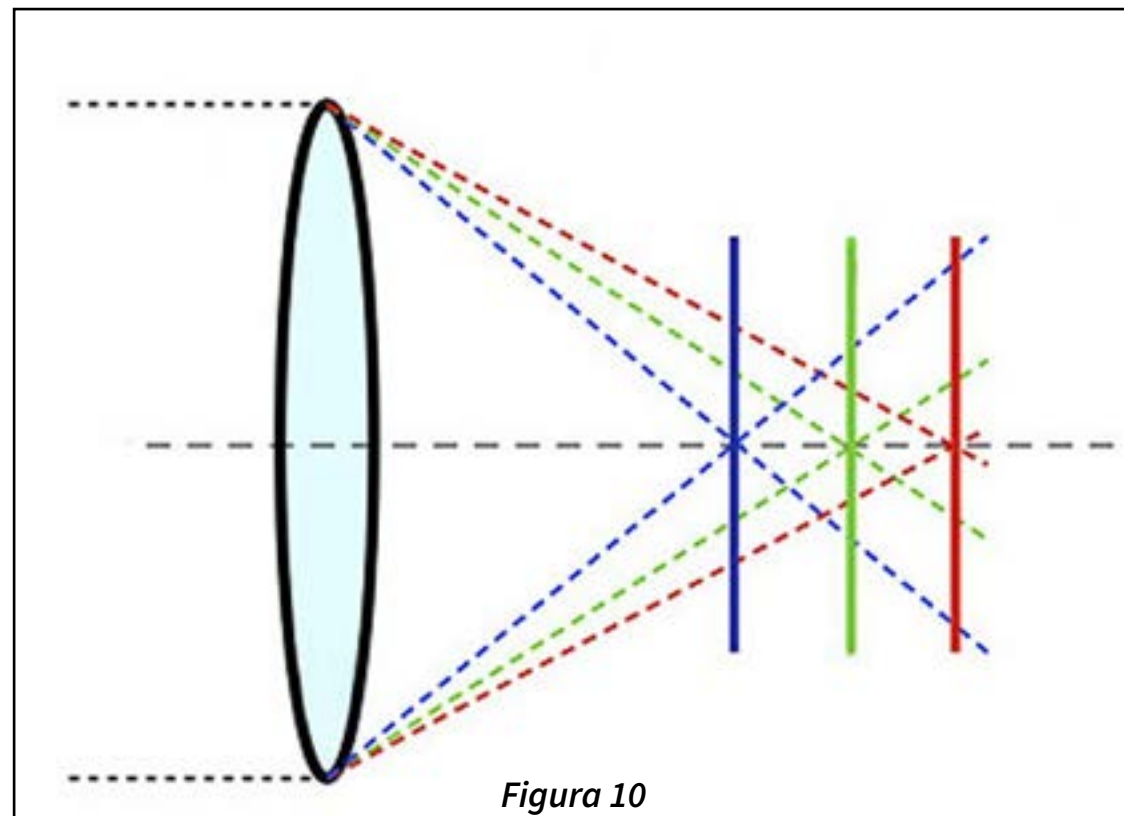


Figura 10

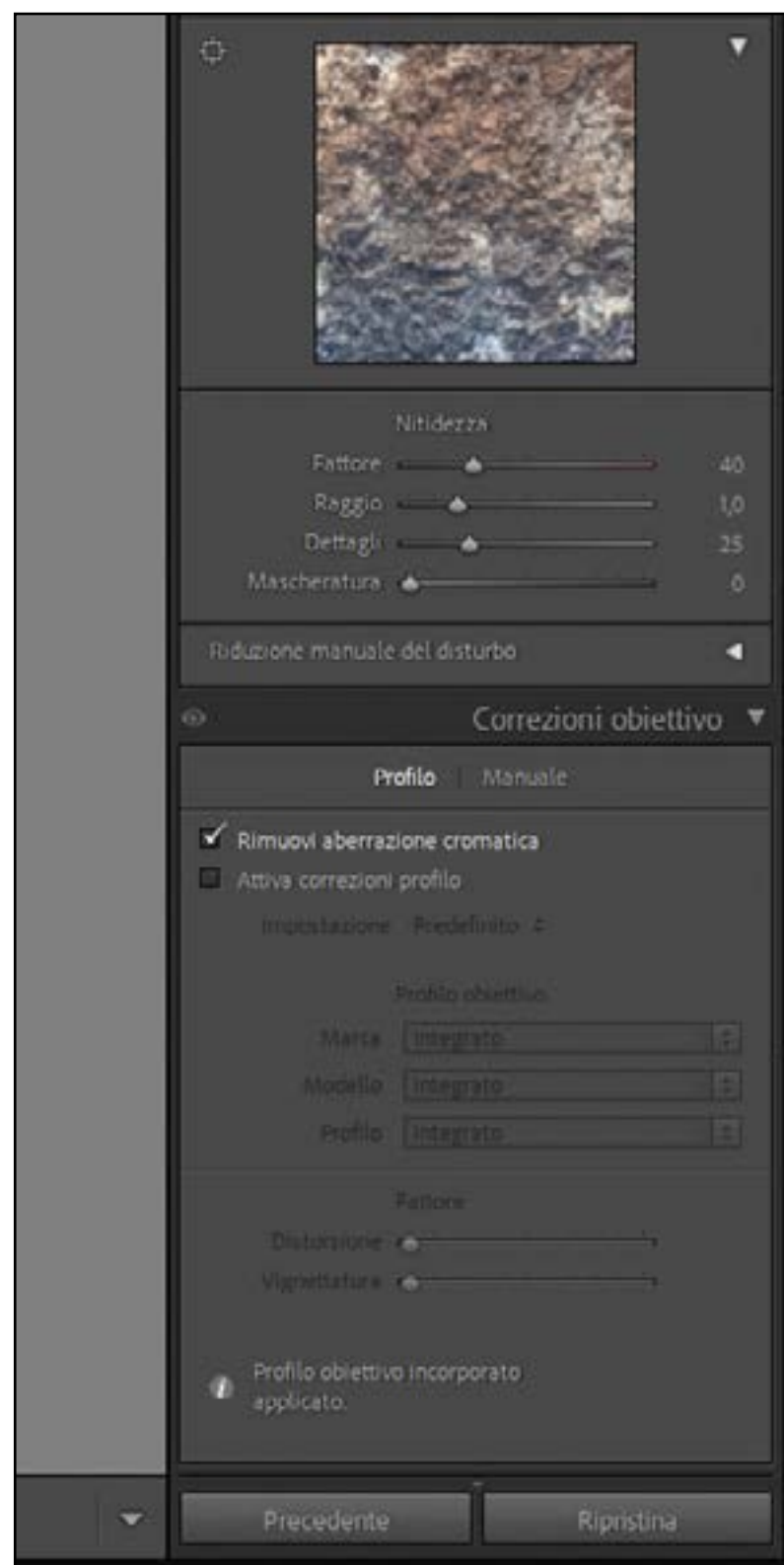
Se il piano focale è posizionato in corrispondenza al punto dove convergono i raggi rossi, l'immagine è creata da una serie di piccole circonferenze di diametro crescente passando dal rosso, al verde e la blu. Questa aberrazione è denominata ***aberrazione cromatica trasversale o laterale***.

Il fenomeno dell'aberrazione potrebbe essere visibile ai bordi delle figure: ad esempio in immagini in cui prevale il verde, lungo il contorno, potrebbe essere presente un arcobaleno di colori. Un obiettivo di buona qualità è il primo fattore che contribuisce a ridurre l'aberrazione cromatica.

In Lightroom è disponibile un comando che aiuta a limitare il difetto.

In *figura 11* è rappresentato il pannello che, in modalità *Sviluppo*, è accessibile sul lato sinistro della finestra. Nel riquadro ***Correzioni obiettivo*** è spuntato il comando ***Rimuovi aberrazione cromatica***. Le azioni di postproduzione non fanno miracoli: mascherano con un po' di intelligenza artificiale il problema. Il consiglio è quello di sostituire gli obiettivi con quelli di ultima generazione, i quali sono progettati per sfruttare al massimo l'alta risoluzione dei sensori, limitando i difetti ottici.

Rimuovi
aberrazione cromatica



Correzioni obiettivo

Figura 11

Aberrazione sferica

L'*aberrazione sferica* si verifica quando i raggi luminosi che passano attraverso le diverse zone di una lente (centro e bordi) non convergono nello stesso punto focale.

La *figura 12* rappresenta il fenomeno dell'aberrazione sferica. A monte della lente è disegnato il diaframma, che in figura è molto aperto.

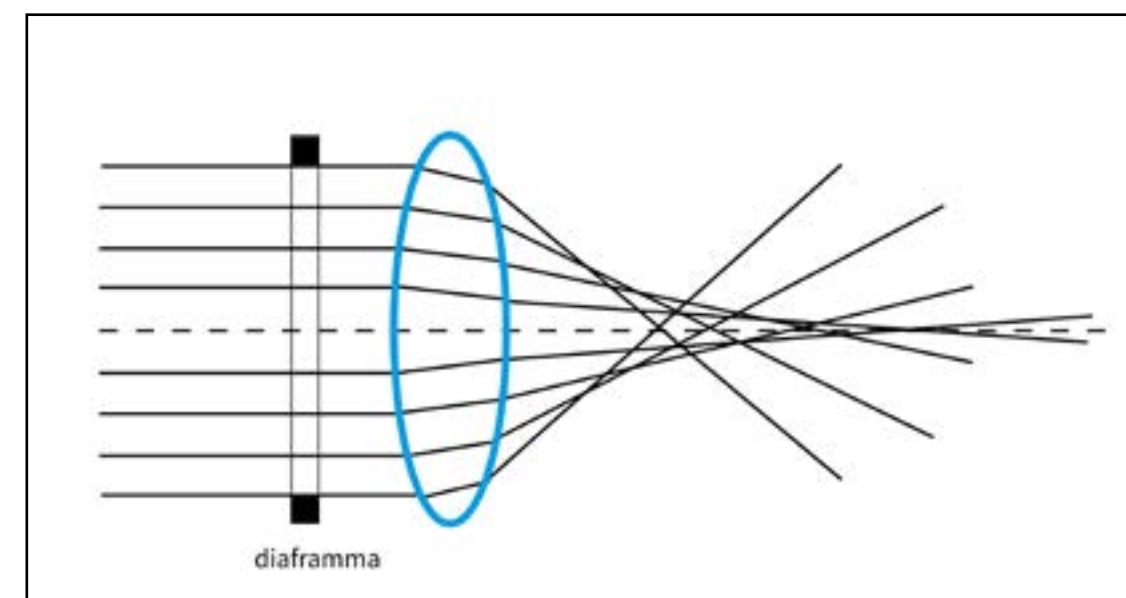


Figura 12

I raggi luminosi provenienti da un soggetto che si trova all'infinito, dopo l'attraversamento della lente sferica, non convergono in un unico punto, ma in più punti sparpagliati lungo l'asse ottico. La sfericità delle lenti degli obiettivi fotografici modifica l'angolo di incidenza dei raggi. I raggi più lontani dall'asse ottico orizzontale

hanno un angolo di incidenza superiore a quello dei raggi centrali, più vicini all'asse ottico orizzontale. I raggi luminosi, provenienti dall'infinito, costituiscono un fronte d'onda la cui porzione centrale, a causa del minore angolo di incidenza, risente dell'effetto rifrangente in misura inferiore rispetto alla parte più esterna, che ha un angolo di incidenza più elevato. L'immagine risultante è distorta.

La chiusura del diaframma riduce l'aberrazione sferica (si veda la **figura 13**), ma riduce anche la luminosità dell'obiettivo. La chiusura del diaframma blocca i raggi periferici e permette il passaggio dei raggi della frazione centrale del fronte d'onda, quella caratterizzata da un ridotto angolo di incidenza.

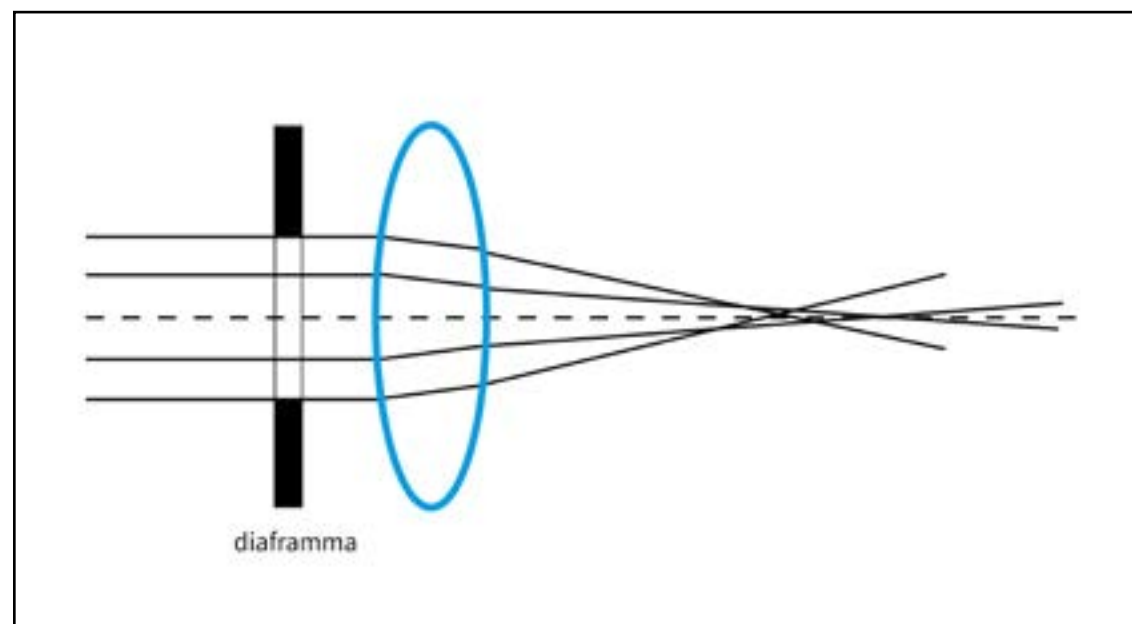


Figura 13

Il difetto può essere corretto in fase di progettazione degli obiettivi, abbinando una lente con aberrazione uguale e contraria a quella della prima lente. Gli obiettivi di ultima generazione sono denominati **asferici**.

La compensazione del difetto è ottenuta modificando la curvatura della lente rendendola irregolare. Le **lenti asferiche** hanno una curvatura non costante in modo da ottenere la convergenza di tutti i raggi in un unico punto. Richiedono lavorazioni più accurate e vetri ottici di alta qualità: per questo motivo il prezzo è significativo. Sono prodotte lenti asferiche in resina, ottenute per stampaggio. Sono economiche e sono montate sugli obiettivi meno costosi forniti in kit.

L'aberrazione sferica affligge le lenti spesse. Le lenti sottili ne risentono in misura minore. Le lenti spesse sono quelle con le quali sono costruiti i grandangolari. Si comprende come, a causa della difficoltà di correzione del difetto, i grandangolari di qualità abbiano un prezzo elevato.

Distorsione

La **distorsione** è una deformazione che provoca un'alterazione della forma originale di un oggetto fotografato: l'immagine non è fedele. I raggi luminosi attraversano il diaframma e subiscono un ingrandimento variabile in funzione della distanza dell'oggetto. Il fenomeno della distorsione ottica è dovuto alla posizione del diaframma. Il raggio centrale di un fascio di raggi luminosi non passa per il centro dell'obiettivo producendo un'immagine con i lati con la concavità verso l'esterno (distorsione a barilotto) oppure con la concavità rivolta verso l'interno (distorsione a cuscinetto).

La **figura 14** rappresenta lo schema ottico che descrive il fenomeno della distorsione a barilotto.

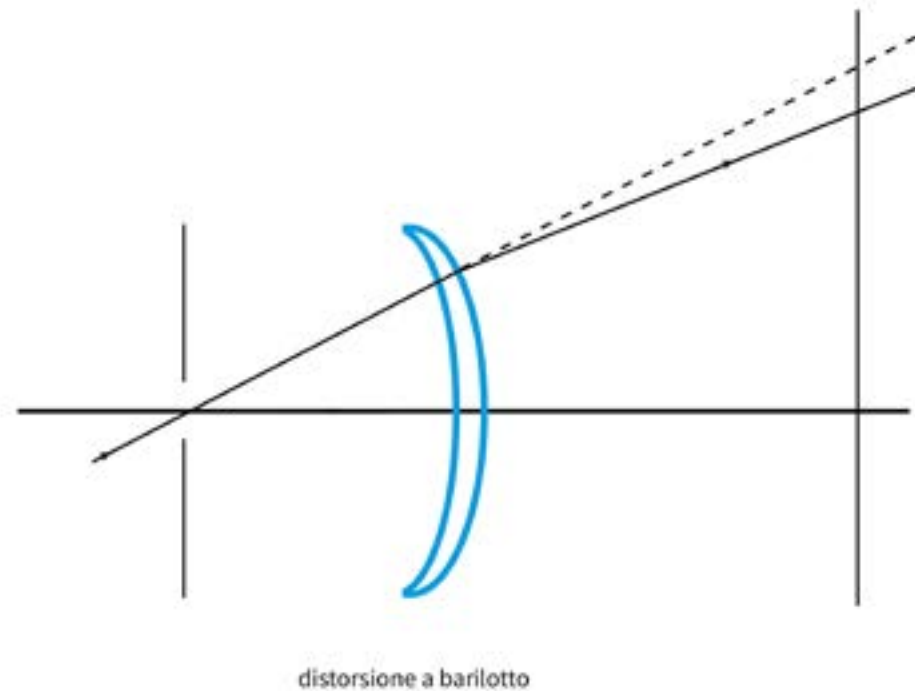


Figura 14

Il diaframma si trova prima della lente. Il raggio luminoso dopo aver attraversato la lente devia rispetto al percorso rettilineo indicato dalla linea tratteggiata e raggiunge il supporto sensibile con una inclinazione rispetto al percorso teorico. In **figura 15** sono comparsate l'immagine ideale e quella affetta dalla distorsione a barilotto.

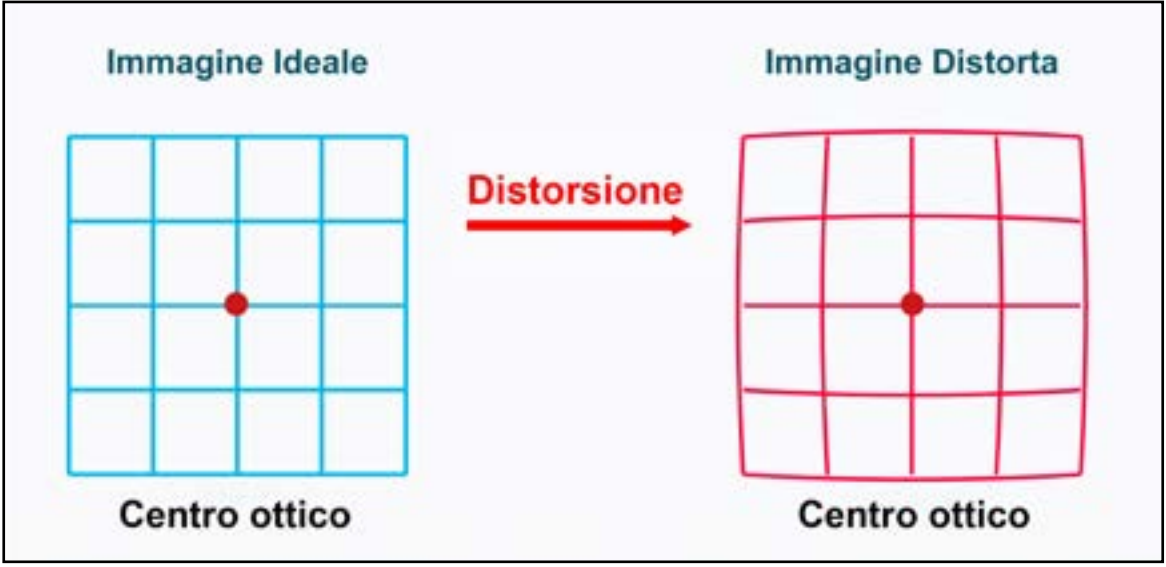


Figura 15

Il centro dell'immagine non risente in modo evidente della distorsione. I lati del quadrato sono con la concavità rivolta verso l'esterno. Gli obiettivi grandangolari sono più interessati dal fenomeno. Il problema è presente anche negli obiettivi di bassa qualità e negli zoom con un'ampia escursione focale. Ad esempio, per gli zoom 18-300 degli anni Novanta, fotografando alla focale minima, l'orizzonte a botte è una certezza. In pratica le linee rette si trasformano in linee curve. Il difetto non viene corretto aprendo o chiudendo il

diaframma. I calcoli ottici che ho descritto in alcuni articoli fanno riferimento alle lenti sottili, il cui spessore è trascurabile rispetto alla lunghezza focale. Lo spessore minimo riduce la curvatura della lente e le pareti della lente possono essere considerate come parallele. In realtà, il sistema di lenti è molto complesso, gli spessori delle lenti e le curvature non sono trascurabili.

La **figura 16** rappresenta lo schema ottico che descrive la distorsione a cuscinetto.

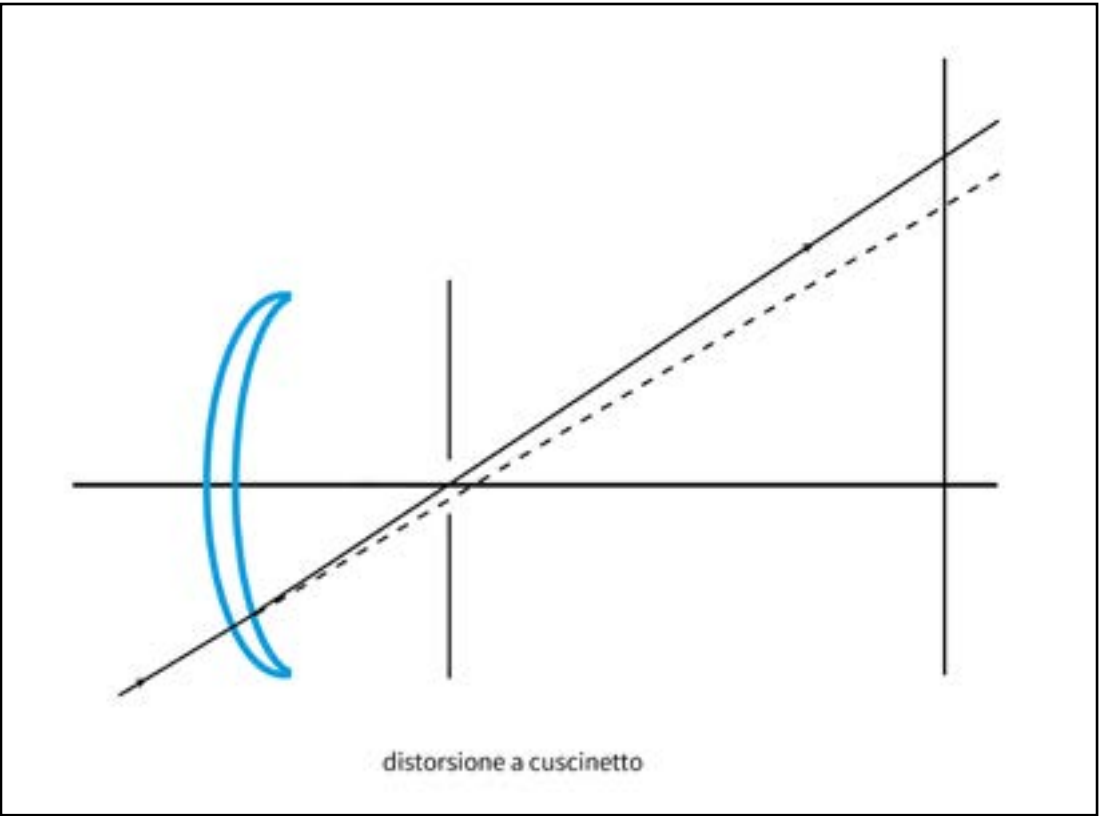


Figura 16

Il diaframma si trova dopo la lente. Il raggio luminoso in uscita dalla lente (linea tratteggiata) non continua il percorso rettilineo verso il supporto sensibile, ma viene deviato verso l'alto (linea continua) causando la deformazione a cuscinetto, come si può vedere nella **figura 17**, in cui sono comparate l'immagine ideale e quella deformata.

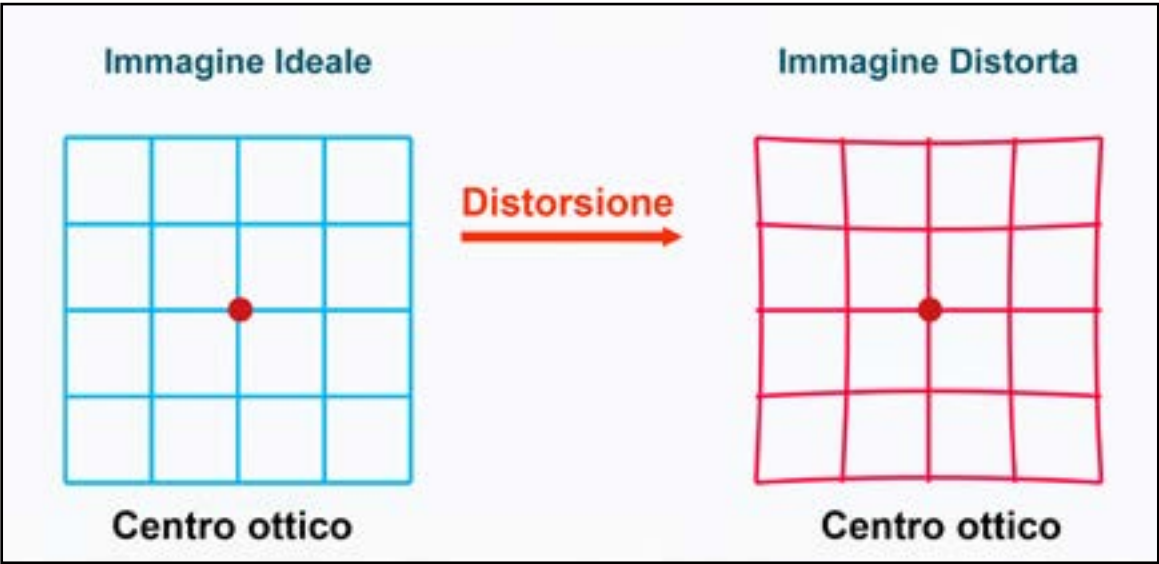


Figura 17

Il fenomeno non è percepibile al centro dell'immagine, ma i lati del quadrato hanno la concavità rivolta verso l'interno. Anche in questo caso l'apertura o la chiusura del diaframma non riducono il problema. La distorsione a cuscinetto è più visibile nei teleobiettivi. Le linee rette si deformano e l'effetto è più evidente in obiettivi di bassa qualità. Come per i grandangolari, i teleobiettivi degli anni Novanta delle serie economiche (ad esempio, alcuni 70 – 300 mm)

alla massima focale sono affetti dal problema.

Dal punto di vista ottico, la compensazione delle distorsioni si ottiene con l'accoppiamento, simmetrico rispetto al diaframma, di una lente che distorce in senso opposto.

È possibile correggere le distorsioni con Photoshop. Sono richiesti i metadati EXIF che identificano la fotocamera e il profilo l'obiettivo con il quale è stato effettuato lo scatto. Di seguito è riportato il collegamento che porta all'Help di Photoshop dove è descritta la procedura di correzione:

[Correzione della distorsione e del disturbo di un'immagine](#)

La correzione in Photoshop è possibile con immagini a 8 bit o 16 bit e con metodo di colore RGB o Scala di grigio.

Diffrazione

L'argomento **diffrazione** è complesso e la trattazione seguente è necessariamente semplificata per consentire di comprendere gli effetti del fenomeno sulla qualità di un'immagine fotografica.

Ritengo opportuna una premessa dedicata al concetto di immagine fedele. L'immagine fedele deve rispettare due requisiti:

- ad ogni punto del soggetto deve corrispondere un solo punto dell'immagine, che deve avere una luminosità in rapporto semplice con la luminosità del soggetto. L'immagine deve essere considerata come un insieme di punti che trovano corrispondenza con ciascuno dei punti del soggetto. Ogni punto immagine deve avere una luminosità proporzionale a quella del punto oggetto;
- il rapporto delle distanze tra punti corrispondenti del soggetto e dell'immagine deve essere costante su tutta l'area dell'immagine. Le distanze tra due punti dell'immagine devono essere proporzionali alle distanze tra i due punti corrispondenti del soggetto.

La formazione di un'immagine prodotta da un obiettivo fotografico può essere descritta, con approssimazione accettabile, con le leggi dell'ottica geometrica, senza ricorrere alla teoria ondulatoria della luce. Per descrivere alcuni fenomeni come la diffrazione, le leggi dell'ottica geometrica non sono sufficienti ed è necessario

fare riferimento alla natura ondulatoria della luce, accennata nella parte iniziale di questo articolo.

Prima di continuare riprendo le definizioni di due parametri, presentati nell'articolo *Iperfocale e profondità di campo del numero 2/2025 della rivista*:

- il **potere risolutivo o risolvante** di un obiettivo fotografico è la capacità di distinguere due punti molto vicini. Il potere risolutivo di un obiettivo è un indice della qualità della lente;
- Il **circolo di confusione** indica la soglia oltre la quale la sfocatura, in una fotografia, è percepibile ai nostri occhi. È un parametro fondamentale per il calcolo dell'iperfocale. Una spiegazione più estesa si trova alle *pagine 37, 38 e 39 del numero 2/2025 della rivista*.

La diffrazione è il fenomeno che si verifica quando la luce è costretta ad attraversare un'apertura stretta, come quella di un diaframma alla minima apertura. In questa situazione le leggi dell'ottica geometria non sono applicabili e il fenomeno può essere spiegato con la teoria ondulatoria della luce. La figura di diffrazione prodotta dalla luce entrante nel foro è formata da un disco luminoso centrale circondato da corone circolari alternativamente chiare e scure. La **figura 18** rappresenta il disco di Airy (lo scopritore). Il fenomeno dipende dal diametro dell'apertura del diaframma e dalla lunghezza d'onda della luce ed incide in modo importante sulla qualità dell'immagine fotografica.

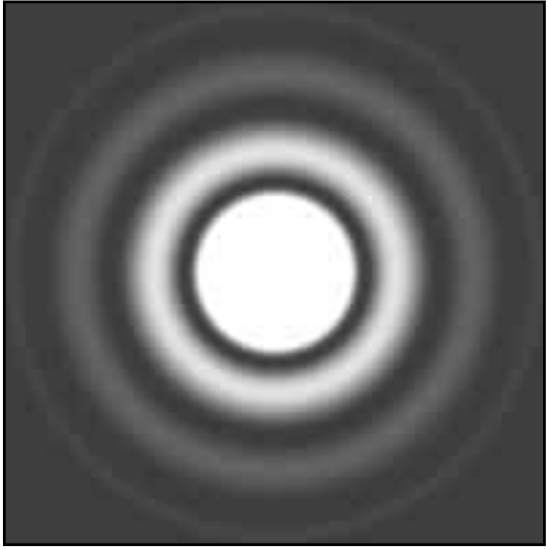


Figura 18

L'immagine di una sorgente luminosa puntiforme non è più un punto geometrico privo di dimensione, ma acquisisce una propria dimensione e si trasforma in centri d'onda che formano cerchi concentrici. Volendo calcolare il diametro c del disco di Airy è possibile utilizzare la formula:

$$c \text{ (diametro del disco di Airy)} = 2,44\lambda f/d$$

dove λ è la lunghezza d'onda, f è la lunghezza focale e d è il diametro dell'apertura, attraversata dalla luce. Non riporto la dimostrazione che è possibile trovare sui testi di fisica degli istituti superiori, in cui la trattazione dell'argomento è più estesa. Ricordando che il rapporto tra la lunghezza focale e il diametro dell'apertura corrisponde ai valori di diaframma N , la formula, non valida per riprese ravvicinate, diventa:

$$c=2,44\lambda N$$

Valori di **N** alti corrispondono ad aperture sempre più piccole.

Leggendo la formula si nota che il diametro del cerchio di Airy è direttamente proporzionale alla lunghezza d'onda del raggio luminoso e al valore del diaframma. La massima lunghezza d'onda di 700 nm, corrispondente al rosso, a parità di diaframma, provoca un cerchio di Airy più ampio rispetto a quello che si ha alla minima lunghezza d'onda di 400 nm (corrispondente al violetto - si veda la **figura 4**). A parità di lunghezza d'onda, valori di **N** alti (diaframmi chiusi) provocano un cerchio di Airy di diametro più elevato. Il raggio luminoso di un punto oggetto, passando attraverso il diaframma, non produce un punto immagini, bensì una serie di cerchi concentrici e, di conseguenza, si ha una riduzione significativa della nitidezza. Il fenomeno è spiegato nell'articolo **Fotografia stenopeica, leggibile sul numero 3/2022 della rivista**. Il diaframma delle macchine stenopeiche può raggiungere valori superiori a 100. Ad esempio, per una macchina 6x6 con diaframma 155, attraversata da un raggio luminoso di lunghezza d'onda 0,00055 mm, il diametro del cerchio di Airy è di 0,2080 mm, praticamente uguale a diametro del foro stenopeico di 0,2 mm. Con un foro di 0,2 mm la nitidezza dovrebbe essere superlativa, ma in realtà è molto al di sotto delle aspettative. È l'effetto, quasi pittorico, che caratterizza le foto stenopeiche e le rende uniche.

Prima di continuare è necessaria una premessa: qualsiasi obiettivo, anche il più perfetto, non potrà mai riprodurre dettagli più

piccoli del disco di Airy.

Il confronto tra gli obiettivi di focale diversa permette di comprendere il motivo che determina la massima chiusura di diaframma negli obiettivi utilizzati per il formato 24x36 e quelli per il formato 6x6. La tabella seguente sintetizza i risultati dei calcoli, omessi per non appesantire l'esposizione e riprende quella pubblicata, a **pagina 137, sul volume Elementi di fotografia, Maurizio Micci Cesco Ciapanna Editore**. I calcoli sono effettuati per una lunghezza d'onda di 700 nm.

Apertura diaframma	Focale 25 mm		Focale 50 mm		Focale 80 mm	
	diámetro diaframma (mm)	diámetro cerchio di Airy (mm)	diámetro diaframma (mm)	diámetro cerchio di Airy (mm)	diámetro diaframma (mm)	diámetro cerchio di Airy (mm)
1,4			32,143	0,03		
2			22,500	0,004		
2,8			16,071	0,005	25,714	0,05
4			11,250	0,008	18	0,008
5,6	4,018	0,011	8,036	0,011	12,857	0,011
8	2,813	0,015	5,625	0,015	9	0,015
11	2,045	0,021	4,091	0,021	6,545	0,021
16			2,813	0,03	4,5	0,03
22			2,045	0,042	3,273	0,042
32					2,25	0,061
45					1,6	0,085

- Osservando si nota:
- la riga gialla si riferisce ad un'apertura di diaframma pari a 11, a cui corrisponde un diametro di apertura reale (diametro del diaframma) pari a 2,045 mm per il 25 mm, 4,091 per il 50 mm, 6,545 mm per l'80 mm (focale corrispondente all'angolo di

campo del 50 mm sul formato 6x6);

- il diametro del cerchio di Airy è di 0,021 mm per tutte le tre focali, ma è significativamente diverso il diametro del diaframma. È di circa 2 mm per il 25 mm, di circa 4 mm per il 50 mm e di circa 6,5 mm per l'80 mm. In pratica la lunghezza focale di 80 mm, considerata normale sul formato 6x6;
- un analogo ragionamento può essere ripetuto facendo riferimento alla riga azzurra. Il diametro del diaframma, a parità di diametro del cerchio di Airy (0,042 mm) è di circa 2 mm per il 50 mm e di circa 3 mm per l'80 mm.

Assumendo come $f/1000$ il diametro accettabile del circolo di confusione sul supporto sensibile, si hanno i valori di 0,05 mm e 0,08 mm rispettivamente per il 50 mm e per l'80 mm. È un'approssimazione brutale, ma consente di comprendere la differenza tra gli obiettivi progettati per il formato 24x36 e quelli per il 6x6.

Ricordando che qualsiasi obiettivo, anche il più perfetto, non potrà mai riprodurre dettagli più piccoli del disco di Airy, si nota che, per il 50 mm, il limite del 0,05 mm è quasi raggiunto con il diaframma 22. Per l'80 mm, focale equivalente al 50 mm del 24 x36, il limite del circolo di confusione è raggiunto con il diaframma 45. Anche tenendo conto delle approssimazioni, si comprende il motivo per cui gli obiettivi per i formati al 6x6 possono disporre di una chiusura doppia rispetto a quella utilizzata per il 24x36. Sui telefoni cellulari gli obiettivi sono grandangolari di circa 7 mm di lunghezza focale a

cui corrisponde, considerando l'approssimazione citata, un circolo di confusione di 0,007 mm. La diffrazione è impietosa con i cellulari.

Alcuni obiettivi per macrofotografia, in particolare i 100 mm, consentono una chiusura che arriva a 32. Nella macrofotografia, la distanza tra l'asse centrale della lente e il piano focale è superiore alla lunghezza focale f . Nella formula di Airy deve essere introdotta la distanza v tra l'asse centrale della lente e il piano focale:

$$c=2,44\lambda v/d$$

Il rapporto è considerevolmente superiore al diaframma N e il diametro del cerchio di Airy aumenta di conseguenza.

Il difetto di diffrazione era visibile ingrandendo fotografie realizzate con obiettivi macro di marche famose. Come spiegato la lunghezza d'onda di 700 nm, corrispondente al rosso, genera una diffrazione superiore rispetto agli colori dello spettro visibile. In alcune macchine digitali il difetto è molto evidente scattando macrofotografie di fiori rossi.

Concludendo:

- l'utilizzo, se possibile, dei diaframmi della fascia centrale 8 - 11 è sempre valido: sono quelli con i quali anche gli obiettivi più economici danno il meglio. In ogni caso è opportuno essere consapevoli delle scelte tecniche effettuate in fase di ripresa e conoscere in anticipo i possibili difetti derivanti.

Nota sui disegni e sull'intelligenza artificiale

I grafici delle sinusoidi sono realizzati con i programmi di matematica Matlab ed Efficadix.

Gli schemi ottici sono realizzati con Indesign e dall'intelligenza artificiale Claude Sonnet 4 (versione gratuita), che mette a disposizione file di formato SVG.

Lo Scalable Vector Graphics (SVG) è un formato di file vettoriale compatibile con il web. A differenza dei file raster basati su pixel come i JPEG, i file vettoriali memorizzano le immagini tramite formule matematiche basate su punti e linee su una griglia. I file vettoriali come gli SVG possono essere ridimensionati in modo significativo senza perdere qualità, caratteristica che li rende ideali per loghi e grafica complessa.

Il dialogo con Claude per ottenere disegni di schemi ottici accettabili ha richiesto molto tempo. Le istruzioni devono essere molto precise e dettagliate e non sempre sono riuscito ad essere chiaro. Ho scartato alcuni disegni, poi eseguiti con Indesign. Devo dire che il dialogo con Claude è stato molto civile e interessante: si è scusato degli errori, con una tendenza a darmi sempre ragione... Ha chiesto, senza giri di parole, spiegazioni per imparare. Non ho aderito alla richiesta: ho chiuso la conversazione con un saluto amichevole. Ho notato che i saluti piacciono molto.

Confesso che sono stato tentato di recuperare un tecnigrafo portatile dotato di due righe, due squadre, un curvilineo e qualche pennarello colorato e di eseguire i disegni personalmente. Avrei compiuto un affascinante viaggio nel tempo dei ricordi scolastici e lavorativi. Anche in questo caso il lavoro sarebbe stato laborioso: avrei dovuto disegnare una base comune a tutti gli altri, ottenuti partendo dalla fotocopia del primo. Nel passato (remoto) si utilizzavano i fogli di carta lucida. La curiosità di mettere alla prova l'intelligenza artificiale ha avuto il sopravvento e mi ha consentito di comprenderne meglio i pregi e i difetti. Forse Claude non è adatto per la fisica e la matematica. Sono disponibili, a pagamento, intelligenze artificiali specializzate in argomenti scientifici. L'uso dell'intelligenza artificiale non è il male assoluto, ma è indispensabile che il fruitore conosca approfonditamente (sottolineo approfonditamente) l'argomento per non incorrere in errori disastrosi. Ho chiesto a Claude alcune formule di ottica non elementare, ma ho lasciato perdere immediatamente. ChatGPT è più preparato in matematica: ha risolto un sistema di equazioni differenziali (nella forma più semplice della Teoria dei Sistemi Dinamici) con qualche allegra disinvoltura teorica. Non si può avere tutto. Concludo che nulla è troppo facile: l'impegno nello studio è ancora (mi auguro per sempre) necessario.

Proprio in seguito a questa considerazione, riporto la bibliografia a cui ho fatto riferimento...

Bibliografia

- Allen Elizabeth, Triantaphillidou Sophie, *The Manual of Photography*, Focal Press Tenth Edition 2011
- *Analogue Photography*, ars-imago
- Argentieri Domenico, *L'obbiettivo fotografico*, Ulrico Hoepli Editore
- Cox Arthur, *Ottica fotografica*, Terza edizione - effe
- *Elementi di fotografia – Edizione del 1970*, Cesco Ciapanna Editore
- *Enciclopedia pratica per fotografare*, Fratelli Fabbri Editori
- Cox Arthur, *Ottica fotografica*, effe – 1974
- *Elementi di fotografia*, un libro di Fotografare
- *Gli obiettivi fotografici*, Fotografare
- Kodak, *La fotografia per tutti*, Istituto Geografico De Agostini
- Langford Michael, *Fotografia professionale*, Zanichelli
- Langford Michael, *Nuovo trattato di fotografia moderna ad uso delle scuole di fotografia, dei professionisti e degli amatori*, Il Castello 1993
- Langford Michael, *Nuovo trattato di fotografia avanzata ad uso delle scuole di fotografia/dei professionisti/degli amatori*, Il Castello 2011
- Langford Michael, *Nuovo trattato di fotografia moderna ad uso*

delle scuole di fotografia, degli amatori e dei professionisti, Il Castello 2015

- Lombardi Vallauri, *L'apparecchio professionale a banco ottico*, nuova arnica editrice
- Maddalena Enrico, *Manuale completo di fotografia – Dalla tecnica al linguaggio fotografico*, Ulrico Hoepli Editore
- Mencuccini Corrado, Silvestrini Vittorio, *Fisica Elettromagnetismo e ottica*, Casa Editrice Ambrosiana
- Micci Maurizio, *Elementi di fotografia*, Cesco Ciapanna Editore
- Namias Rodolfo, *Enciclopedia fotografica edizione 1926*, Il Progresso Fotografico
- Ray Sidney F., *Applied Photographic Optics*, Focal Press – Third Edition 2002
- Ray Sidney, *Sistemi ottici*, Cesco Ciapanna Editore
- Strobel Leslie, Compton John, Current Ira, Zakia Richard, *Fondamenti di fotografia – Materiali e processi*, Zanichelli 1993
- Vacchiano Michele, *La fotografia con apparecchi a corpi mobili* Celid

MARIO BALOSSINI

KENRO IZU Luoghi dell'anima Silvana editoriale

Il ritratto di Kenro Izu con la sua macchina fotografica si trova a pagina 104 del libro e sintetizza la sua idea di fotografia.

La biografia di Kenro Izu è molto concisa. Nasce a Osaka nel 1949, studia al Nihon University College of Art di Tokyo. Nel 1972 si trasferisce a New York per lavorare come assistente fotografo. Apre un proprio studio e si dedica alla fotografia di nature morte. Dal 1979 Kenro Izu avvia il suo impegno professionale nella fotografia d'arte. Visita numerosi paesi per fotografare le persone nei loro ambienti naturali e i sacri ed antichi monumenti di pietra, quelli che chiama *i luoghi dell'anima*. India, Siria, Cina, Egitto, Messico, l'Isola di Pasqua, Buthan sono



alcune delle mete. In ognuna di esse cerca l'essenza dello spirito, la profondità del pensiero degli abitanti.

Nel 1996, Izu fonda il Friends Without a Border, un'organizzazione dedicata alla raccolta di fondi per gli ospedali pediatrici in Cambogia. I proventi ottenuti dalla vendita delle stampe e del suo libro dedicato ai templi di Angkor sono donati all'ente. Nel 2014, riceve il World of Children Award, considerato il Premio Nobel per i difensori dei diritti dei bambini.

La macchina fotografica è un banco ottico che consente di utilizzare un formato di dimensioni considerevoli (35,6 x 50,8 cm).

Le stampe chimiche sono ottenute a contatto diretto del negativo sulla carta sensibile. Le dimensioni e il peso della macchina limitano in modo significativo la portabilità. I telai porta negativi sono ingombranti e aggiungono ulteriore peso all'attrezzatura. Sono limiti importanti per un fotografo di oggi, abituato alle macchine 24x36, ma non lo sono per Kenro. Lo costringono a selezionare l'immagine, a non fotografare a caso: ogni scatto è una riflessione. L'immagine è interiorizzata dal fotografo, diventa un suo patrimonio intellettuale, assume un significato spirituale che coinvolge l'osservatore.

Nel libro sono raccolte 55 fotografie che riassumono il lavoro compreso tra il 1985 e il 2019. L'arco cronologico è molto ampio, ma il fotografo si mantiene fedele a sé stesso. Le meditazioni sulla vita e sulla morte sono costantemente presenti e Kenro riesce sempre a cogliere l'essenza mistica del soggetto. Le riflessioni di Kenro non sono religiose nel senso che diamo attualmente al termine. Il fotografo non cerca riti riproducibili all'infinito, cerca il pensiero e la sacralità delle persone, anche attraverso i monumenti. La sua visione è ontologica, guarda la realtà in una dimensione universale. Fotografa il silenzio anche quando le persone sono visibili. Il silenzio entra nella composizione e l'osservatore attento ne percepisce la presenza.

Il grande formato è indispensabile per lo stile dell'autore. Non si può essere approssimativi con quel tipo di attrezzatura, non è possibile utilizzare il fotoritocco. La scelta del soggetto, della composizione, dei parametri di scatto sono un pensiero senza soluzione di continuità: quello scatto è unico e comprende anche ciò che non è inquadrato. Se è sbagliato, è perso.

Silvana Editoriale ha stampato il libro con trascuratezza. Alcune fotografie sono riprodotte su due pagine, interrompendo la visione. Le luci, le ombre e le sfumature dei grigi, che sono un valore

estetico del grande formato (si pensi ad Ansel Adams) sono rese senza cura, senza rispetto per un grande fotografo.

Nonostante la critica, invito ad acquistare il libro. In Italia, Kenro Izu è pressoché sconosciuto e meriterebbe una ben più ampia conoscenza.

Nota: nel 2014, SKIRA ha pubblicato *Territori dello spirito*, che contiene anche alcune fotografie di Kenro Izu presenti nel libro recensito. La qualità della stampa è nettamente superiore a quella dell'edizione di Silvana Editoriale.

Mario Balossini

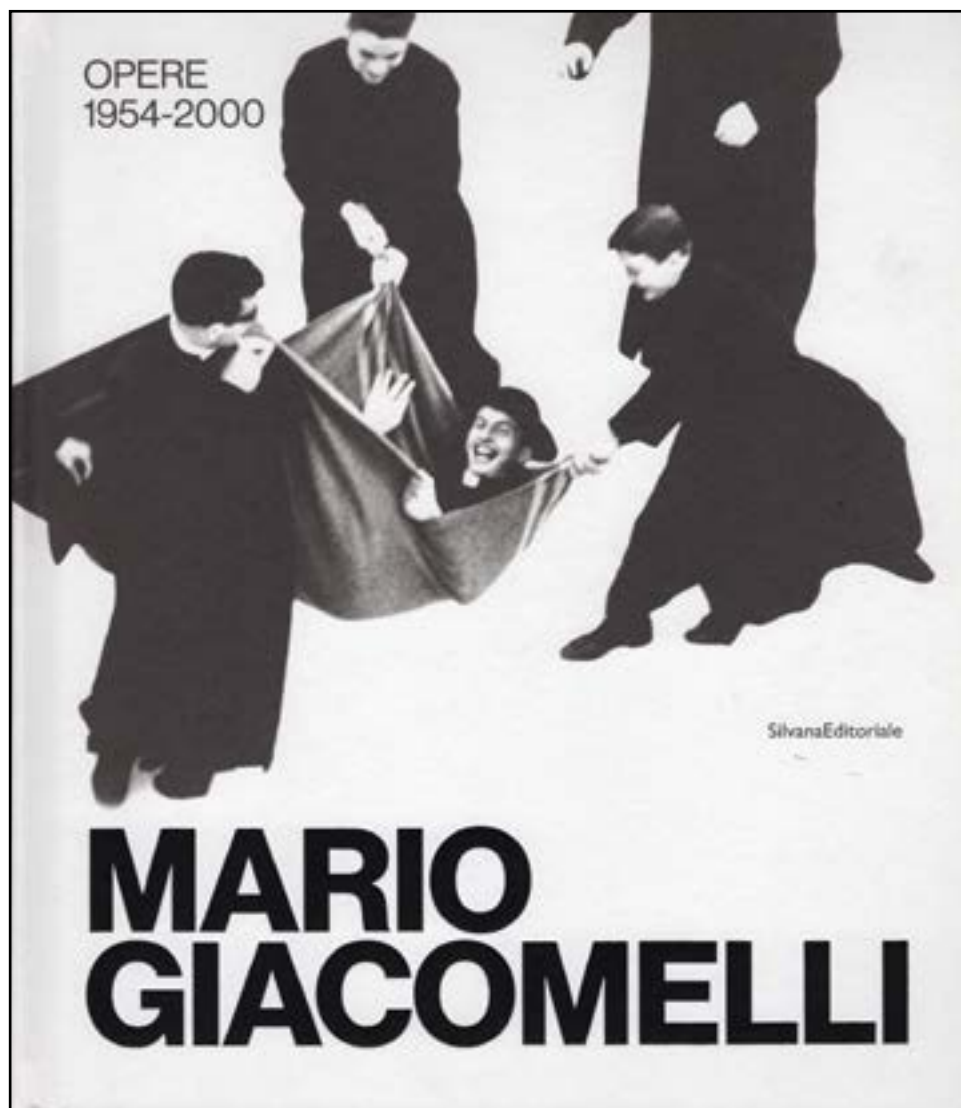
Per approfondire: [KENRO IZU PHOTOGRAPHY](#)

MARIO BALOSSINI

MARIO GIACOMELLI

OPERE 1954-2000

Silvana editoriale



Nel 2025, centenario della nascita, Mario Giacomelli è ricordato con due mostre: *Il fotografo e l'artista* a Roma (Palazzo Esposizioni 20 maggio – 3 agosto 2025) e *Il fotografo e il poeta* a Milano (Palazzo Reale 22 maggio – 20 settembre 2025).

Mario Giacomelli nasce il 1° agosto 1925. Poco incline ai viaggi, trascorre la sua vita a Senigallia, sua città natale. Dopo la morte del padre, inizia a lavorare in una tipografia: un'esperienza manuale, che influenza l'attività di fotografo. Nel 1953 acquista una Bencini Comet S per pellicole 127 e inizia a fotografare. Si appassiona anche alla pittura e dipinge

senza partire dal disegno, ma modellando la materia, un approccio tipico anche della sua fotografia. Sono inventariati 379 dipinti realizzati in un periodo compreso tra il 1955 e il 1999. Nel 1955 acquista la macchina che accompagna tutta la sua vita. È una Kobell, adattata per il formato 6x6, alla quale applica un obiettivo Eliar (Voigtlander color-Heliar 1:3,5/105 mm). La Kobell è un apparecchio italiano, progettato dal fotografo Luciano Giachetti e dall'artigiano milanese Boniforti, prodotta da Agostino Ballerio. Giacomelli utilizza sempre e solo quella macchina, apportando successive modifiche per adattarla alle sue esigenze e rattoppata per tenere insieme i pezzi. Nel 1955 vince il Concorso Nazionale di Castelfranco Veneto. Paolo Monti, componente della giuria, scrive: *Ad un tratto fra le migliaia di copie che ci franavano addosso, apparvero le fotografie di Giacomelli. Apparizione è la parola più propria alla nostra gioia e emozione, perché di colpo la presenza di quelle immagini ci convinse che un nuovo fotografo era nato.*

Il libro, curato da Katiuscia Biondi Giacomelli, nipote di Giacomelli, è stato pubblicato in occasione delle due mostre; rappresenta la raccolta più completa delle opere del fotografo ed è una biografia dell'artista. Sono riprodotti anche alcuni dipinti che dimostrano la continuità tra fotografia ed opere pittoriche. La sua camera oscura è una dimostrazione della vicinanza tra le due forme espressive: si accavallano tubetti di colore, negativi e fotografie. Leggendo il volume *Nella camera oscura di Mario Giacomelli - l'Antro dello sciamano* – Rizzoli Editore, si comprende il modo di lavorare dell'artista. Consiglio la lettura del libro prima di affrontare quello oggetto della recensione.

È impossibile commentare tutte le opere riprodotte: cito quelle che, per me, sono particolarmente rappresentative dell'autore.

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi (i versi sono di Cesare Paese) è il nome di un insieme di fotografie di drammatica intensità: in esse sono rappresentati la malattia, il dolore, il trascorrere inesorabile

degli anni, la morte. Sfogliando le pagine, si è tentati di scorrerle velocemente per rimuovere le paure. Le paure rimangono e le immagini inducono a riflessioni che trovano un profondo aggancio con la realtà della nostra vita e con la difficile e dolorosa realtà sociale.

Il libro contiene anche le famose foto dei seminaristi con il titolo ***Io non ho mani che mi accarezzino il volto***, tratto da una poesia di Padre David Maria Turoldo. I giovani seminaristi sono fotografati mentre si muovono tra il sacro e il profano, alternando momenti ludici ad altri dedicati ai riti sacri. Le immagini descrivono una quotidianità, ancora oggi poco conosciuta, dove i gesti, i movimenti del corpo non sono frammentati, sono un divenire che si dipana senza interruzioni. La foto dei due seminaristi che fumano una sigaretta, quasi di nascosto, forse alle spalle di un superiore, mi ha colpito: racconta un mondo di giovani per i quali la sigaretta è ciò che è fuori dal seminario.

Le geometrie create dall'uomo, stampate in bianco e nero, hanno innovato il modo di fotografare il paesaggio rurale. Nelle stampe di Giacomelli i grigi sono praticamente assenti: il bianco e il nero dominano l'immagine; il contrasto netto caratterizza lo stile dell'autore. Giacomelli manipola la materia in camera oscura per ottenere il risultato desiderato. Lo sviluppo del negativo e la stampa su carta chimica sono fasi fondamentali del suo lavoro: sono le fasi in cui il suo pensiero visivo diventa permanente.

Le pagine del libro sono oltre quattrocento e richiedono una lettura (proprio una lettura) attenta. Ogni fotografia non è banale e non può essere liquidata con un'occhiata frettolosa. Il commento di Katuscia Biondi Giacomelli, che si trova a pagina 156 e che riporto fedelmente, ricorda che Giacomelli operava personalmente in camera oscura e sintetizza i tratti caratteristici delle fotografie: *Provini e negativi a confronto con la stampa finale possono offrire importanti informazioni sul lavoro di Giacomelli in camera oscura e dare un'idea immediata sulla concezione della fotografia e in che modo essa concepita come parte di un processo manuale e di rielaborazione del dato come uno scultore con la propria materia a cui dare forma.*

Giacomelli fotografa un'idea del reale, non il reale. Questo è il suo realismo magico.

D'altronde sulla parete della camera oscura già strapiena di ritagli di giornale, fotografie, cartoline e ricordi, scrive lapidario: ***Paesaggio non come luogo/ ma come riflessione interiore.***

Il libro contiene anche alcune poesie di Giacomelli: sono un tutt'uno con le fotografie.

Come fotoamatore credo che qualsiasi scatto dovrebbe essere il risultato di una riflessione interiore. Purtroppo, non sempre è facile dare corpo a una riflessione interiore. Le immagini di Giacomelli sono una lezione di morale e di etica.

Mario Balossini

SOCI SFN

*La galleria di opere
dei soci SFN continua
con le fotografie
dello storico socio*

Giorgio Vanzini



Giorgio Vanzini

LA MIA VISIONE

DELL'ARCHITETTURA URBANA

Quando qualcuno visiona i miei scatti, spesso mi chiede il perché della visione prospettica estrema.

Mi viene naturale fotografare in questo modo.

Le forme geometriche mi hanno sempre affascinato, forse dal primo giorno che ho preso in mano la macchina fotografica.

All'inizio mi limitavo a fare foto documentando monumenti, chiese e palazzi. Prendendo confidenza con la macchina fotografica e i suoi obiettivi, ho cominciato a vedere attraverso una prospettiva nuova: nuove costruzioni con stili e forme particolari e quindi erano necessarie immagini diverse dall'originale, semplicemente cambiando inquadratura.

Mi si è aperto così un mondo.

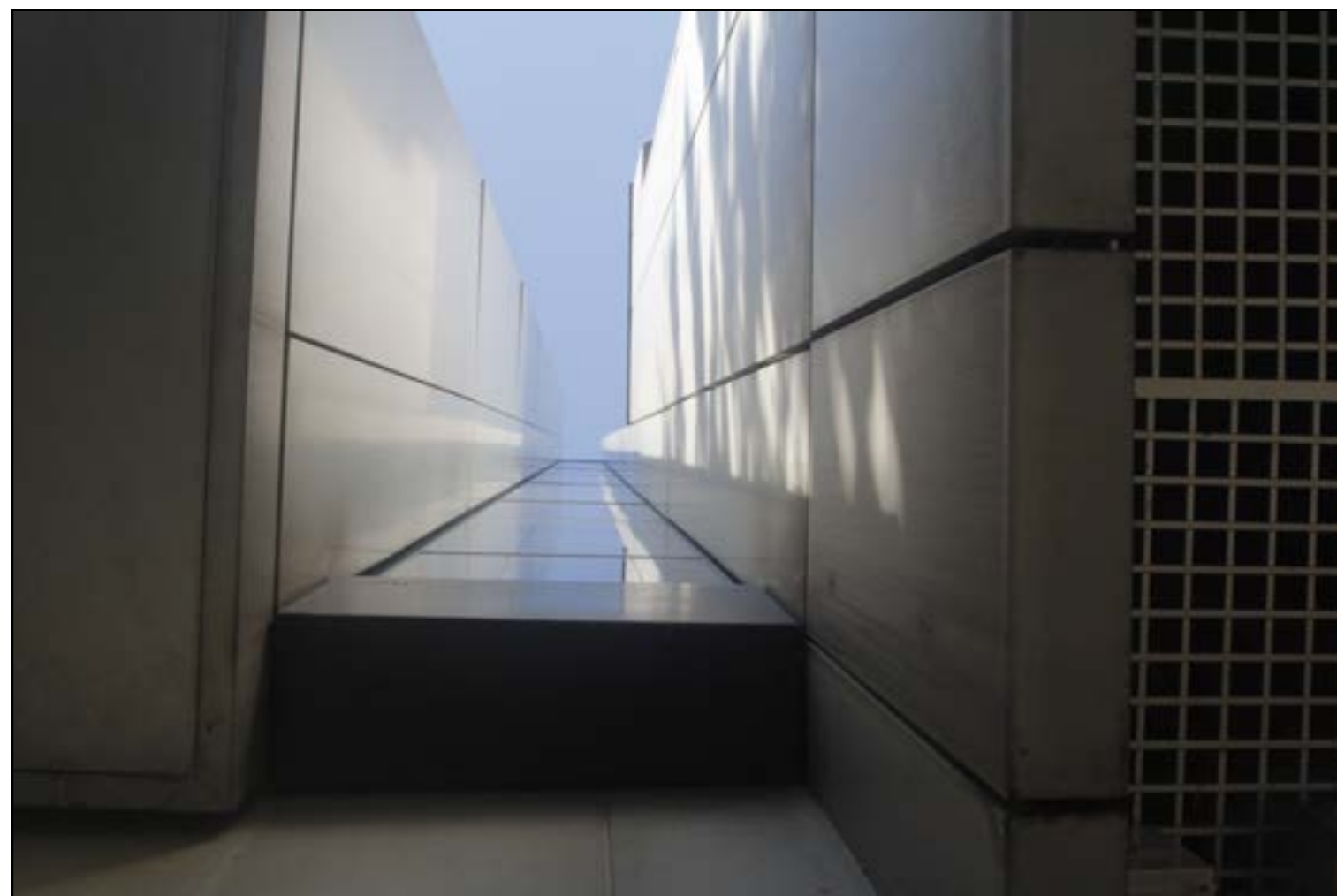
Ho iniziato ad usare il grandangolo e a cercare nuove linee geometriche sfruttando la distorsione dell'obiettivo. E' stata una ispirazione. In questo modo usando la fantasia ed estremizzando l'inquadratura – riprendendo dagli spigoli dei muri o rasoterra - ho creato nuove immagini nelle immagini: originali forme geometriche che esprimono un linguaggio proprio.

Appositamente non intervengo mai in post-produzione, l'originale è lo scatto realizzato. I tagli li faccio nello scatto.

Ho trovato un mio stile ed un mio linguaggio fotografico che spero possa piacere.



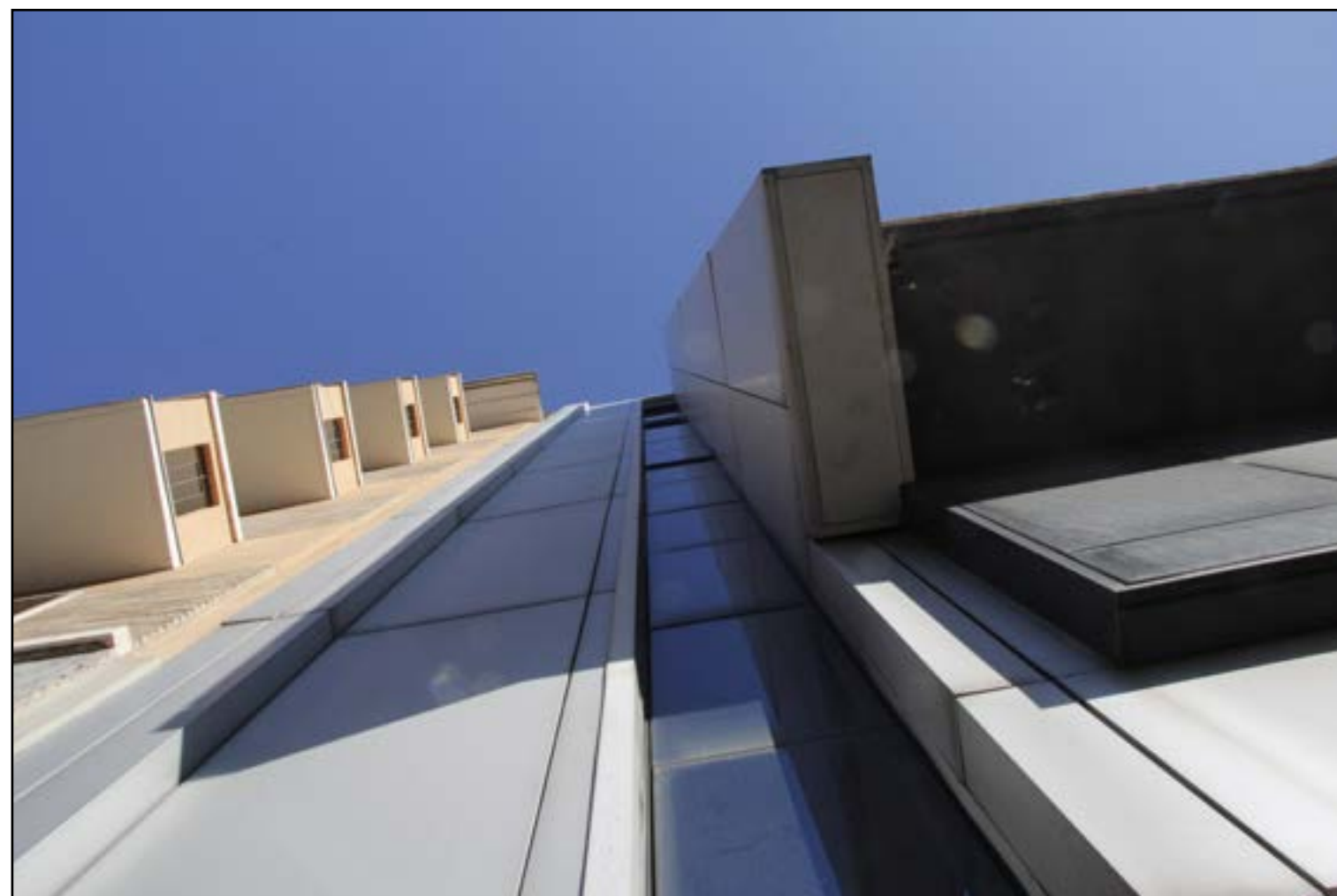
Novara



Novara



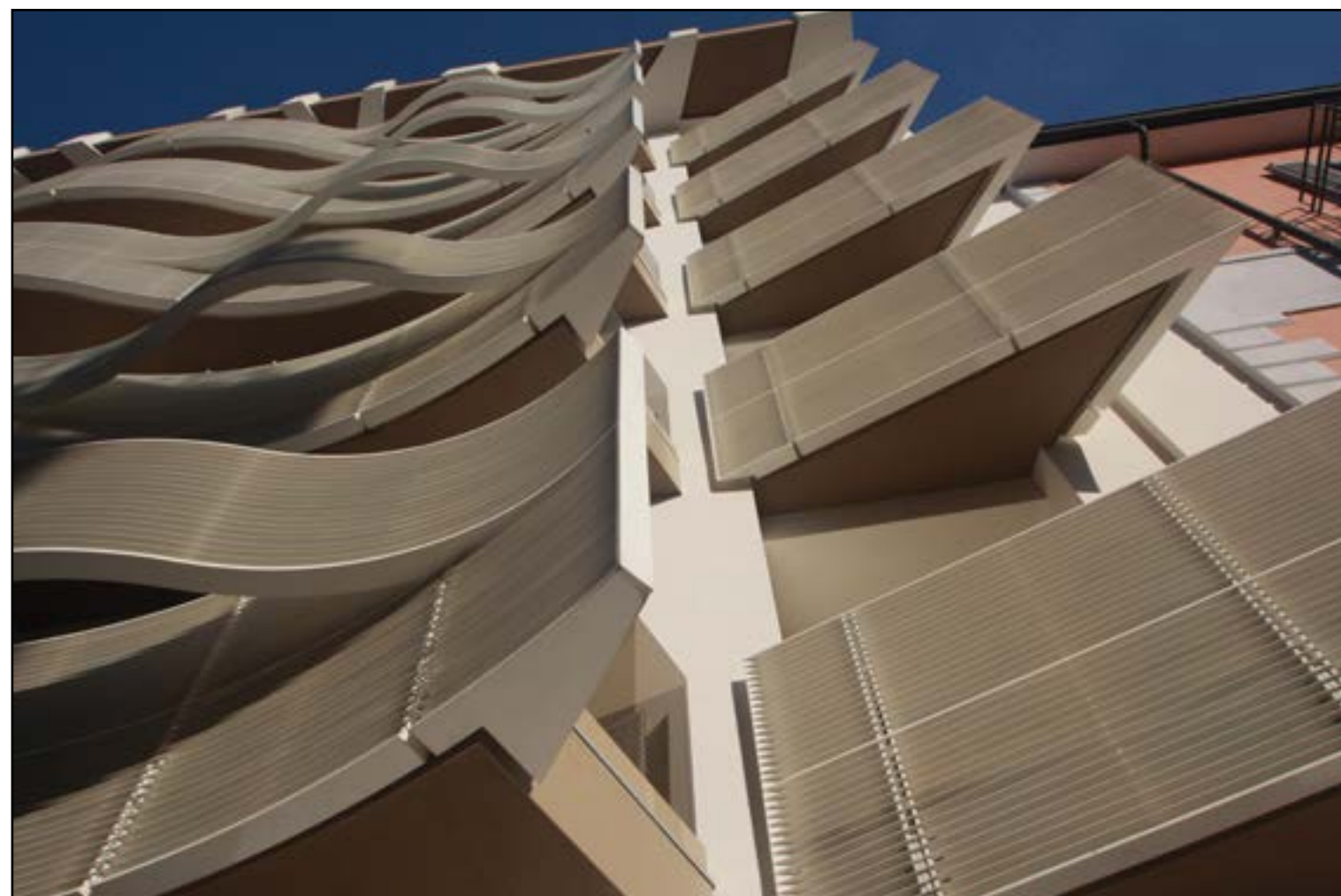
Novara



Novara



Novara



Novara



Novara



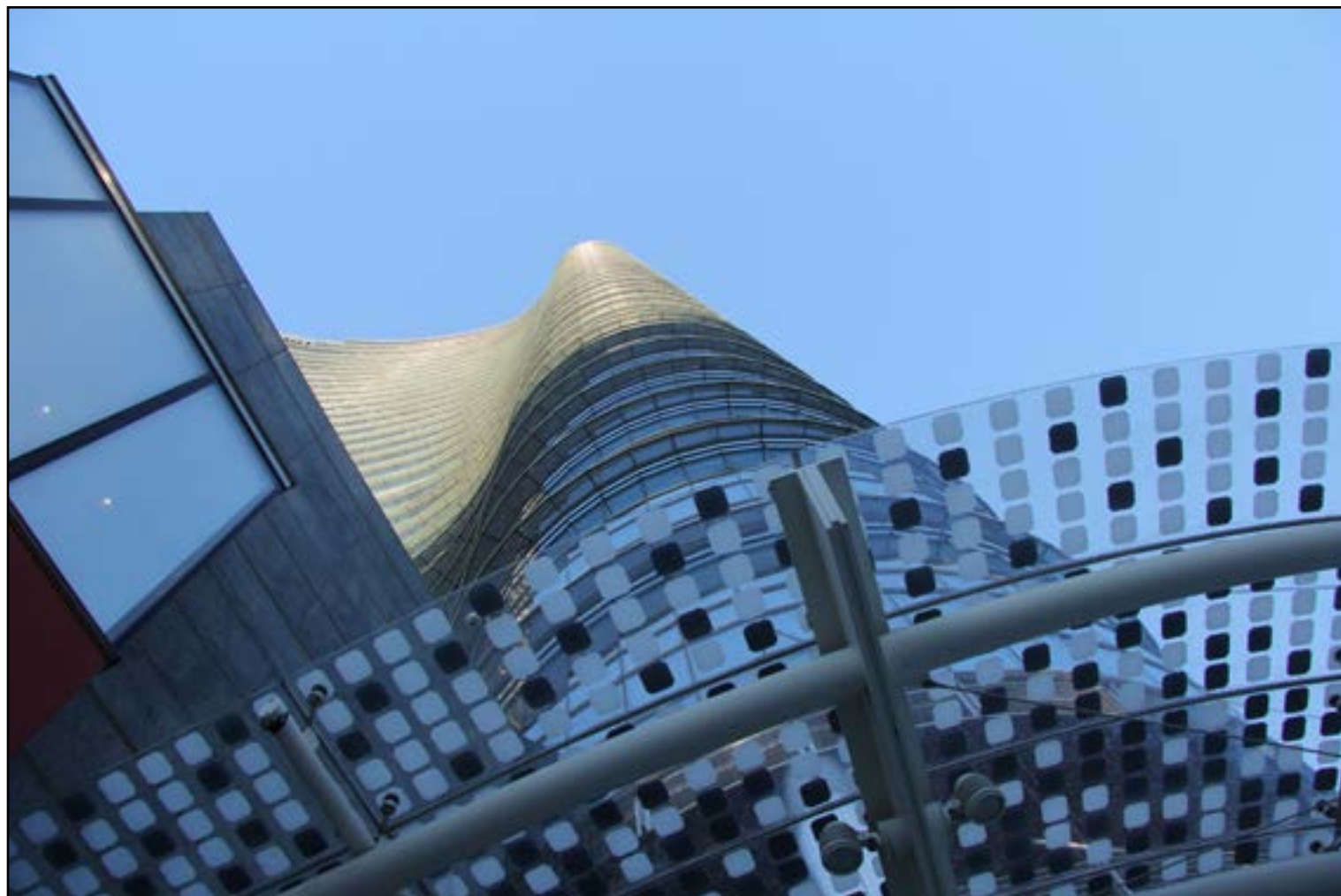
Novara



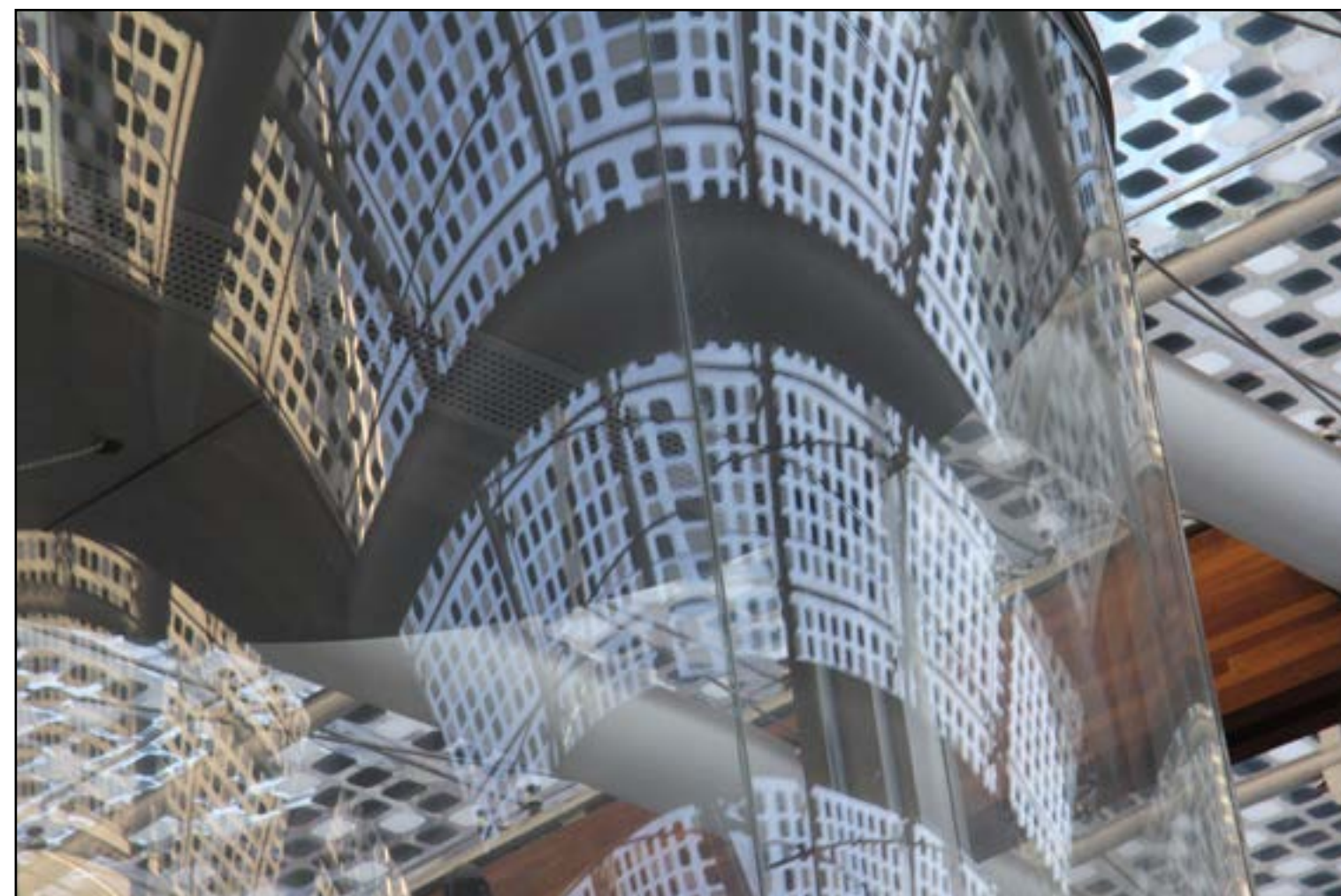
Milano - Piazza Gae Aulenti



Milano - Piazza Gae Aulenti



Milano - Piazza Gae Aulenti



Milano - Piazza Gae Aulenti



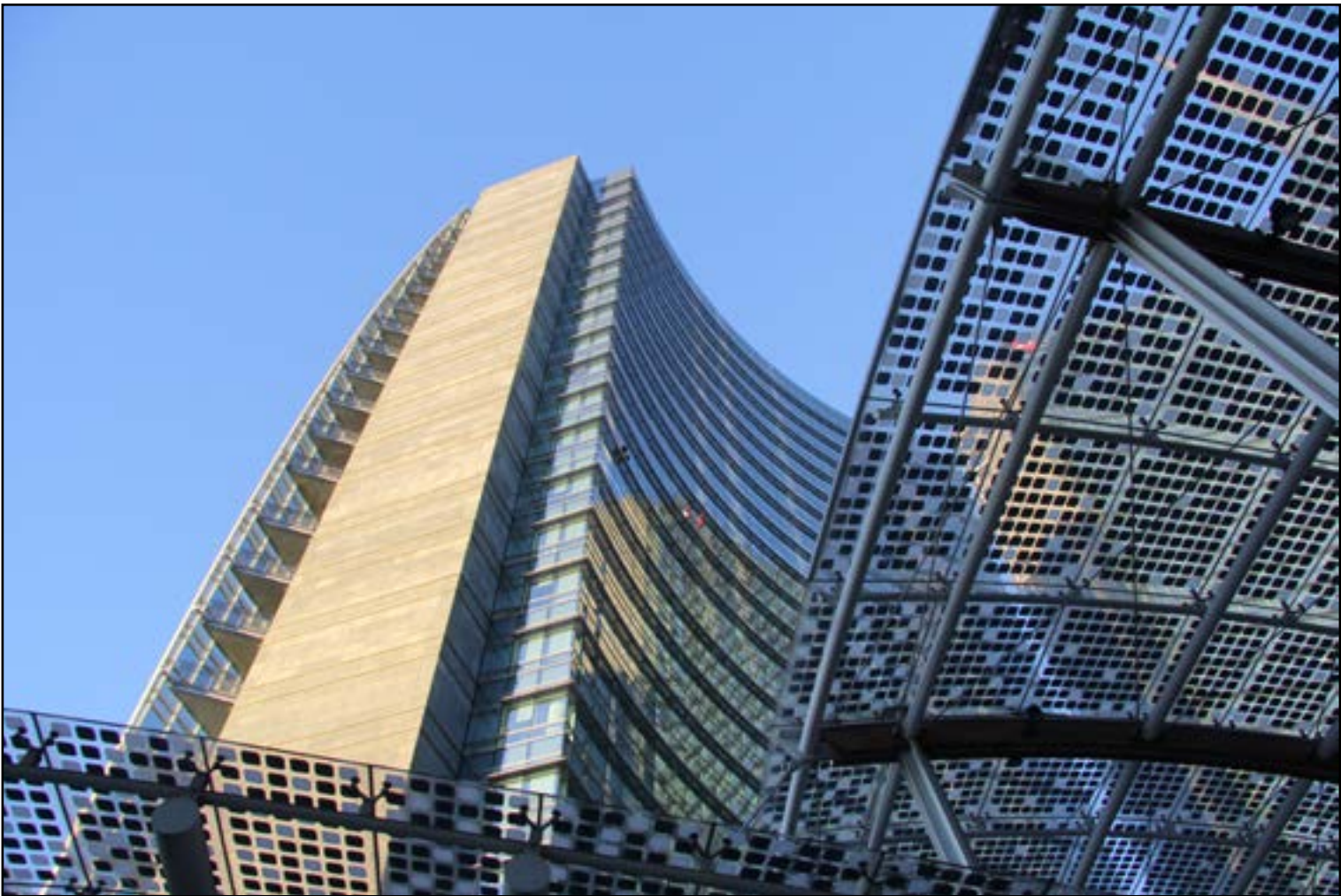
Milano - Piazza Gae Aulenti



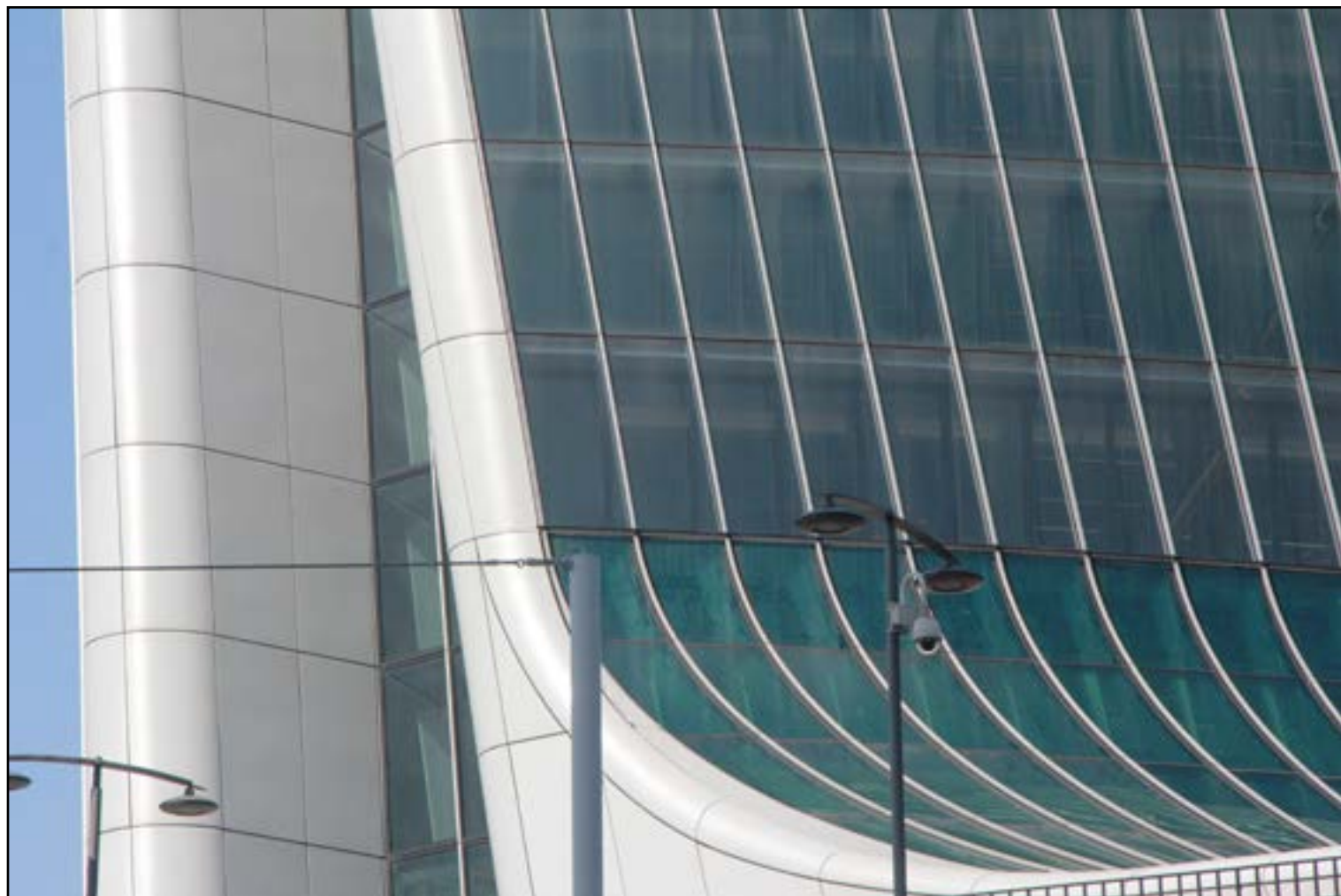
Milano - Piazza Gae Aulenti



Milano - Piazza Gae Aulenti



Milano - Piazza Gae Aulenti



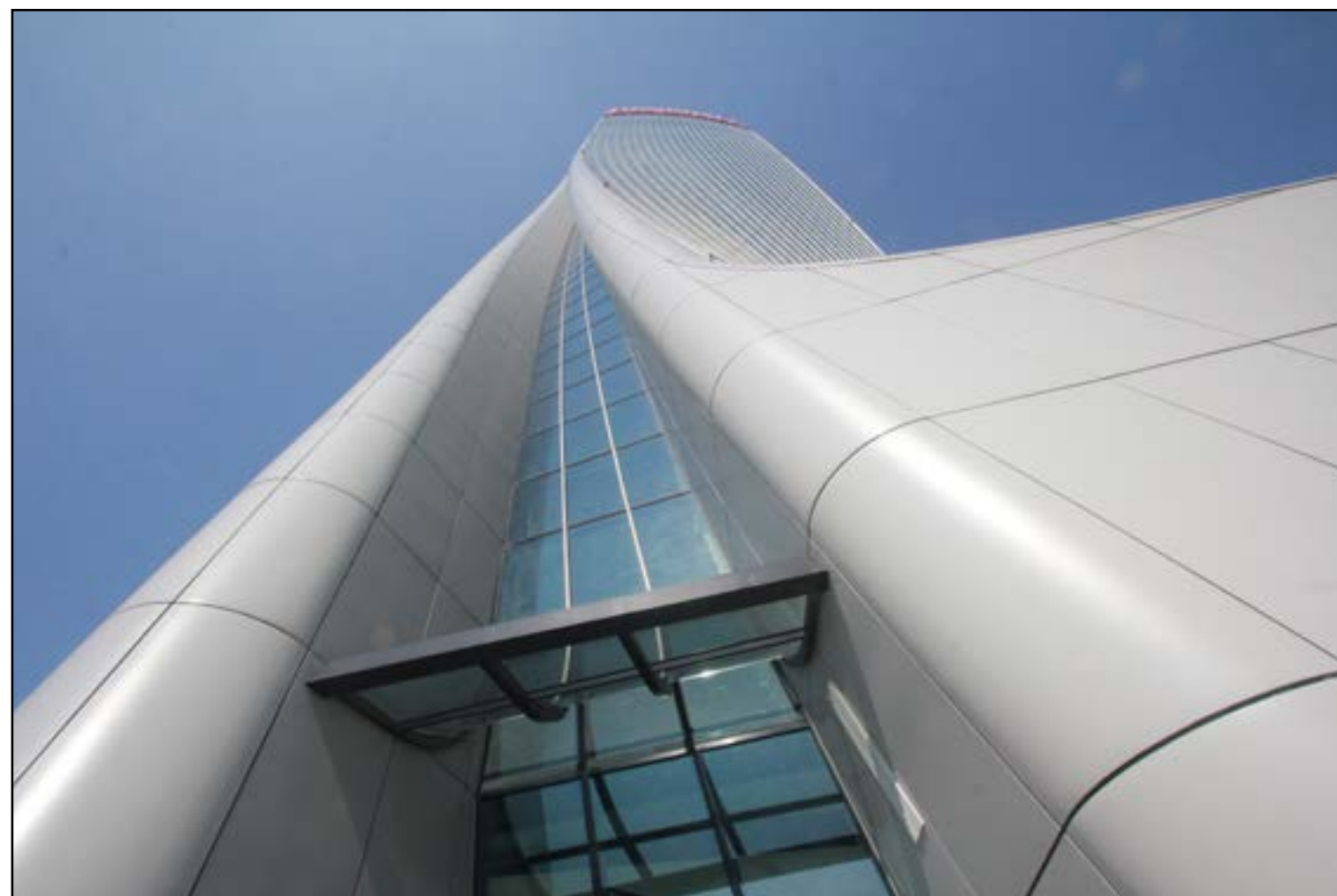
Milano - CityLife



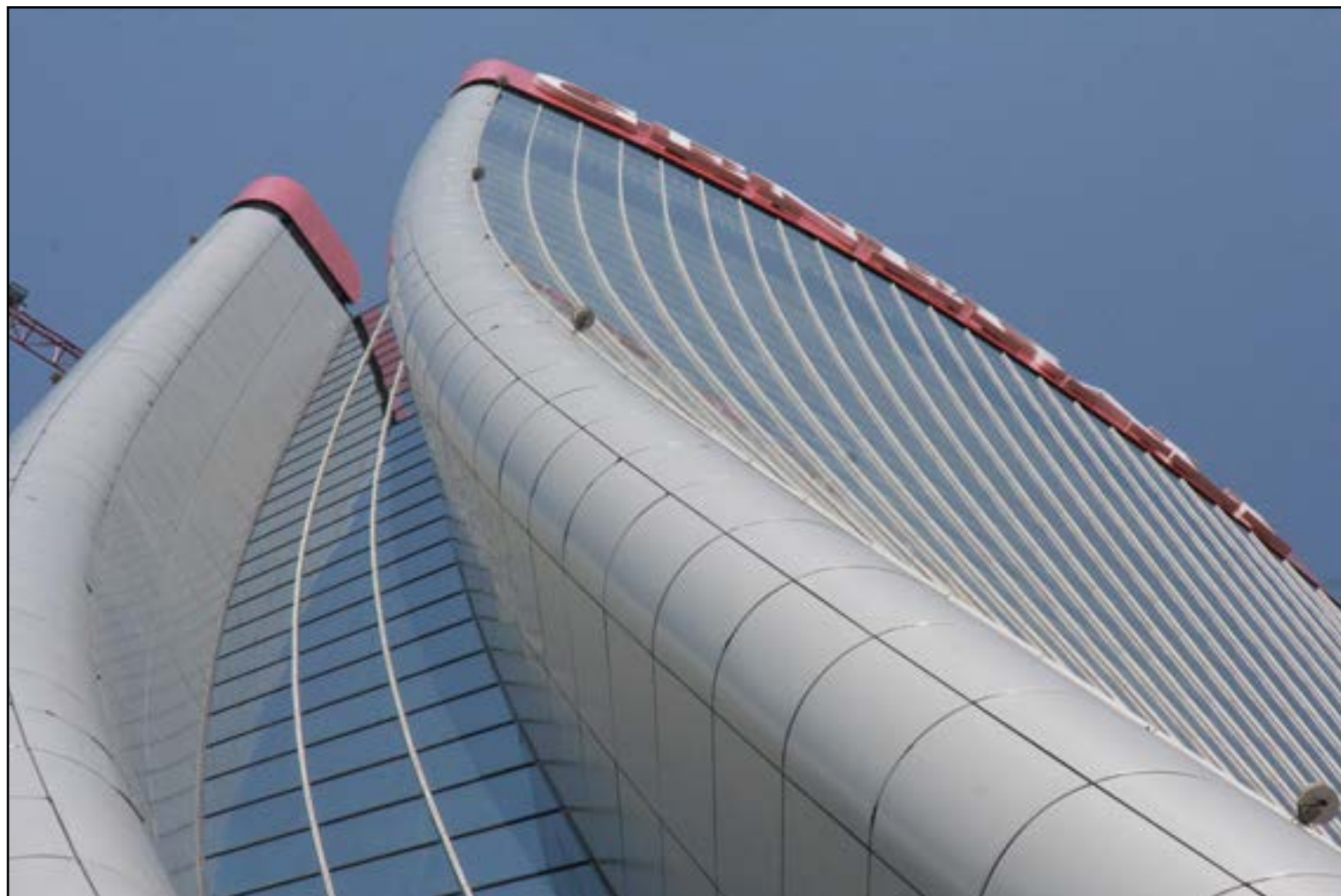
Milano - CityLife



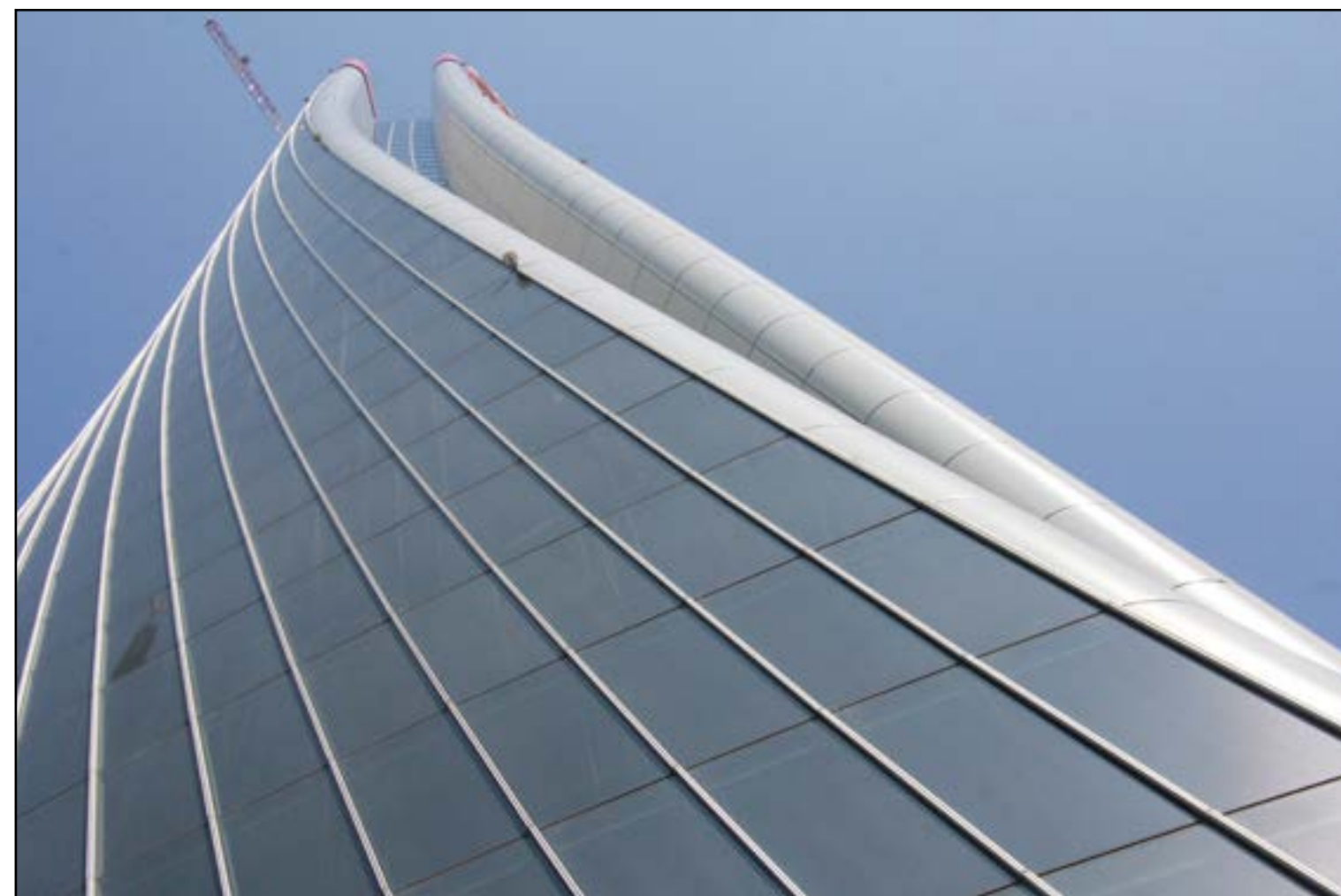
Milano - CityLife



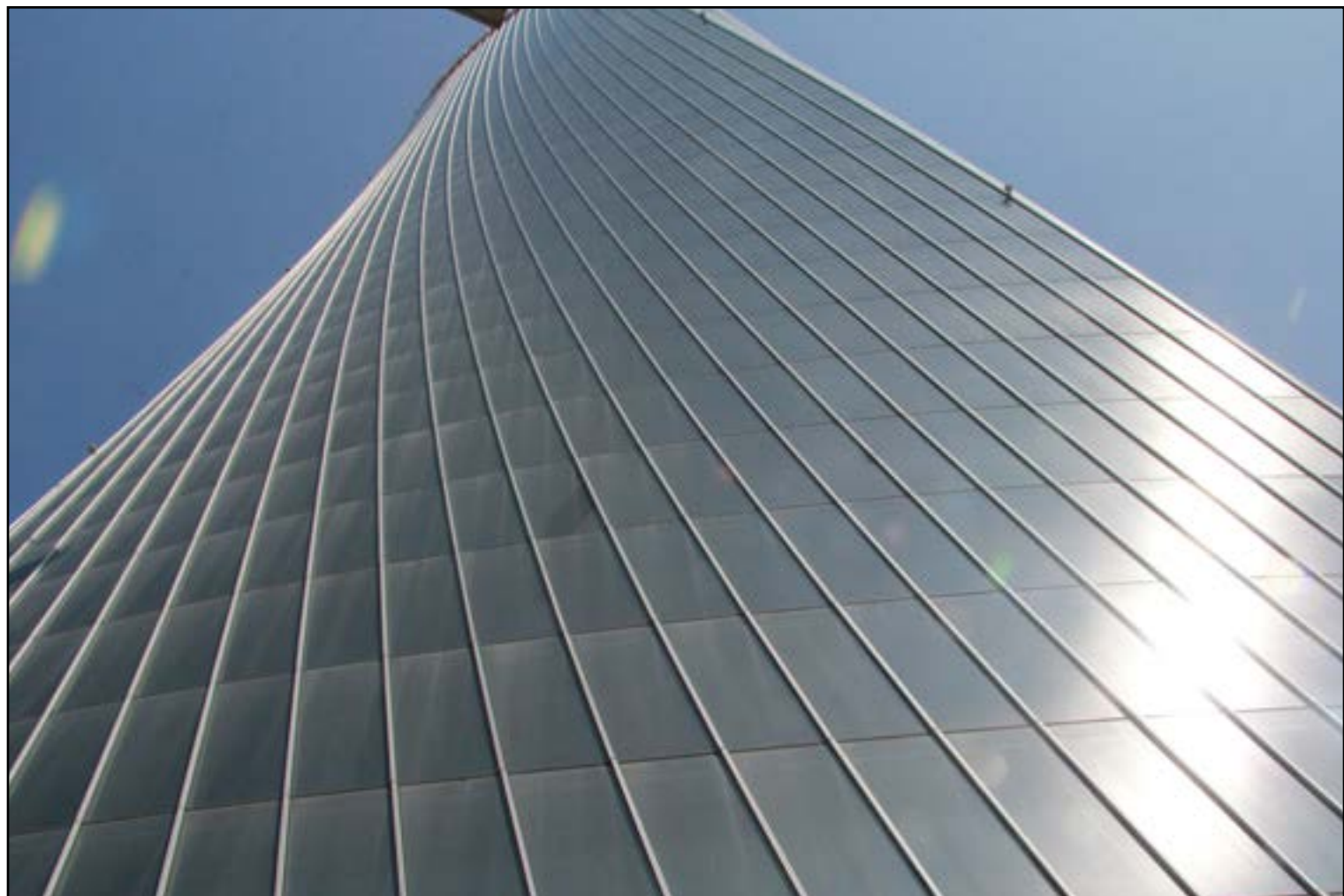
Milano - CityLife



Milano - CityLife



Milano - CityLife



Milano - CityLife



Milano - CityLife



Milano - CityLife



Milano - CityLife

ATTRAVERSO GLI OCCHI DEL TEMPO

Due immagini, due istanti

Mostra collettiva dei soci SFN - Riconoscimento FIAF

Sala dell'Accademia - Complesso Monumentale del Broletto di Novara

31 luglio - 31 agosto 2025

Un affascinante viaggio attraverso gli occhi del tempo è offerto dai fotoamatori della SFN con la mostra fotografica collettiva 2025, esposta in Sala dell'Accademia del Broletto.

Il tempo è un concetto complesso, da secoli oggetto di studi e riflessioni. I soci coinvolti nel progetto fotografico collettivo hanno esplorato e confrontato le proprie idee, affrontando dubbi e approfondendo il tema per svilupparlo al meglio.

La ricerca fotografica che ha coinvolto i fotoamatori presenta lo scorrere del tempo in due scatti, due istanti in successione, un confronto fra un “prima” e un “dopo” nello stile del *DITTICO* (nell'antichità: coppia di tavolette di legno o avorio unite per mezzo di una cerniera... In fotografia: insieme di due immagini separate, ma correlate fra loro, intese per essere visionate e interpretate come un'unica opera).

Il *Dittico* ha costituito quindi la modalità di lavoro per interpretare la tematica, esprimendo un'idea in due parole, in due fotografie legate da una “cerniera”, da un nesso logico.

“*Attraverso gli occhi del tempo*” rappresenta lo sguardo, il pensiero narrativo dei soci che a partire da un'esperienza progettuale collettiva, costruisce e comunica significati personali ma condivisi. Ogni immagine esprime non solo un momento catturato, ma anche un punto di vista unico sul mondo che ci circonda, un'esplorazione di luci, ombre, emozioni e storie, un insieme eterogeneo di linguaggi e visioni, una varietà di stili e di approcci fotografici.

Per il visitatore rappresenta un'occasione di scoperta; ogni opera parla oltre le parole per suscitare ricordi e sentimenti, è aperta a molte interpretazioni e significati, si presta a una lettura soggettiva che potrebbe discostarsi dall'intento originale dell'autore. Una divergenza che sicuramente arricchisce l'esperienza visiva perché ogni occhiata, ogni emozione, porta a nuove interpretazioni e significati, rendendo l'arte fotografica un dialogo tra opera e pubblico.

Trentanove coppie di fotografie costituiscono il percorso di mostra, articolata in diversi gruppi ognuno dei quali rappresenta un tema specifico, un viaggio tra differenti prospettive: il tempo che passa, il tempo della luce e del buio; il tempo degli animali; il tempo nella storia; il tempo dell'uomo.

A completamento del progetto i fotoamatori con le loro opere trovano spazio in ambito editoriale, nelle pagine di fotografia dei “*Libri da guardare*”, la collana di libri fotografici della Società Fotografica Novarese (giunta al quindicesimo volume) che valorizza la fotografia stampata e rappresenta un modo per conservare, valorizzare e condividere le immagini in modo duraturo e approfondito.

Paola Moriggi



ATTIVITÀ e COLLABORAZIONI

PAOLA MORIGGI



Foto: Paolo Luoni



Foto: Paolo Luoni



CREDITI FOTOGRAFICI

PROSSIMI APPUNTAMENTI



In copertina: Giorgio Vanzini (particolare)

Giorgio Vanzini: da pagina 86 a pagina 115

Paolo Luoni: pagine 118 e 119

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



Museo di Storia Naturale Faraggiana Ferrandi
Via Gaudenzio Ferrari, 13 - Novara

Novara di notte
di Domenico Presti
20 settembre - 30 novembre 2025
orari apertura Museo - ingresso libero



Sala Accademia
Complesso Monumentale del Broletto - Novara
GLI ANNI DELLA DOLCE VITA
Mostra FIAF
18 settembre - 12 ottobre 2025
orari apertura Museo - ingresso libero