



SFN LA FENICE - 4/2025



SOCIETÀ
FOTOGRAFICA
NOVARESE
fondato 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/UCubLFssbjVwUHI5HPnOnQug>

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

MESSAGGIO DELLA PRESIDENZA SFN Paola Moriggi	6	RECENSIONI Mario Balossini	68
EDITORIALE DEL COORDINATORE <i>C/INQUE ANNI</i> Mario Balossini	8	SOCI SFN <i>IL CASTELLO DI VINTEBBIO</i> Pietro Cirillo	76
STORIA DELLA FOTOGRAFIA <i>LA FOTOGRAFIA METAFISICA (E NON SOLO) DI MIMMO JODICE</i> Silvio Giarda	16	ATTIVITÀ e COLLABORAZIONI <ul style="list-style-type: none"><i>GLI ANNI DELLA DOLCE VITA - Grande Mostra FIAF</i><i>IFLUXUS - ATTRAVERSO GLI OCCHI DEL TEMPO: due immagini, due istanti</i> Mostra fotografica collettiva dei soci SFN	102
APPUNTI DI FOTOGRAFIA <i>MEGAPIXEL E PELLICOLE</i> Mario Balossini	48	PROSSIME MOSTRE <i>A SPASSO CON LA REFLEX</i> di Pietro Cirillo Museo di Storia Naturale Faraggiana Ferrandi - Novara	111

MESSAGGIO DI FINE ANNO

PAOLA MORIZZI - PRESIDENTE SFN

Cari Lettori, cari Soci e amiche/i della SFN,
affido a queste pagine il mio pensiero sull'anno che sta per
concludersi, consapevole della grande opportunità co-
municativa che la Rivista costituisce per l'Associazione.

SFN LA FENICE oggi al ventesimo numero, è lo strumento
che affianca e definisce i valori che animano la vita del
Circolo, accostando i temi eclettici che la caratterizzano e
la qualificano, alla rassegna delle attività del quotidiano.
Guardo con orgoglio a quello che abbiamo costruito in-
sieme attraverso serate di confronto, progetti collettivi,
proiezioni, esposizioni, eventi, pubblicazione di volumi,
adesione a proposte di FIAF (Federazione Italiana Asso-
ciazioni Fotografiche) ... intessendo una rete di rapporti
sociali con il mondo culturale e associazionistico della
città: passi importanti a favore dell'incremento dello svi-
luppo culturale in generale e, in particolare, nel proprio
ambito fotografico. La fine dell'anno porta a guardare
indietro con attenzione: non per fermarci al passato, ma
per imparare, migliorare, rilanciare e proseguire verso il
futuro.

Un nuovo anno è come un libro con pagine bianche,

pronte per essere scritte, capitolo dopo capitolo e l'Asso-
ciazione lo fa costruendo sul passato e seguendo le linee
tracciate fin dall'inizio della sua storia nel suo Statuto.

(<https://www.societafotograficanovarese.org/circolo/statuto.pdf>).

Crescita e sviluppo della Società Fotografica Novarese, in
tutte le sue peculiarità, si fondano sulla partecipazione at-
tiva di ognuno alla vita associativa, perché sono le energie
dei Soci che trasformano le buone intenzioni in risultati!

Invito chi si affaccia timidamente all'associazione... chi si
fa carico di piccoli/grandi impegni e progetti... chi si affi-
da alle letture della Rivista... chi propone, critica costrut-
tivamente, chi lancia idee e sfide... ad abbracciare nuove
direzioni con serenità e energia. La speranza di crescita e
sviluppo della SFN nel nuovo anno non può tradursi sol-
tanto in adesione inattiva: la speranza siamo noi, col no-
stro impegno e le nostre scelte.

Invito tutti a scrivere insieme la storia della Società Foto-
grafica Novarese, pagina dopo pagina, un'immagine dopo
l'altra...

Grazie per l'impegno, la passione e la fiducia fin qui espressi.
I migliori auguri per il prossimo anno!

Paola

EDITORIALE

MARIO BALOSSINI
Coordinatore

CINQUE ANNI

Ecco **SFN** La Fenice numero 20!

Nel 2021 la pandemia da COVID ci costringeva in casa, gli appuntamenti settimanali del venerdì erano annullati. L'attività della nostra Associazione era affidata agli incontri in videoconferenza, puntuali, ma un po' mesti. Quasi quasi non ci si guardava neppure, perché molti si trinceravano dietro uno schermo nero... La rivista è stata pensata per aiutare a mantenere il rapporto con i soci, a far capire che la Società Fotografica Novarese era ancora viva. Il COVID si è fortunatamente ritirato (speriamo). Gli incontri del venerdì sera sono ripresi, sono stati allestiti molti eventi fotografici, che hanno richiesto un notevole sforzo organizzativo e non solo.

Sono trascorsi cinque anni, durante i quali sono scoppiate guer-

re, sono cambiati governi ed è arrivata l'Intelligenza Artificiale. Negli anni della pandemia, sui giornali, era ripetuta una frase: *dopo il COVID nulla sarà come prima.*

Infatti, *nulla è come prima*. Le guerre imperversano, gli armamenti diventano una fonte di spesa (e di guadagno per pochi), riprendono gli esperimenti nucleari. Gli emolumenti dei vertici delle maggiori industrie mondiali sono circa seicento volte superiori agli stipendi medi del personale, peggiora la sanità pubblica. *Nulla è come prima*. Le aspettative di qualità di vita decadono, prevale la corsa al guadagno immediato attraverso operazioni di finanza, mentre vengono annunciati *inevitabili* licenziamenti. Tutti cerchiamo di comprare al minor prezzo possibile, dimenticando lo sfruttamento dei lavoratori, pagati con stipendi irrisori. In alcuni sondaggi è emerso che una larga parte degli adolescenti aspira a diventare *influencer*, per guadagnare molto in breve tempo. Ogni sogno si è spento.

Nulla è come prima: è una frase valida anche per la fotografia? I parametri per la composizione sono invariati. Sono migliorate le caratteristiche delle macchine fotografiche, si assiste a un ritorno (mi auguro non effimero) della fotografia analogica, ma è sempre la pressione del pulsante di scatto che concretizza le scelte creative del fotografo.

Martedì 6 dicembre 2022, *Il Post* (giornale on line di qualità) annunciava:

The screenshot shows a news article from **"POST"**. At the top left is a red banner with the text "QUESTO ARTICOLO HA PIÙ DI 2 ANNI". To its right are the categories "TECNOLOGIA" and "Martedì 6 dicembre 2022". The main title, "È arrivato un "chatbot" diverso da tutti gli altri", is displayed in large, bold, black letters. Below the title is a subtitle: "Un nuovo software di intelligenza artificiale sta dimostrandosi capace di produrre testi di una complessità mai vista prima".

Iniziavano le discussioni, che ancora continuano, applicate anche alla fotografia, cercando la risposta alla domanda: ***L'intelligenza artificiale produce fotografie?***

Ritengo che sia una discussione inutile. La fotografia è la fotografia come la pittura è la pittura. L'immagine realizzata con l'intelligenza artificiale non è fotografia. È un'altra cosa a cui dovrà essere dato un nome. **Fred Ritchin** nel libro *L'occhio sintetico*, recensito in questo numero, introduce la denominazione di ***immagine sintetica***. Ognuno di noi è libero di esprimere la propria creatività utilizzando lo strumento più congeniale e il problema riguarda il mondo dei fotoamatori solo nella trasparenza dei comportamenti e dei metodi utilizzati. Potremo assistere a una proiezione di opere realizzate con l'IA, ma ne dovremo essere pienamente con-

sapevoli. **Mustafa Suleyman**, fondatore di *DeepMind*, una delle aziende più importanti nel settore dell'intelligenza artificiale, nel suo libro *L'onda che verrà - Garzanti* scritto insieme a **Michael Bhaskar**, così chiude il primo capitolo: ***...se la tecnologia è dannosa, allora è possibile affermare che la tecnologia ha fallito in senso più profondo, tradendo la sua promessa. In questo caso il fallimento non è intrinseco alla tecnologia, ma ha a che fare con il contesto in cui opera, con le strutture di governo, con le reti di potere e con l'uso che se ne fa.***

Aggiungerei che ha che fare con tutti noi, che, sovente, accettiamo senza riflettere a sufficienza.

Gli autori del libro sintetizzano un concetto molto semplice, che riguarda l'***etica***, il rispetto reciproco: valori che dovrebbero essere un patrimonio collettivo ormai acquisito, ma che, di recente, sembrano meno importanti.

Analoghi concetti, applicati alla fotografia, sono espressi nel libro di **Fred Ritchin**, *L'occhio sintetico*.

È cambiata l'attenzione alla cultura, si è attenuato il desiderio di approfondire, di pilotare la tecnologia verso indirizzi che non siano legati all'apparenza, al guadagno immediato, ottenuto gratuitamente impadronendosi di informazioni all'insaputa delle persone che le hanno fornite. L'uso ripetuto di un linguaggio da imbonitori, volgare, prepotente e irridente, è ormai una costante,

a cui ci stiamo, purtroppo, abituando, quasi senza accorgersene. Il vero problema è nostro ed è nostro anche per la fotografia. Non possiamo vivere di nostalgia: *come era bella la fotografia degli anni Novanta*. Dobbiamo riappropriarci di un patrimonio di conoscenze, utilizzando con consapevolezza tutti gli strumenti che l'evoluzione del mezzo fotografico ha messo a disposizione. Scattare con la pellicola non è un ritorno al passato: è un altro mezzo, ampiamente sperimentato, con il quale possiamo fotografare quello che vediamo oggi.

A volte ho la sensazione che la fotografia viva solo se riceve i *mi piace* e che sia ancora più viva se questi sono numerosi.

L'utilizzo dell'Intelligenza Artificiale per produrre immagini sembra coinvolgere molto il mondo foto amatoriale e, purtroppo, risulta allettante anche per istituzioni fotografiche blasonate che tendono ad accettare indiscriminatamente ogni immagine, forse al solo scopo di risultare moderne o di catturare qualche adesione in più. Sulla nostra pubblicazione l'argomento è stato presentato in più occasioni (un mio editoriale scritto per il numero 9, un articolo di Roberto Rosso sul numero 15 e due articoli, molto completi ed esaustivi, di Gabriele Caracciolo, apparsi sul numero 16 e sul numero 17). Ho la percezione, sconfortante, che ben pochi, anche tra i Soci, li abbiano letti e che i dibattiti quasi quotidiani non vogliano fondarsi sulla conoscenza e sulla riflessione etica che l'avvento della Intelligenza Artificiale deve suggerire.

Tutte le innovazioni hanno un doppio volto e talvolta è difficile riconoscere la prevalenza degli aspetti positivi, ma nessuna innovazione è stata bloccata con la forza. Io non penso che sia possibile fermare lo sviluppo dell'Intelligenza Artificiale e non credo che manifestazioni di piazza e legislazioni coercitive possano arrestare l'espansione della nuova tecnologia.

La fotografia segnala in modo immediato e comprensibile gli effetti negativi dell'Intelligenza Artificiale: basti pensare all'inquietante numero di immagini falsificate diffuse in questi anni di guerra. La discussione sull'utilizzo dell'Intelligenza Artificiale nella creazione delle immagini non è un problema tecnico o estetico: **è solo un problema morale**.

Ritengo, forse utopisticamente, che solo una presa di coscienza collettiva possa mettere in atto azioni di contenimento che abbiano la capacità di indirizzare la ricerca scientifica verso impieghi trasparenti e benefici della tecnologia. Tale azione collettiva dovrebbe obbligare gli studiosi a non farsi trascinare dal piacere narcisistico della scoperta, di individuare il salto tecnologico che, nel bene e nel male, consente di passare alla storia. Il Dottor Stranamore deve rimanere solo il personaggio di un film. Tutti noi dobbiamo essere attivi e non succubi di scelte di cui non siano chiari i contenuti.

La negazione della conoscenza è l'arma che inevitabilmente porterà ad un decadimento collettivo, di cui i **boomer** sono ampia-

mente responsabili, soprattutto nei confronti dei giovani. I giovani cercano idee, cercano partecipazione, cercano un sogno e noi dovremmo aiutarli in questa ricerca. Dovremmo fare capire che la vita è un continuo imparare, è un continuo mettersi in gioco per migliorare e per mantenere la coerenza etica alla base di ogni comportamento.

La SFN sta vivendo un momento difficile, accomunata nella difficoltà a tante altre associazioni, non solo fotografiche. Novara sembra avvolta in un mantello di nebbia, dal quale emergono solo gli eventi che creano visibilità. Un noto uomo politico disse: *Con la cultura non si mangia*. È una frase impregnata da una visione produttivistica e tayloristica: faccio cultura se mi arricchisco, se ho tangibili e rapidi vantaggi economici. Se tale comportamento è generalizzato, significa che si lavora senza passione e senza credere nei valori che sono il collante di una società civile. Se è esteso al pensiero collettivo, allora non si crede ad alcun valore sociale e morale, non si crede e basta.

La Società Fotografica Novarese dovrebbe rappresentare, insieme ad altre Associazioni, la cultura in una realtà che, nonostante i roboanti proclami, di cultura ne fa poca e privilegia le fiere paesane, in cui prevalgono gli odori nauseanti di cibo, cucinato in modo approssimativo. Da 86 anni la SFN persegue i suoi obiettivi istituzionali con strenua tenacia e mi piace chiudere ricordando il

grossso impegno profuso nel corso degli ultimi mesi, con mostre collettive e personali, con pubblicazione di libri e, soprattutto con la mostra FIAF *Gli anni della dolce vita*. È stato un lavoro veramente impegnativo, ma ricco di soddisfazioni, anche per la sinerzia dimostrata con altre Associazioni. Qualcuno ha detto che era una *esposizione di foto vecchie*, ma la totalità dei visitatori ha colto il vero spirito della mostra, ognuno con la propria sensibilità e il proprio bagaglio di esperienze personali. Non ha prevalso il rimpianto del tempo passato: i giovani hanno saputo vedere il sogno che i nonni e i genitori hanno vissuto e che, invece, loro stentano a trovare. Anche solo per questo la SFN non si arrenderà!

Buon Natale e buon anno!

Mario Balossini

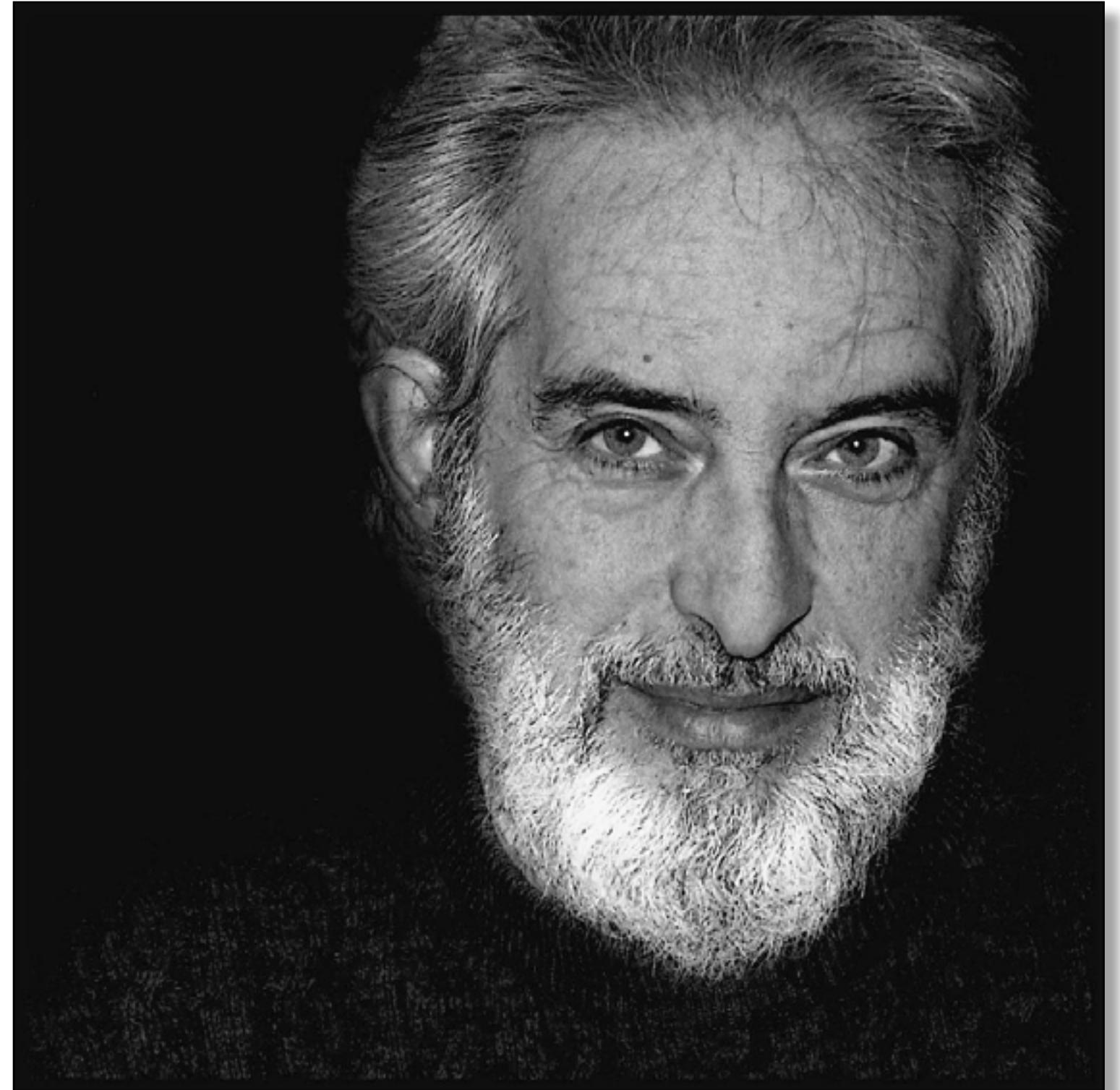
La fotografia “metafisica” (e non solo) di

MIMMO JODICE

Mimmo Jodice nasce a Napoli il 29 marzo 1934 nel Rione Sanità, uno dei luoghi più iconici del capoluogo campano, descritto da Matilde Serao come *“Il ventre di Napoli”*, celebre anche per aver dato i natali al sommo Totò. È il secondo di quattro fratelli e, alla morte del padre, inizia a lavorare al termine delle scuole elementari, continuando però a studiare privatamente. Da ragazzo si interessa di musica classica e jazz e di arti figurative.

Alla fine degli anni '50 inizia il suo rapporto con la fotografia. Nel 1962 sposa Angela Salomone, da cui avrà tre figli: Barbara, Francesco e Sebastiano. Negli anni '60 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Napoli ed inizia a coltivare ed approfondire la conoscenza del linguaggio fotografico come mezzo espressivo: i suoi soggetti ricorrenti, in quel momento, sono il ritratto ed il nudo.

Nel 1967 decide di dedicarsi completamente alla fotografia.



Wikimedia Commons

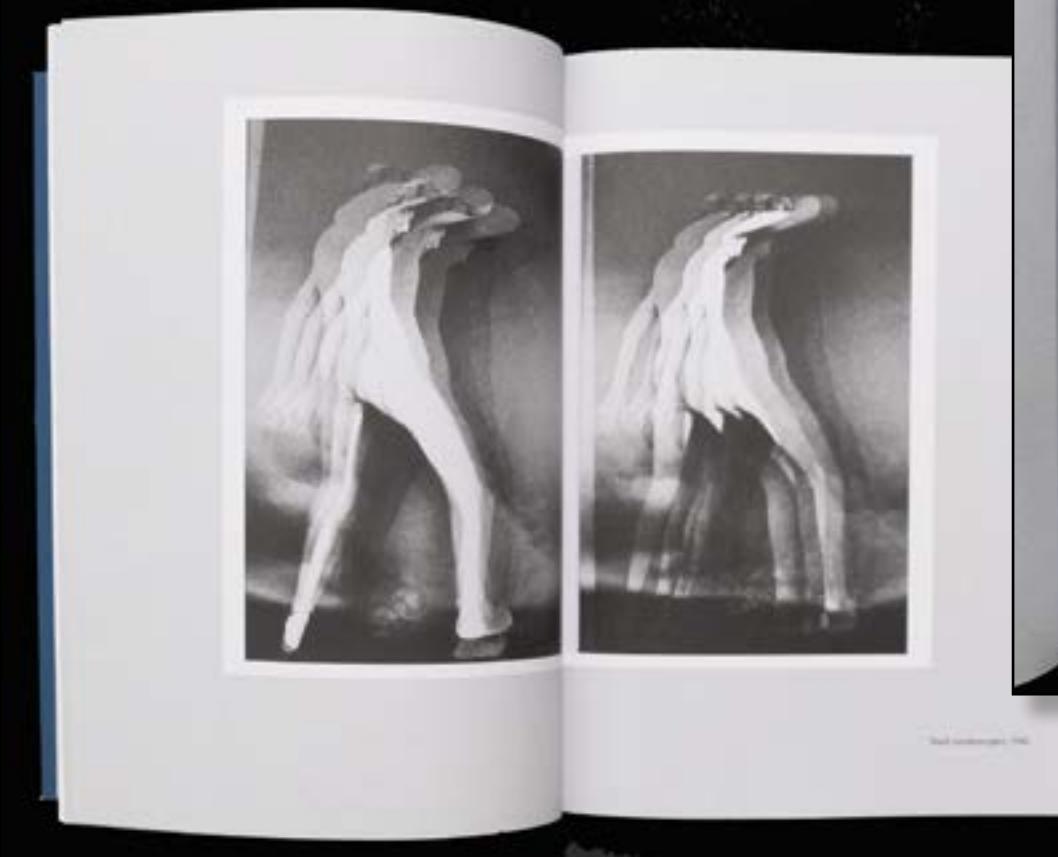
È l'inizio di un periodo particolarmente fecondo e positivo. L'edizione italiana di *Popular Photography* pubblica una sua immagine; altre saranno esposte alla libreria "La Mandragola" di Napoli. Coglie in modo proficuo l'opportunità di contatti importanti con personaggi di cultura ed esponenti dei movimenti artistici, grazie anche ai rapporti con alcuni galleristi napoletani come Lucio Amelio e Lia Rumma.

Allen Ginsberg e Fernanda Pivano sono solo alcuni di questi ma frequenta anche Warhol, Rauschenberg, Kosuth, Kounellis ed altri. Vive intensamente un momento stimolante, sull'onda di una generica contestazione generale che proclama una rottura degli schemi, ma anche la ricerca di nuove e interessanti proposte e manifestazioni artistiche e visive. Nel 1974, con Roberto De Simone, pubblica il volume "*Chi è devoto: Feste popolari in Campania*", illustrando in modo particolarmente efficace le manifestazioni di religiosità popolare.

Nel 1970 viene ufficialmente invitato a tenere corsi sperimentali all'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove insegnerrà fotografia dal 1975 al 1994. Lanfranco Colombo lo ospita nel 1970 presso la Galleria "Il Diaframma" con la mostra "*Nudi dentro cartelle ermetiche*", commentata da Cesare Zavattini. Dal punto di vista fotografico in quegli anni si occupa di sperimentazione artistica e di indagine sociale.



Sintesi, 1967.



Nudi stroboscopici, 1966.



Madonna dell'Arco, da *Chi è devoto*, 1972.

L'epidemia di colera del 1971 gli offre, all'interno del dramma collettivo, lo spunto per un'approfondita indagine sociale sulla sua città natale e sulle condizioni di forte degrado e di difficoltà del contesto. Dalle immagini sarà tratta la mostra *"Il ventre del colera"*, presentata al Sicof 1973, con commento del sociologo Domenico De Masi.

Nel 1974 espone al Diaframma un lavoro realizzato nel corso di un viaggio in Giappone che confronta immagini di cronaca e cartoline.

Nel 1975 pubblica il volume *"Mezzogiorno questione aperta"* sulle condizioni di vita sociale del Sud Italia.

Anche in questi momenti più intensi di fotografia di reportage Jodice non si limita mai ad una scontata narrazione-denuncia, ma inizia ad elaborare un linguaggio più complesso, basato sull'evidenziazione dei singoli personaggi e del loro rapporto con gli ambienti che li ospitano.

Nel 1978, presso lo Studio Trisorio di Napoli espone la mostra *"Identificazione"*, presentata da Marina Miraglia, che segna l'inizio di proposte visive articolate, che, attraverso una tecnica realizzativa e narrativa molto personale, suggeriscono spazi surreali e metafisici, nei quali la figura umana è sempre meno presente e sostituita intenzionalmente da accenni sempre più rarefatti e indiretti.



Napoli, 1977. *Il ventre del colera*.



Napoli, 1977. *Il ventre del colera*.

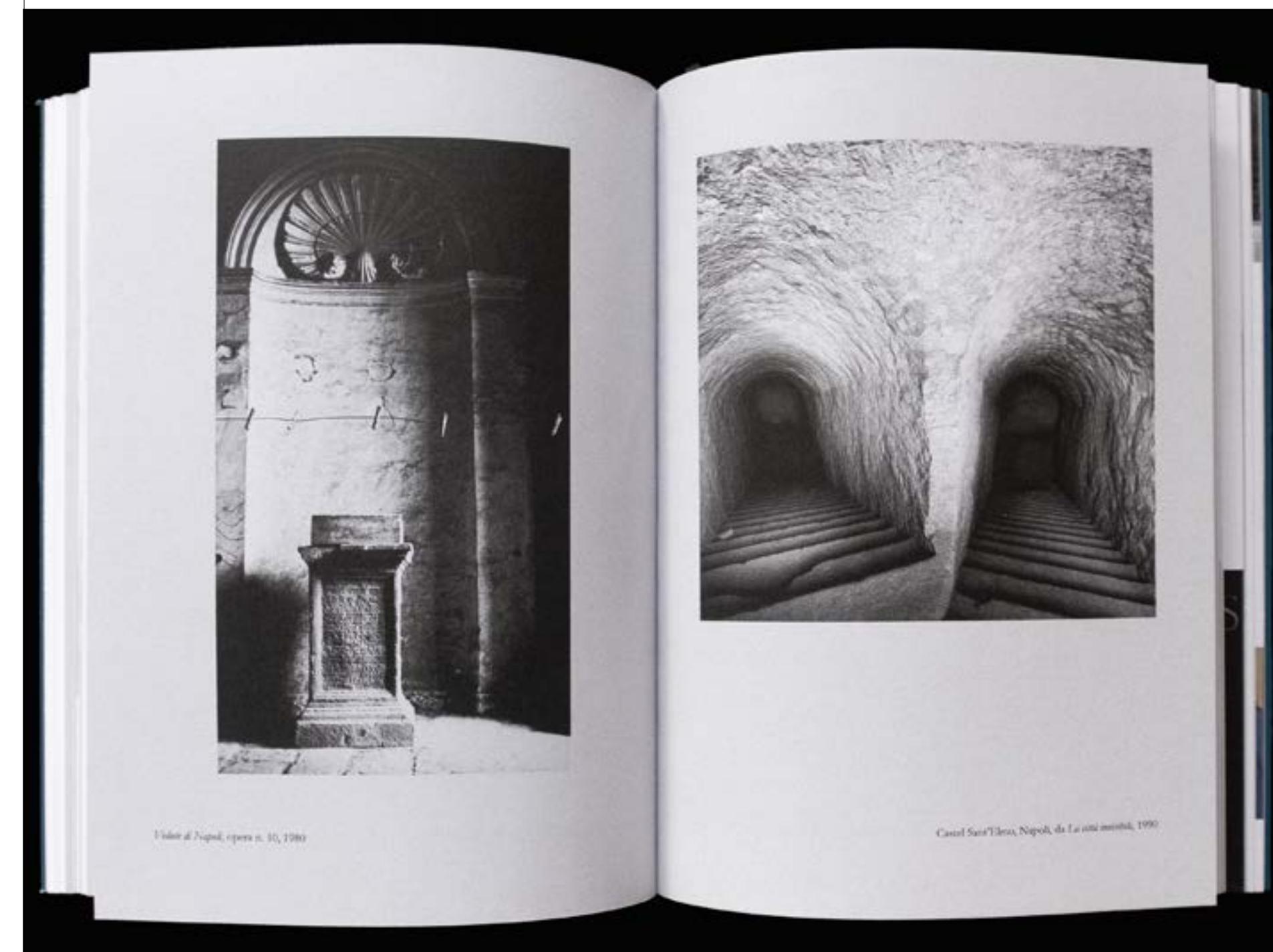
La rivista “*Progresso Fotografico*” ne coglie lo spirito profondamente innovativo e gli dedica, nello stesso anno, un numero monografico dal titolo “*La Napoli di Mimmo Jodice*”, commentato dai testi di Giuseppe Alario, Percy Allum, Domenico De Masi, Cesare De Seta e Pierpaolo Preti.

Nel 1979 viene allestita a Ferrara, nella sede di Palazzo Massari, la mostra “*Strappi e momenti*”, curata da Ennery Taramelli.

Il volume “*Vedute di Napoli*” del 1980 segna l’abbandono definitivo del ritratto figurativo e la ricerca sempre più indirizzata a visualizzare spazi urbani vuoti e deserti, ma non per questo meno ricchi di intriganti elementi di interesse.

Nasce un progetto impegnativo, grazie alla collaborazione con Cesare De Seta, con il coinvolgimento dell’Azienda Autonoma di Soggiorno di Napoli e di vari fotografi che si impegnano ad illustrare, ciascuno secondo il proprio personale punto di vista, gli aspetti della Napoli contemporanea. Cresci, Ghirri, Basilico, Friedlander, Fontcuberta sono alcuni degli autori che vi aderiscono.

Negli anni successivi cresce l’interesse per l’architettura e l’archeologia, che influenzano direttamente, di conseguenza, la sua ricca produzione fotografica. Napoli e la Campania sono sempre presenti ma, gradualmente, il suo campo d’azione si amplia sul piano internazionale, che lo vede protagonista di importanti progetti, mostre e pubblicazioni di volumi fotografici.



Vedute di Napoli, opera n° 10, 1980.

Castel Sant'Elmo, Napoli, da *La città invisibile*, 1990.

Castel Sant'Elmo, Napoli, da *La città invisibile*, 1990.



Vedute di Napoli, opera n° 2, 1980.

24

Genova, Sopraelevata,
2002.



Via Emilia, 1985.

25

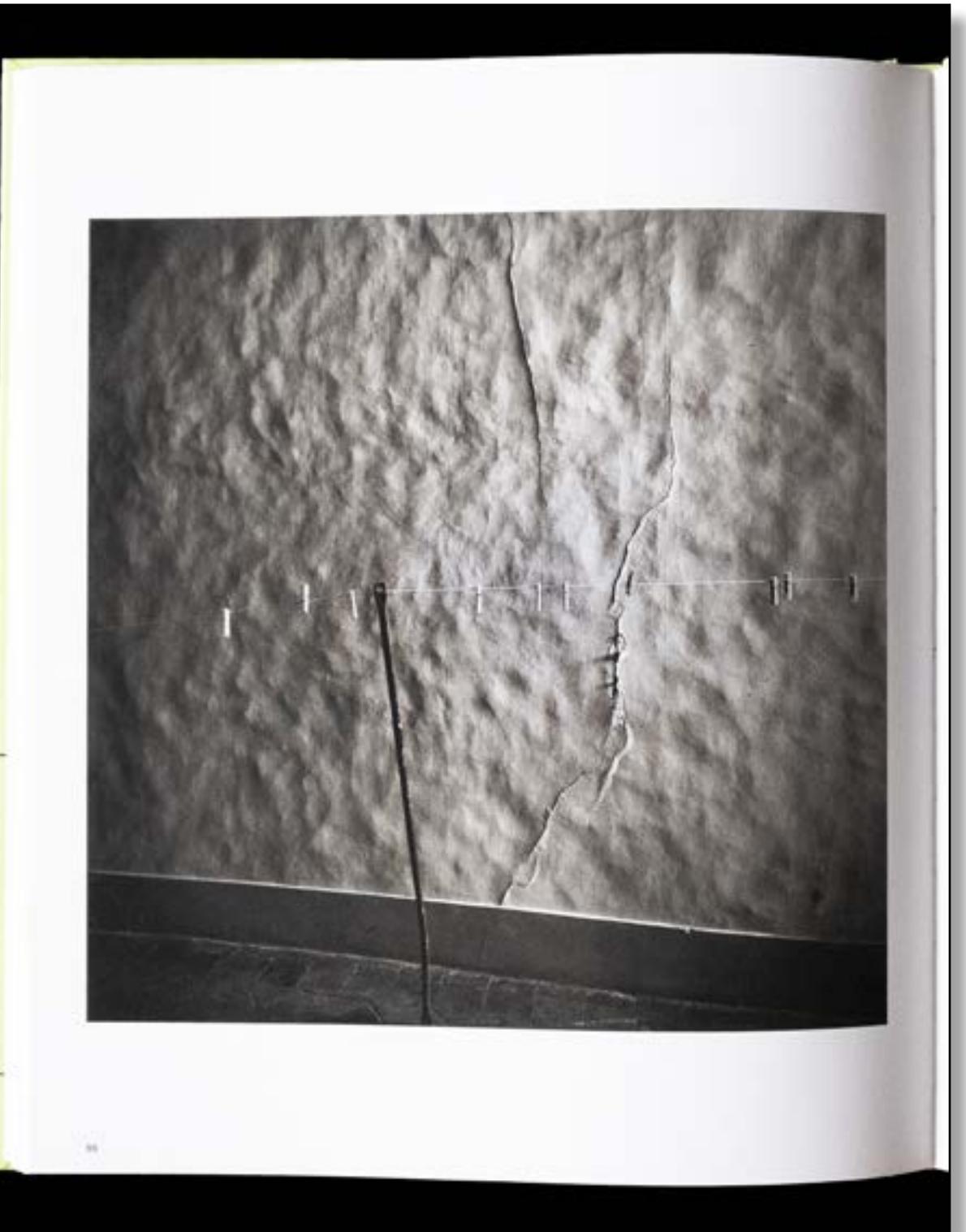
Nel 1983 la Rai incarica Jodice e Ghirri di realizzare immagini di Capri; al progetto, curato da Cesare de Seta, seguiranno altri incarichi simili come i lavori *"Viaggio in Italia"* ed *"Esplorazioni sulla via Emilia"*, proposti da Ghirri e realizzati con il contributo di Gabriele Basilico, Giovanni Chiaramonte, Olivo Barbieri, Mario Cresci ed altri importanti autori italiani e stranieri. Prende forma, a poco a poco, un modello innovativo di concezione del paesaggio nella fotografia, che lascerà tracce fondamentali in corposi cataloghi e mostre.

Nel 1984 espone al Centre Georges Pompidou di Parigi.

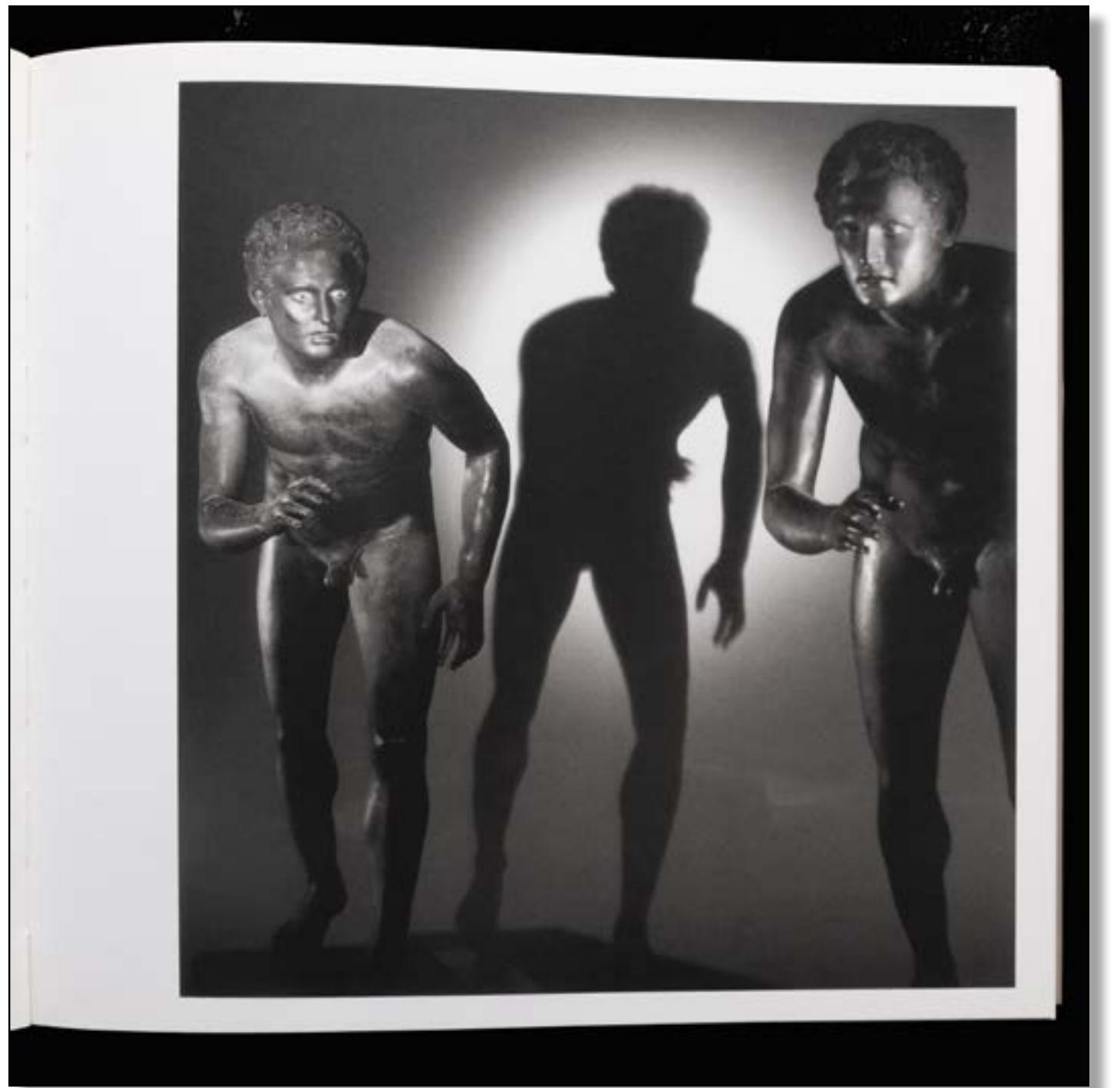
Torna a fotografare la sua Regione con il lavoro su Paestum, esposto nel 1986 al Memorial Federal Hall di New York, con testi di Angelo Trimarco. Ancora Napoli compare nelle preziose pitture barocche di Caravaggio, Ribera, Caraccioli e Giordano.

Prende parte per un intero decennio al monumentale progetto della Provincia di Milano *"Archivio dello spazio"*, centrato sui Beni architettonici e paesaggistici intorno al Capoluogo lombardo. Ancora a Napoli sono ambientati i lavori *"Suor Orsola. Cittadella monastica nella Napoli del Seicento"*, *"Napoli sospesa"*, con testi di Quintavalle e *"Mimmo Jodice. Fotografie"* raccolti in tre distinti volumi.

In questo periodo approfondisce lo studio e la documentazione di importanti vestigia artistiche, fonte di sviluppo e consolidamento della cultura nell'area mediterranea.



Napoli, *Suor Orsola*, 1987.



Ercolano, 1985. Atleti dalla Villa dei Papiri.



Ercolano, 1986.

Lavora a stretto contatto con archeologi e storici dell'Arte come Eugenio Battisti, Giulio Carlo Argan, Giuliano Briganti e Fausto Zevi. *"Michelangelo scultore"*, nel 1989, *"Antonio Canova"*, nel 1992, *"Paestum"*, nel 1990 e *"Pompeii"*, nel biennio 1991-92, sono alcune delle pubblicazioni più importanti del periodo, cui segue *"Neapolis"* nel 1994. In questi lavori l'autore cerca di evidenziare l'aspetto ieratico dei capolavori ma soprattutto di trasmettere la loro forza espressiva e drammatica.

Nel contempo consolida la propria crescita come autore partecipando alla Biennale di Venezia ed esponendo i suoi lavori alla Guggenheim Foundation di Venezia ed al Solomon Guggenheim Museum di New York.

Nel 1995 pubblica, in edizione americana, italiana e tedesca, il volume *"Mediterranean/Mediterraneo"*, dal quale saranno tratte varie mostre esposte al Philadelphia Museum of Art, al Cleveland Museum of Art, alla Aperture Burden Gallery di New York, ad Arles e, in Italia, alla Triennale di Milano, alla Pinacoteca Provinciale di Bari ed al Castello di Rivoli.

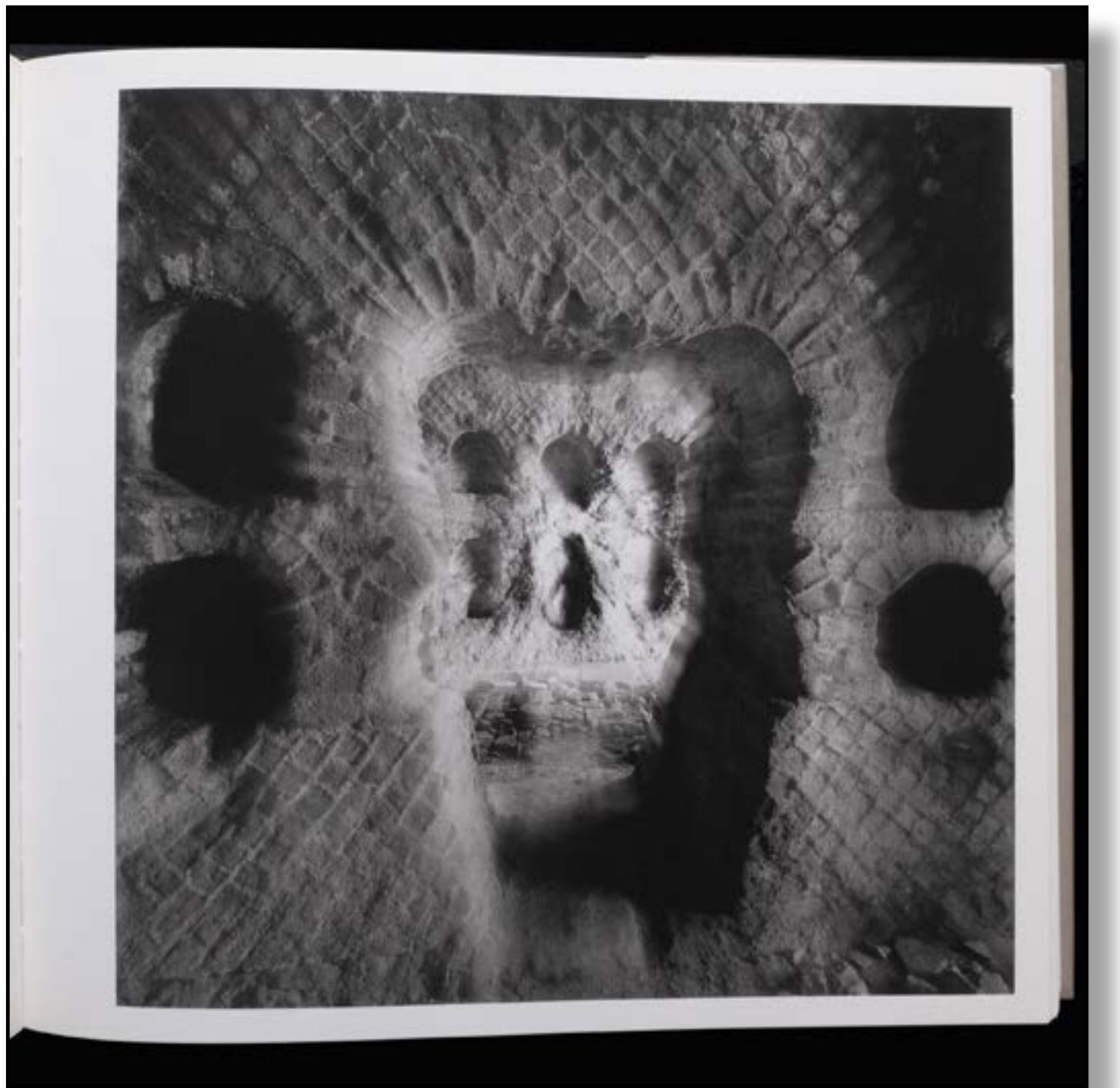
Alcune foto di questo lavoro saranno riprese nel 2002 in una edizione Einaudi delle Tragedie di Euripide, per illustrarne i versi.

Nella sua fotografia sfumano sempre più i connotati reali e documentari per lasciare spazio ad una forte e profonda emotività.

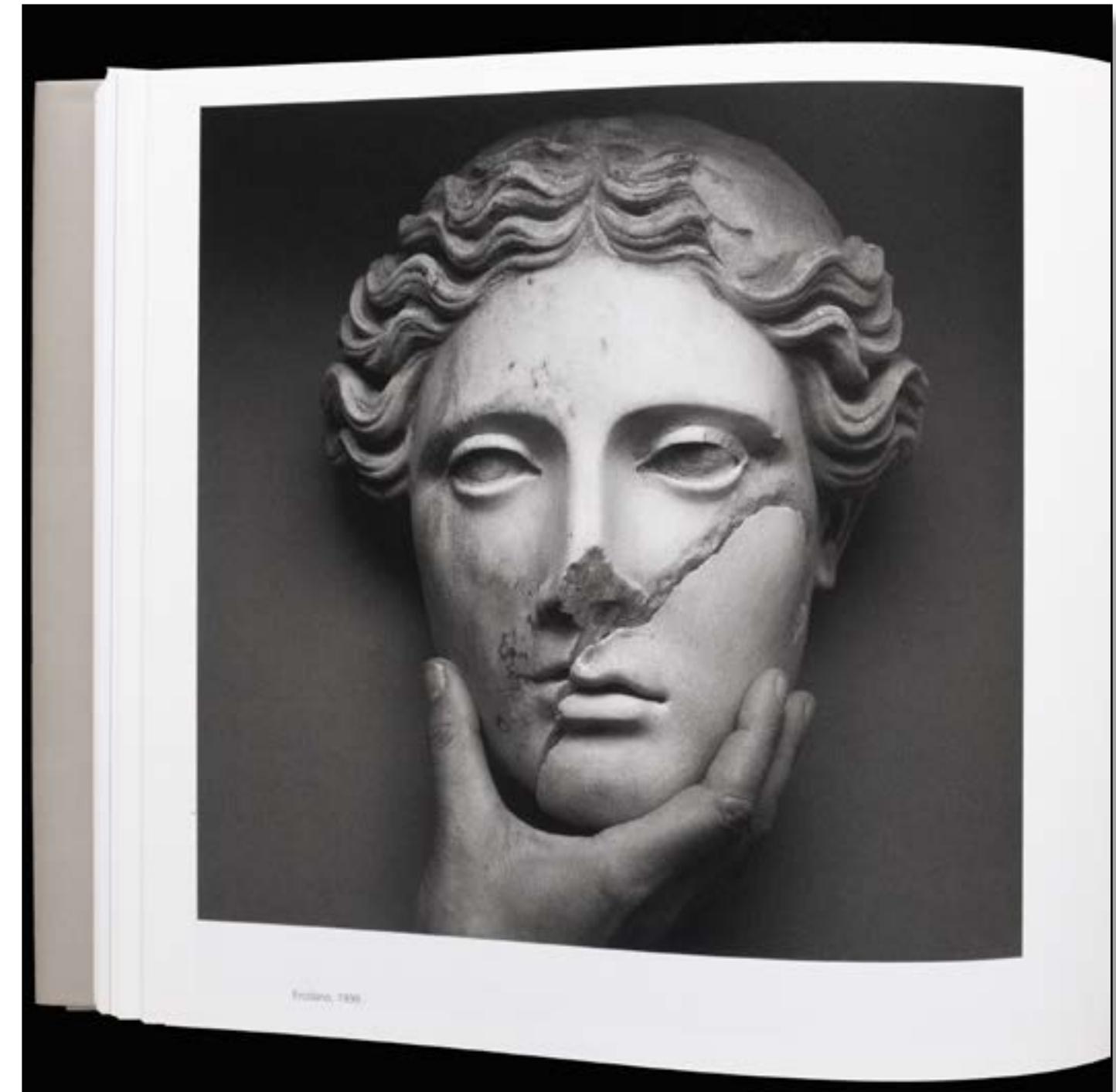
Realizza importanti lavori a Venezia/Marghera, Parigi e Mantova.



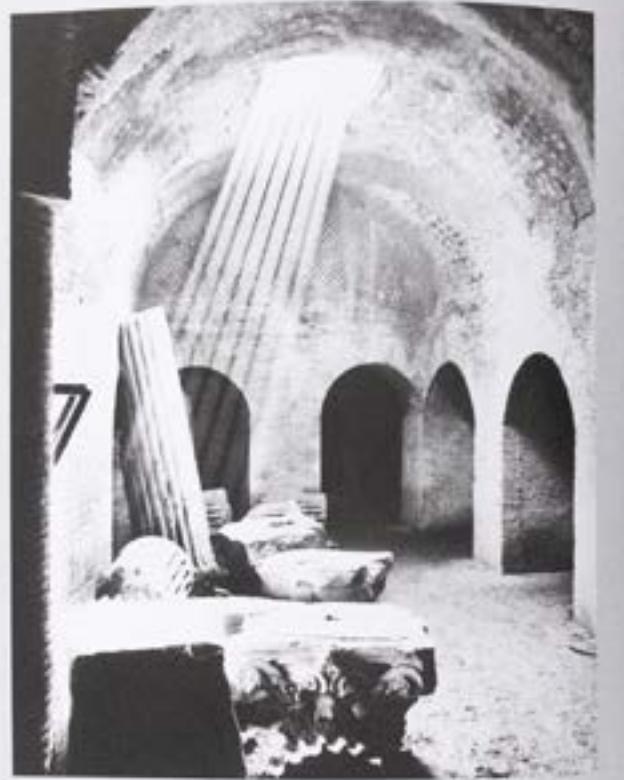
Paestum, 1985.



Pozzuoli, Necropoli, 1992.



Ercolano, Demetra, 1992.



Anfiteatro Flavio, Pozzuoli, 1993



Bronzo romano da Ercolano, Napoli, 1993



Sperlonga, 1993.



Baia, Il compagno di Ulisse, 1992.

Pozzuoli, Anfiteatro Flavio, 1993.

Ercolano, Napoli, Bronzo romano, 1993.

Nel 1999 dedica un progetto specifico al *Reale Albergo dei poveri*, capolavoro del Settecento napoletano.

Partecipa alla straordinaria collettiva, coordinata da Roberta Valtorta ed esposta allo Spazio Oberdan di Milano, insieme a Gabriele Basilico, Paolo Gioli, Guido Guidi, Vincenzo Castella, Thomas Struth, Peter Fischli, David Weiss, Paul Graham e Manfred Willmann.

Nel 2000 pubblica “*Isolario mediterraneo*”, personale interpretazione degli spazi del paesaggio marino e “*Old Calabria. I luoghi del Grand Tour*”. Cura una mostra ed un volume dal titolo “*Fate presto*” dedicato alle immagini degli eventi sismici avvenuti in Campania e in Basilicata vent’anni prima, scattate non solo da lui ma anche da Cresci, D’Alessandro, De Biasi, Falcone, Galligani, Giansanti, Koch e Lotti.

Espone in varie occasioni negli Stati Uniti e Gae Aulenti sceglie alcune gigantografie tratte dalle sue immagini come sfondo per la Stazione Museo della Metropolitana di Napoli.

Nel 2003 viene ufficialmente incluso nell’ Enciclopedia Universale dell’Arte Garzanti e nell’Enciclopedia Treccani. L’Accademia Nazionale dei Lincei gli conferisce il Premio “*Antonio Feltrinelli*”, assegnato per la prima volta in assoluto a un fotografo.

Nel 2005, in occasione della realizzazione della Metropolitana di Torino, partecipa al progetto “*Sei per Torino*” con Barbieri, Basilico, Fontana, Linke ed il figlio Francesco, anch’egli ormai fotografo esperto.



Attesa, opera n°23, da *Isolario*, 1999.

Sibari, 2000.



Napoli, Real Albergo dei poveri, 1997.



Napoli, Real Albergo dei poveri, 1997.



Civita, Costumi albanesi.



Morano Calabro, Coro della Collegiata della Maddalena.

I suoi lavori sono ormai presenti nelle più importanti collezioni internazionali ed espone in mostre personali e collettive in tutto il mondo.

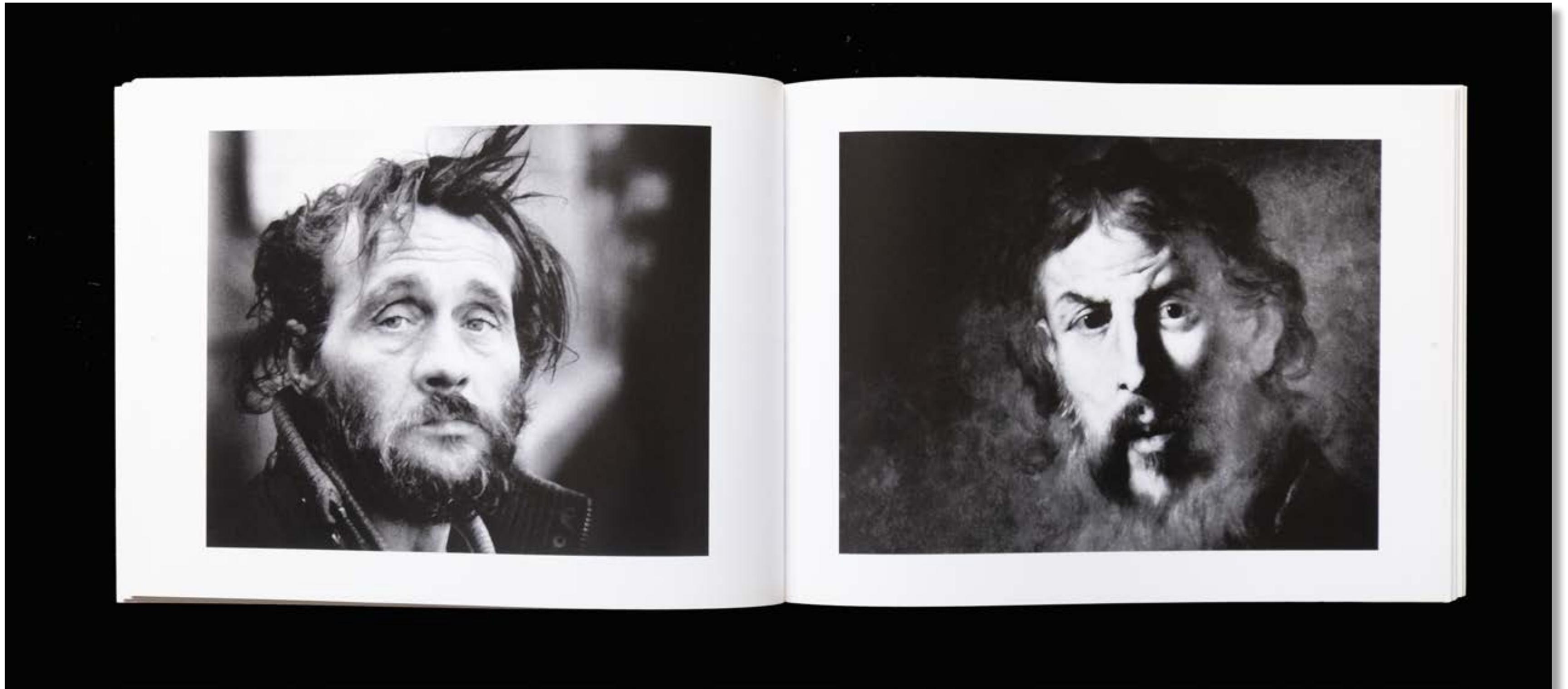
Nel 2006 l'Università Federico II di Napoli gli conferisce la Laurea Honoris Causa in Architettura. Nel 2008 realizza un progetto fotografico molto particolare nel quale mette a confronto ritratti di napoletani contemporanei con ritratti custoditi al Museo di Capodimonte. Nel 2011 realizza un lavoro analogo al Museo del Louvre, accostando i lineamenti di persone che vi operano quotidianamente a celebri ritratti del passato.

Il Ministero della Cultura e della Comunicazione francese gli riconosce il titolo di Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere. Nel 2013 anche l'Università della Svizzera Italiana gli conferisce la Laurea Honoris Causa in Architettura. In occasione del suo ottantesimo compleanno, nel 2014, il Museo di Arte Contemporanea MADRE di Napoli gli conferisce il *"Matronato alla carriera"* e, due anni dopo, organizza una grande mostra retrospettiva dedicata alla sua lunga e ininterrotta carriera di fotografo.

È impossibile, in questa sede, citare tutti i lavori di un autore così prolifico ed innovativo, come fa invece puntualmente Roberta Valtorta nella biografia a lui dedicata, da cui sono doverosamente tratti molti riferimenti del presente articolo.



Transiti, opera n° 19, 2008.



Transiti, 2008.

Mimmo Jodice è un autore creativo e geniale, che ha stravolto i canoni del linguaggio visivo, pur partendo da un approccio fotografico classico e genuino di reporter e mettendo molto spesso la “sua” Napoli al centro dell’attenzione. La sua evoluzione stilistica produce una graduale rarefazione degli elementi fisici per arrivare ad architetture che diventano suggestive scenografie, a frammenti di un passato artistico che si carcano di valenze oniriche, di aloni di mistero e di pathos e suggeriscono un atteggiamento contemplativo, mai passivo ma fortemente interattivo e coinvolgente. Fondamentale, nei suoi lavori, l’uso sapiente della luce e di una sofisticata tecnica di elaborazione in camera oscura.

Come molti grandi autori rivoluziona le regole e riesce a far accettare nuovi modelli culturali ed interpretativi, prodotti da un fortunato e raro connubio tra la padronanza tecnica ed una straordinaria e vigorosa personalità artistica.

Mimmo Jodice è deceduto a Napoli il 28 ottobre 2025.

Silvio Giarda

Sitografia:

- https://it.wikipedia.org/wiki/Mimmo_Jodice
- <https://www.mimmojodice.it/en/>
- <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/10-cose-da-sapere-per-conoscere-mimmo-jodice-fotografia>
- <https://www.doutdo.it/sostenitore/204/mimmo-jodice>
- <https://www.madrenapoli.it/collezione/mimmo-jodice/>
- <https://saramunari.blog/mimmo-jodice/>
- <https://www.raiplay.it/programmi/unritrattoinmovimentoamaggioamimmojodice>

Bibliografia:

- Mimmo Jodice, *Saldamente sulle nuvole*, Contrasto (recensito su **SFN** La Fenice n° 10).
- Mimmo Jodice, *Negli anni settanta*, Baldini & Castoldi.
- Mimmo Jodice, *Transiti*, Electa Napoli.
- Mimmo Jodice, *Arcipelago del mondo antico*, Skira.
- Mimmo Jodice, *Pompei. Parole in viaggio*, Contrasto.
- Mimmo Jodice, *Figure del mare*, Silvana Editoriale.
- Mimmo Jodice, *Città visibili*, Charta.
- Mimmo Jodice, *Old Calabria. I luoghi del Grand Tour*, Federico Motta Editore.
- Mimmo Jodice, *Perdersi a guardare*, Contrasto.
- Mimmo Jodice, *Visionari*, National Geographic - la Repubblica.

MEGAPIXEL E PELLICOLE

Premessa

Ha senso parlare di megapixel della pellicola?

In questo articolo cerco di mettere a confronto i due supporti fotografici, ma premetto che, dal punto di vista tecnico, è solo un esercizio utile per spiegare le caratteristiche di entrambi e aiutare a scegliere tra l'uno e l'altro.

La pellicola e il sensore sono due strutture analogiche, con caratteristiche tecniche completamente diverse.

La pellicola è costituita elementi chimici, il sensore è un insieme ordinato di componenti fotosensibili.

Nei due paragrafi seguenti sono descritte sinteticamente le carat-

teristiche dei due supporti. Per una trattazione scientificamente precisa e dettagliata occorre fare riferimento ai testi elencati nella bibliografia e ad una ricerca in Internet, dove gli articoli in inglese sono molti e l'attendibilità dei risultati è da valutare con attenzione. Una ricerca con applicazioni diverse di Intelligenza Artificiale ha dato informazioni discordi e anche contradditorie all'interno della medesima risposta. L'AI Deep Seek si è sforzata, più delle altre, di dare un approccio scientifico all'argomento con una trattazione molto complessa. Per accertarne la validità sarebbero necessari approfondimenti teorici che esulano dallo scopo di questo articolo.

Pellicola fotografica

Le pellicole più comuni, di norma usate dai fotoamatori, sono:

- negativi a colori;
- negativi in bianco e nero;
- diapositive a colori;
- diapositive in bianco e nero;
- pellicole a sviluppo istantaneo.

Le diapositive a colori sono tecnicamente denominate pellicole invertibili e l'immagine visibile è un positivo. Le diapositive in bianco e nero e le pellicole a sviluppo istantaneo non sono oggetto dell'articolo.

Le pellicole a colori (negativi e invertibili) sono strutturalmente

diverse da quelle per il bianco e nero e registrano informazioni più precise, utili per ottenere cromie sufficientemente vicine a quelle percepite dal fotografo. Le pellicole in bianco e nero registrano l'immagine come scala di grigi.

L'approccio compositivo e l'esposizione sono differenti tra i due tipi di emulsione. Sono molto diversi i processi di sviluppo, che per le pellicole positive (diapositive) è denominato E6, un processo non compatibile con il C41, impiegato per il colore. Entrambi i metodi sono complessi (ad esempio E6 richiede 6 bagni a 38°) e hanno un limitata tolleranza alle variazioni di temperatura.

Senza scendere in dettagli tecnici, le pellicole sono costituite da un supporto di poliestere alla quale è sovrapposta una protezione anti alone, utile per evitare riflessi interni. Gli strati successivi sono formati da emulsioni fotosensibili di cristalli di alogenuro di argento, distribuiti uniformemente in una gelatina sintetica, trasparente. La sensibilità alla luce è data dai cristalli di alogenuro, ottenuti combinando in una reazione chimica il nitrato di argento e un sale alogeno come, ad esempio, il cloruro di potassio:



Il nitrato di argento, combinato con il cloruro di potassio, reagisce formando cloruro di argento e nitrato di potassio. I cristalli di cloruro di argento sono gli elementi fotosensibili della pellicola.

Richard Leach Maddox scoprì nel 1871 la gelatina ai sali d'argento, che ebbe uno sviluppo inarrestabile, tale da coinvolgere an-

che gli apparecchi fotografici, che dovettero adattarsi al nuovo tipo di supporto. Il progresso tecnologico modificò il processo produttivo delle pellicole, ma il principio scientifico di base è, ancora oggi, inalterato.

Le pellicole bianco e nero hanno un solo strato di emulsione, per quelle a colori ne sono necessari tre, rispettivamente sensibili al rosso, al verde e al blu. È presente anche uno strato di colorante giallo che svolge la funzione di filtro per evitare il passaggio del blu verso gli altri strati.

Esponendo i cristalli di alogenuro di argento alla luce, i raggi luminosi creano agglomerati di argento, che si concentrano nelle zone luminose della scena e, in misura minore, in quelle meno illuminate. La maggioranza delle componenti tonali rilevate consente di ottenere un'immagine *latente*. Il successivo processo di sviluppo utilizza appositi prodotti chimici, che, agendo sui piccoli accumuli d'argento dell'immagine latente, li ingrandiscono dando luogo all'immagine visibile. Viene ottenuto un negativo dove le aree illuminate risultano scure e, viceversa, quelle buie sono chiare. In modo intuitivo, considerando una pellicola in bianco e nero, in una fotografia di paesaggio, il cielo è nero (sovraesposizione) e la parte sottostante presenta le sfumature che potrebbero passare dal grigio al bianco trasparente (sottoesposizione). I cosiddetti cieli "bianchi" costituiscono sempre un rischio nelle fotografie in bianco e nero.

La risoluzione di una pellicola non è misurata in pixel, ma con i parametri elencati di seguito:

- **dimensione della pellicola:** la pellicola maggiormente utilizzata è il 24x36 mm. La pellicola a medio formato (6x6 cm) ha una superficie pari a circa 3,5 volte quella del 24x36;
- **potere risolvente:** capacità di rendere leggibili dettagli, misurata in coppie di linee per millimetro (una coppia è formata da una linea scura e da una linea chiara). Più linee, intese come coppie, sono riprodotte per ogni millimetro maggiore è il potere risolvente e maggiore è il numero di dettagli rilevati. Le pellicole con sensibilità 25 ISO (si veda il punto successivo) possono superare 100 linee per millimetro, quelle con 400 ISO si fermano a circa 50 linee per millimetro. L'occhio umano, in condizioni ottimali, ha un potere risolvente di 6 – 10 linee per millimetro;
- **sensibilità:** è la capacità di rilevare la luce ed è misurata in ISO. La sensibilità è detta anche velocità: una pellicola con 25 ISO è più lenta di una con 125 ISO, che a sua volta è più lenta di quella con 400 ISO. In pratica le emulsioni a bassa sensibilità, a parità di apertura del diaframma, richiedono un tempo di esposizione più lungo rispetto a quelle con sensibilità più elevata. A parità di tempo di esposizione, le pellicole meno sensibili richiedono un diaframma più aperto rispetto a quelle con sensibilità più alta. Aprire il diaframma potrebbe non essere

sufficiente e potrebbe essere necessario passare a un tempo di esposizione più lento, facendo attenzione al micromosso, sempre possibile. La sensibilità dipende dalla dimensione dei cristalli, il cui aumento definisce la crescente velocità. La dimensione dei cristalli è percepita come grana della pellicola. La sensibilità è una caratteristica fisica, riportata sulle confezioni, ed è costante per tutti i fotogrammi del rullino. Può essere modificata rispetto al valore nominale, ma la variazione deve essere mantenuta per l'intero rullo. La variazione comporta modalità di sviluppo diverse da quelle previste per la sensibilità originale;

- **nitidezza:** termine che definisce la nettezza dei contorni di un'immagine fotografica. È un concetto soggettivo e gli osservatori possono giudicare più o meno nitida la medesima fotografia. La percezione della nitidezza è influenzata dalla qualità costruttiva della pellicola, dalla qualità dell'obiettivo, dalla sensibilità, dal potere risolvente, dal contrasto, dalla distanza visiva, dalla grana, dal micromosso. L'acutanza è la misura fisica della qualità del bordo dell'immagine.

L'immagine latente del negativo è condizionata dal tutto il processo fotografico, compresa la competenza tecnica del fotografo che deve valutare i tempi i diaframmi e la profondità di campo o l'iperfocale.

Sensore

La macchina fotografica digitale è, di fatto, un apparecchio analogico. La luce raggiunge il sensore sotto forma di particelle elementari, chiamate **fotoni**. Il luogo fisico raggiunto dalla luce è chiamato **fotosito**, appartiene alla struttura fisica della macchina; è, quindi, un componente analogico della macchina. Il fotosito è composto da **fotodiodi**. Il segnale elettrico generato dall'urto del fotone viene trasformato in una sequenza di numeri binari formata da 0 e 1 (per una spiegazione più completa si consiglia di consultare, sul numero 8 della rivista, l'articolo [La risoluzione](#)). Ogni fotodiodo è un pixel. Le macchine digitali più diffuse sono dotate di sensore a schema di Bayer, nei quali le informazioni relative al colore sono raccolte da gruppi di fotodiodi adiacenti (si veda la Figura 1).

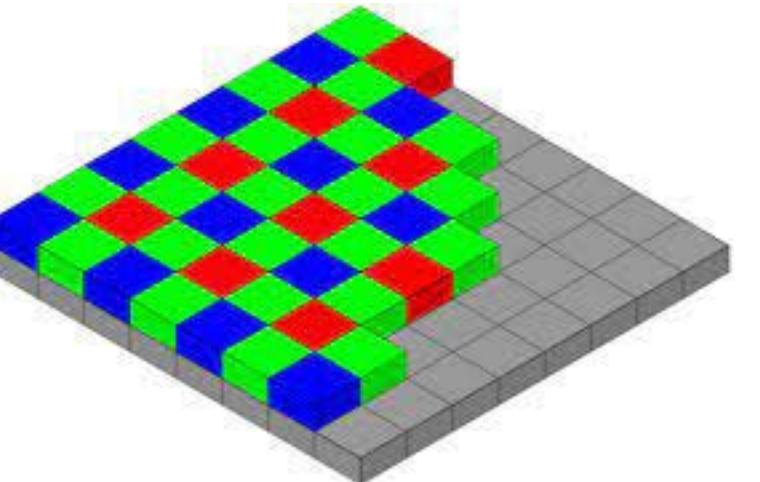


Figura 1

La sovrapposizione dei filtri rosso, verde e blu realizza il sistema RGB per ottenere la sintesi additiva.

Il numero di pixel (Picture Element) è, attualmente, la caratteristica principale che distingue una macchina fotografica digitale e determina la risoluzione di un apparecchio digitale.

Oltre alla risoluzione gli altri parametri importanti di una macchina fotografica digitale sono:

- **dimensione del sensore:** di norma riferita alla dimensione della diagonale. Ad esempio:
 - la diagonale del sensore di iPhone 12 è di circa 10 mm, corrispondenti a 8 mm x 6 mm e a una superficie di 48 mm²;
 - la diagonale di una fotocamera a pieno formato è di circa 43 mm, corrispondenti a 36 x 24 mm e ad una superficie di 864 mm²;
 - la diagonale di una fotocamera a medio formato (ad esempio FUJI GFX 100) è di circa 55 mm, corrispondenti a 44 mm x 33 mm e a una superficie 1452 mm².

La dimensione è il parametro che influenza sull'ingrandimento dell'immagine, che, per i formati dei telefoni cellulari, porta a risultati insoddisfacenti, anche dopo pesanti interventi di interpolazione;

- **intervallo di sensibilità:** l'intervallo tra il valore minimo e il valore massimo di sensibilità. I singoli valori numerici di sensibilità sono espressi in ISO, come per la pellicola. La va-

riazione di sensibilità è ottenuta mediante l'amplificazione del segnale elettrico. Per tale motivo può essere modificata per ogni fotogramma e può raggiungere valori molto elevati (sensibilità oltre 10000 ISO sono ormai molto comuni). Nelle pellicole ad alta sensibilità è presente la grana, le alte sensibilità dei sensori sono affette dal rumore, versione digitale della grana. Il rumore può essere ridotto con un intervento di fotoritocco, che, entro certi limiti, può dare risultati accettabili, facendo attenzione a non ottenere un "*effetto plastica*". Alcune fotocamere operano direttamente sulla riduzione del rumore;

- **gamma dinamica:** capacità di un sensore di rilevare in una sola immagine i dettagli sia nelle aree scure sia nelle aree chiare. In sintesi, è il massimo intervallo di luminosità che il sensore è in grado di catturare. Si misura in stop o EV. La Fuji GFX 100, impostata su 100 ISO ha una gamma dinamica di 11 stop: 5,5 stop in sovraesposizione e 5,5 stop in sottoesposizione. L'intervallo tra la zona più luminosa e quella più scura è di undici stop. La post-produzione non assicura che le zone con 5,5 stop di sottoesposizione e sovraesposizione siano visibili. Queste zone contengono informazioni, ma non ne è certo il recupero, sicuramente possibile nel caso di uno stop in sottoesposizione o in sovraesposizione. Una macchina con gamma dinamica pari a 8 stop non è in grado di registrare le

zone chiare con oltre 4 stop di sovraesposizione (diventano bianche) e le zone scure con oltre 4 stop di sottoesposizione (diventano nere).

Latitudine di posa

La latitudine di posa è un parametro comune sia alle emulsioni fotografiche sia ai sensori e sovente è confusa con la gamma dinamica (parametro dei sensori). È definita come la capacità di un sensore o di una pellicola di gestire gli errori di sovraesposizione o di sottoesposizione di un'immagine, premettendo di ottenere una foto accettabile. È misurata in stop o EV ed è maggiore nelle pellicole più sensibili. Le pellicole in bianco e nero hanno mediamente una latitudine di posa di 6 stop (3 in sovraesposizione e 3 in sottoesposizione). Le diapositive sono delicate e ammettono una latitudine di posa di 1 stop, quelle a colori consentono 3 stop. La latitudine di posa nelle macchine digitali, pur mantenendo la definizione, è un parametro meno significativo perché è influenzato, non solo dalle caratteristiche del sensore, ma anche dalla qualità del segnale elettrico, dal software di gestione e dal formato di registrazione (Raw, Tiff e Jpeg).

I megapixel della pellicola

La definizione della risoluzione della pellicola con i criteri utilizzati per un sensore non può essere rigorosa. Come descritto in pre-

cedenza, i due supporti sono costruttivamente diversi e diverse sono le immagini fotografiche prodotte. I passaggi di sviluppo, la qualità della pellicola, la qualità degli obiettivi, la qualità di una eventuale scansione e la qualità della stampa influiscono sul risultato finale e quindi anche sul confronto con la risoluzione digitale. Come anticipato nella *Premessa*, in Internet si trovano valori di megapixel contradditori e valutazioni approssimate.

La pellicola è caratterizzata dal potere risolvente, dalla superficie, dalla grana, dalla sensibilità alla luce, caratteristiche che, affrontando il calcolo della risoluzione digitale, costringono ad inevitabili approssimazioni.

La ricerca di procedimenti di calcolo credibili mi ha portato ad un articolo di Ken Rockwell, uno dei maggiori esperti di tecnica fotografica:

https://www.kenrockwell.com/tech/film-resolution.htm?utm_source

Il calcolo dei megapixel, proposto da Ken Rockwell, mi è sembrato sensato (in particolare per 24 X 36 mm) e l'ho adottato per preparare le tabelle seguenti.

La formula, descritta a parole dall'autore, è riportata di seguito

$$MP = \frac{4L^2 \times (b \times a)}{10^6}$$

dove:

- MP è il valore della risoluzione della pellicola in megapixel;
- L è il potere risolvente della pellicola espresso in linee per mil-

limetro:

- b e a sono rispettivamente la base e l'altezza, espressi in millimetri;
- 10^6 riporta all'unità di misura in megapixel.

Ken Rockwell così spiega la formula:

- si suppone che la pellicola abbia un valore L di linee per millimetro, che corrisponde all'insieme di una linea scura e di una linea chiara;
- per rappresentare le due linee sono necessari 2 pixel (uno per ciascuna linea). Si hanno $2L$ pixel per millimetro;
- il negativo ha dimensioni a e b. I pixel sono $2L \times a$ e $2L \times b$. $4L^2(a \times b)$ sono i pixel totali.

La tabella 1 suddivide le pellicole in base al formato ed è articolata nelle seguenti colonne:

- formato;
- dimensioni del fotogramma in mm. I valori sono presi dal sito Wikipedia riportato di seguito: [https://it.wikipedia.org/wiki/Formato_\(fotografia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Formato_(fotografia));
- risoluzione teorica, calcolata in megapixel (MP) con la formula descritta in precedenza, considerando, come suggerito da Rockwell, un valore medio di potere risolvente (prudente) pari a 75 linee per millimetro, uguale per tutti le dimensioni del fotogramma. La scelta è semplificatrice, ma permette di valutare qualitativamente le differenze tra un formato e l'altro.

Formato	Dimensioni del fotogramma (mm)	Linee per millimetro (l/mm)	Risoluzione teorica calcolata (MP)
35 mm	24 x 36	75	19,44
6 x 4,5 cm	41 x 56	75	51,66
6 x 6 cm	56 x 56	75	70,56
6 x 7 cm	56 x 70	75	88,2
6 x 9 cm	56 x 84	75	105,84
4 x 5 pollici	102 x 127	75	271,22

Tabella 1

La Tabella 2 riporta due stime molto discordanti fra di loro che si leggono in:

<https://www.kopeckphotography.com/blog/2020/2/21/film-or-digital>

https://en.wikipedia.org/wiki/Comparison_of_digital_and_film_photography

Formato	Risoluzione secondo <u>Kopeck Photography</u> (MP)	Risoluzione secondo Wikipedia (MP)
35 mm	7,5	20
6 x 4,5 cm	24	Non disponibile
6 x 6 cm	32	83
6 x 7 cm	37,5	Non disponibile
6 x 9 cm	48	125
4 x 5 pollici	115	298,7

Tabella 2

Le differenze sono in larga parte dovute alla qualità degli scanner. La risoluzione di scansione determina, di fatto, i Megapixel di una pellicola.

Trasformato in un file digitale, il fotogramma 24 x 36 mm, a parità di pellicola, può essere riprodotto con un file di 1,5 MP (preferito dai giovani che scattano con le macchine *usa e getta*), ma è possibile raggiungere i 50 MP. Generalmente, per i miei negativi 135, scelgo la scansione con risoluzione di circa 20 MP.

Per completezza, aggiungo alcune precisazioni tecniche, utili per comprendere i dati di formato.

La superficie effettiva del fotogramma 35 mm coincide al calcolo dell'area del fotogramma, considerando i lati 24 x 36 mm, e non dipende dall'apparecchio. La pellicola, lungo tutta la lunghezza, è perforata su entrambi i lati, in modo da facilitare e migliorare il trascinamento e da assicurare un corretto distanziamento tra i fotogrammi.

Il medio formato utilizza la pellicola 120 e le dimensioni variano in funzione delle caratteristiche costruttive della macchina.

La dimensione minima è 6 x 4,5; quella massima più comune è il 6 x 9 cm (le macchine panoramiche arrivano al 6 x 15 cm e il 6 x 17 cm). Il medio formato ha un'area superiore al 35 mm, permette registrare maggiori informazioni e produce una grana meno visibile. Il fotogramma corrispondente al formato 6 x 6 cm non è perforato e l'uniformità del distanziamento tra i fotogrammi è assicurata dalla perfezione meccanica dell'apparecchio e dal preciso caricamento della pellicola (operazione non sempre banale).

Il retro della pellicola è coperto dalla carta di protezione di colore nero opaco. La striscia di carta ha una dimensione leggermente superiore alla pellicola e sul retro è stampato il numero del fotogramma, che, nelle macchine con avanzamento manuale, è visibile in un'apposita finestrella (denominata serranda).

La carta consente il caricamento alla luce naturale. I fotogrammi dei formati dal 6 x 6 fino al 6 x 9 ed oltre sono compresi in una cornice, le cui dimensioni non corrispondono alle dimensioni nominali. Due lati della pellicola e della carta appoggiano sui bordi superiore ed inferiore. I lati della pellicola, superiore ed inferiore, non sono impressionati. Per i motivi esposti il formato effettivo di un fotogramma 6 x 6 cm è pari (mediamente) a 56 x 56 cm a cui corrisponde l'area di 3136 mm².

Alcune pellicole come l'Ilford Pan F Plus (50 ISO), l'Adox 25 (25 ISO), la Rollei RPX 25 (25 ISO), utilizzate con obiettivi di alta qualità, sviluppate con cura e scansionate con apparecchi professionali, permettono di ottenere un file Tiff di oltre 100 MP, consentendo una stampa di dimensioni significative (anche con lato maggiore superiore a 100 cm). La Leica ha presentato la pellicola 24 x 36 mm denominata Monopan 50, avente 280 linee per millimetro e 50 ISO di sensibilità, un potere risolvente che può essere adeguatamente sfruttato da scanner ad alta risoluzione per ottenere stampe di grande formato.

Con la formula di Rockwell, sarebbe raggiunto lo stratosferico valore di circa 291 MP. La Monopan 50 è in grado di registrare la luce visibile e anche le lunghezze d'onda vicine all'infrarosso. Sembra che l'emulsione corrisponda alle caratteristiche della Adox HR-50, considerata uno dei migliori prodotti per i negativi in bianco e nero. La Adox è ormai introvabile.

Conclusioni

L'articolo non ha lo scopo di stabilire se è meglio la pellicola o il sensore. È una gara priva di senso, come dimostrano l'incertezza dei dati e la variabilità dei parametri che influenzano il risultato finale. La scelta della macchina fotografica dipende dal costo, dalla velocità operativa, dalle dimensioni e dal peso. Soprattutto dipende dal fotografo, che dovrebbe individuare lo strumento più adatto per il tipo di fotografia che intende realizzare. Il medio formato, analogico e digitale, è un'opzione preceduta da una indispensabile riflessione e dalla conoscenza a priori dei soggetti.

Il grande formato con una macchina 4x5 pollici (il peso non è trascurabile) non consente la rapidità di operazioni utile per cogliere il momento decisivo di Cartier Bresson. La macchina privilegia la lentezza: deve essere in piano, l'inquadratura deve essere attenta per individuare i particolari indesiderati, la messa a fuoco deve essere accurata, la pellicola deve essere di un livello qualitativo adeguato alle dimensioni del fotogramma.

Da qualche tempo impiego una Linhof 4 x 5 pollici con pellicole piane. Le dimensioni utili dei lati sono 10 x 12 cm, corrispondenti a 120 cm². Applicando il calcolo proposto da Ken Rockwell e mantenendo il potere risolvente di 75 linee per millimetro, si ottiene un valore di 270 MP, ottenibile solo con uno scanner adeguato. È un'esperienza fotografica unica: dopo due ore riesco a realizzare

sei fotografie. Provo il piacere di fotografare, anche se, a volte, porto a casa molti errori e sono costretto ad approfondire la teoria. L'apparecchio digitale di medio formato con 100 MP mette a disposizione fotografie nelle quali le sfumature di colore sono paragonabili a quelle di una pellicola 4 x 5 pollici. L'immagine risultante è profonda, quasi tridimensionale.

Non rinnego il piccolo formato analogico e le macchine digitali APS e a pieno formato: sono alcuni dei mezzi per fotografare e per esplorare il mondo. Il fotografo sceglie il soggetto e sceglie anche l'apparecchio fotografico. In ogni caso deve pensare.

Mi aspetto un'obiezione in merito a quanto ho scritto. È un articolo inutile: *quanti fotoamatori usano la pellicola, quanti il formato 6 x 6 cm, quanti il banco ottico, quanti medio formato digitale?* Certamente molto pochi. Sicuramente tali apparecchi non servono per la corsa a pubblicare le foto su Facebook o Instagram e per guadagnare qualche like.

John Berger, nel suo libro *Capire una fotografia – Marsilio* scrive a pagina 80: *Davanti a una fotografia, si cerca quel che c'è stato. Al cinema, si aspetta quel che verrà dopo.*

Aggiungo che l'osservatore, davanti a una fotografia, cerca il messaggio visivo riferito a sé stesso e si appropria dell'immagine.

La mia nota è rivolta agli appassionati, alle persone, anche non fotoamatori, che non consumano le immagini, bensì le guardano

attentamente, esposte in una mostra oppure raccolte in un libro. Non serve ai bulimici del telefono cellulare. Ho scritto per chi cerca di comprendere le scelte consapevoli del fotografo e di collegarle all'immagine ottenuta. Ho scritto per chi cerca di capire, per ribadire che la fotografia è anche un modo di fare cultura e che la conoscenza di qualsiasi argomento non è l'insieme di informazioni confusamente incamerate e non approfondate.

A volte ho la sensazione che siamo rimasti in pochi, ma io ancora credo in quello che scrivo.

Bibliografia

- Allen Elizabeth, Triantaphillidou Sophie - *The Manual of Photography* - Focal Press Tenth Edition 2011
- *Analogue Photography* - ars-imago
- Argentieri Domenico – *L'obiettivo fotografico* – Ulrico Hoepli Editore
- Berger Jhon – *Capire una fotografia* - Marsilio
- 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

- Langford Michael - *Fotografia professionale* - Zanichelli
- Langford Michael - *Nuovo trattato di fotografia moderna ad uso delle scuole di fotografia, degli amatori e dei professionisti* – Il Castello 2015
- Langford Michael - *Nuovo trattato di fotografia moderna ad uso delle scuole di fotografia, dei professionisti e degli amatori* – Il Castello 1993
- 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
- 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

MARIO BALOSSINI

FRED RITCHIN

L'occhio sintetico

La trasformazione della fotografia
nell'era dell'intelligenza artificiale

PICCOLA
BIBLIOTECA
 EINAUDI



Fred Ritchin è professore emerito della International Center of Photography (ICP) School, di cui è stato direttore e fondatore del Programma di Fotografia Documentaria e Fotogiornalismo. Ha insegnato fotografia alla New York University. Nel 2012 ha scritto il libro *Dopo la fotografia* (Einaudi), nel quale esamina come l'influenza della fotografia digitale influisca sul nostro modo di interpretare la comunicazione visiva. Ritchin è considerato un riferimento culturale del mondo fotografico.

Nel 1982 National Geographic modifica un'immagine della piramide di Giza, con un intervento di fotoritocco per portarla da orizzontale a verticale,

in modo da adattarla alla copertina della rivista. Successivamente, Ritchin intervista, in merito alla modifica, il direttore della rivista, che, imperturbabile, spiega come la foto verticale sia solo un altro punto di vista del fotografo, ottenuto con appositi software...

Sono trascorsi più di quaranta anni e gli interventi correttivi sono una prassi senza limiti. I telefoni cellulari eseguono la post-produzione in modo automatico per accontentare l'autore che, a volte, ritiene di essere un grande fotografo.

Nella prefazione, Ritchin scrive frasi preoccupanti che fanno rabbrividire:

...sono emersi sistemi di intelligenza artificiale in grado di generare immagini fotorealistiche di eventi mai accaduti e persone mai esistite senza usare la macchina fotografica. Il risultato è che il rapporto documentale e dialettico tra fotografia e mondo visibile, reale, è stato perlopiù sostituito da rappresentazioni del mondo, manipolate e sintetiche, come vogliamo che sia.

Come vogliamo che sia: l'intelligenza artificiale ha cura dei nostri desideri, ci accontenta e ci offre senza fatica quello che cerchiamo. Lo scatto di una fotografia autorizza a manipolare la realtà per adattarla alla propria visione di bellezza. Ritchin scrive che il fotografo diventa consumatore, allontanandosi dalla ricerca di una propria interpretazione della realtà. In sintesi, accetta una foto finta purché risponda ai propri canoni estetici e soddisfi il proprio narcisismo. Le informazioni inquietanti si susseguono. Ne riporto due partico-

larmente attuali, citate nel libro e provenienti dal Washington Post:

- Adobe Stock, sette settimane dopo l'inizio del conflitto di Gaza, ha prodotto oltre 3000 foto su 13000, classificate come generate dall'intelligenza artificiale;
- la ricerca sulla guerra in Ucraina in Adobe Stock ha portato ad individuare più di 15000 immagini false, tra le quali anche quella di una bambina che stringe un orsacchiotto con lo sfondo di veicoli militari.

Adobe Stock ([Domande frequenti](#), [Adobe Stock](#)) è un servizio che consente a chiunque di accedere, per tutti i progetti creativi, a milioni di foto, video, illustrazioni, grafica vettoriale, risorse 3D e modelli amministrati di alta qualità ed esenti da royalty.

Dopo queste notizie, la conclusione più semplice è quella di non credere alle immagini che vediamo: una scelta che porta all'indifferenza, all'astensionismo, al facile qualunquismo, comportamenti che minano alle radici la democrazia. Si cercano certezze nei dialoghi tra sconosciuti in Instagram e in Facebook, si accettano semplificazioni di situazioni complesse e si spera che tutto, prima o poi, possa risolversi, anche con il ricorso alla forza. È il perbenismo burocratico, che pensa al proprio orticello, denunciato da Hannah Arendt nel suo libro *La banalità del male* (Feltrinelli).

Ritchin presenta con chiarezza i problemi, invita a guardare le fotografie con scetticismo e con occhio critico, un invito sempre più indispensabile in un momento in cui la disinformazione si sostituisce

subdolamente all'informazione. Scrive a pagina 215:

Allo spettatore resta il peso di dover collaborare a questo processo di decifrazione delle immagini, per capire di quali ci si può fidare e fino a che punto.

Le conclusioni sono, comunque, ottimistiche. Secondo Ritchin, l'intelligenza artificiale può essere un'opportunità, può rafforzare la nostra capacità di visione, la nostra capacità critica, può aiutare la fotografia a trovare un ruolo nel mondo dell'informazione. La pubblicità inonda i mezzi di comunicazione di immagini sintetiche, che dovrebbero essere esplicitamente dichiarate. Sarebbe eticamente indispensabile sostituire il condizionale con *devono* essere esplicitamente dichiarate.

L'ultima frase del libro è di speranza:

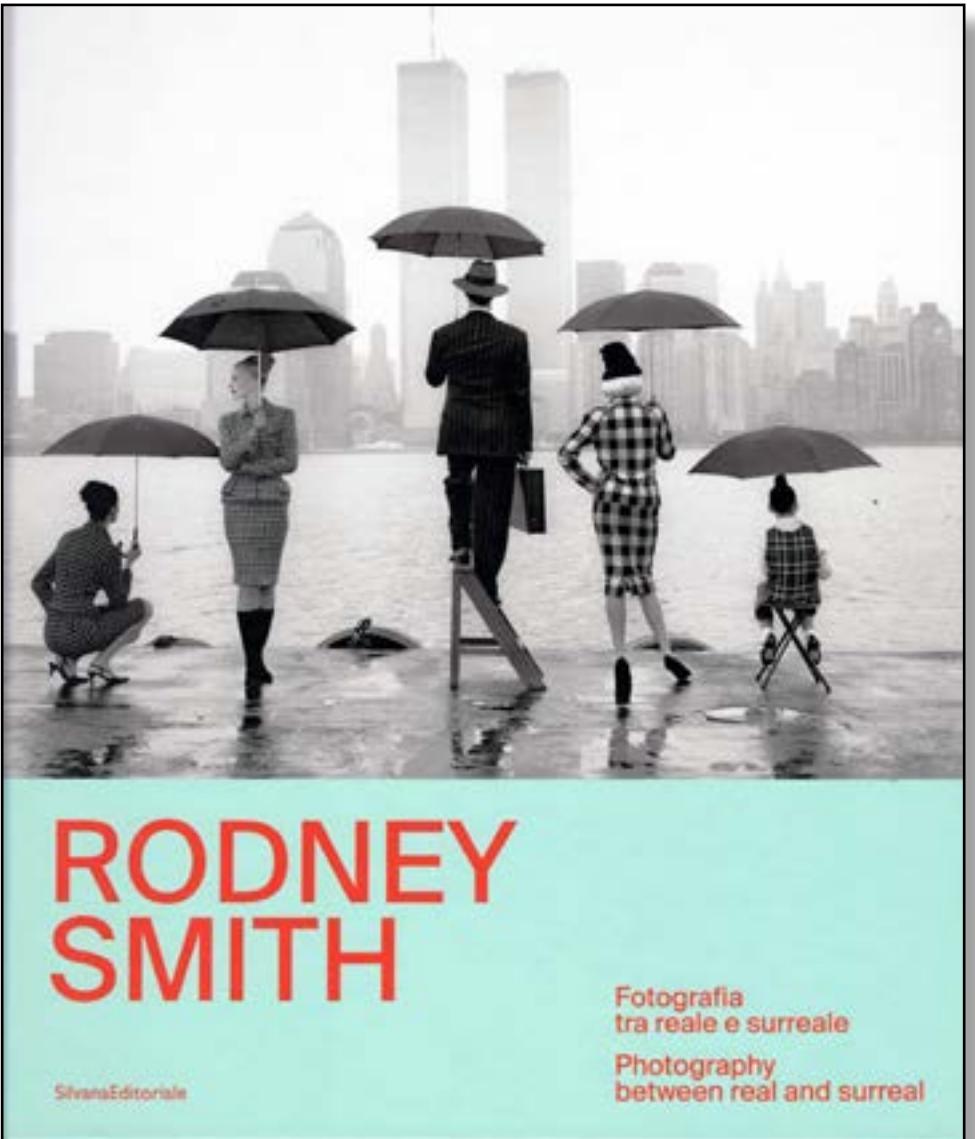
La mia sensazione è che, quando (l'uso dell'intelligenza artificiale - N.d.R.) viene fatto con trasparenza e rispetto, si possano dire tante cose.

Mario Balossini

MARIO BALOSSINI

RODNEY SMITH

Fotografia tra reale e surreale Silvana editoriale



Rodney Smith nasce a New York nel 1947. Giovanissimo, scopre la fotografia durante le vacanze, per merito di un amico appassionato di fotografia. Impara ad usare la macchina fotografica e la camera oscura, insegnamenti che temporaneamente accantona.

Rodney Smith studia teologia, ma, durante l'ultimo anno di corso, visita il Museo di Arte Moderna di New York (MoMA) e in particolare frequenta la collezione di immagini fotografiche, una delle più importanti al mondo. Si ravviva la passione per la fotografia e studia con Walker Evans, dal quale impara ad osservare e a comporre con rigore, senza cedere ai formalismi e alla

retorica. L'interesse per la fotografia si consolida e decide di trasformarla in una professione. Sperimenta l'attrezzatura, le pelli-cole, i criteri di esposizione e affina le tecniche di camera oscura. Nel 1980 inizia ad essere conosciuto, le sue immagini si allontano dallo stile di Walker Evans, diventano più ironiche, penetranti, prive di retorica, senza essere banali e assumono la connotazione che caratterizza tutte le sue opere.

Alla sua morte, nel 2016 lascia un patrimonio di immagini, di cui oltre 250 fotografie stampate personalmente.

Il libro è il catalogo della mostra inaugurata il 4 ottobre 2025 e visitabile fino al 1° febbraio 2026 nelle sale di Palazzo Roverella a Rovigo.

Le foto di Rodney Smith sono il risultato di una cultura eclettica, che, spaziando dalla filosofia alla teologia (argomento della sua laurea a Yale), costruisce una struttura concettuale in grado di rendere ogni immagine un racconto indipendente, che stimola l'osservatore a riflettere.

La composizione è sempre perfetta, precisa, la geometria è rigorosa, ma non scontata. Le forme si richiamano tra di loro, quasi in modo ricorsivo, senza sovrapporsi, senza disturbarsi. Alcune fotografie sembrano surreali, ma è un surrealismo non cerebrale, sempre comprensibile, sottilmente scherzoso. Scrive Anne Molin, curatrice della mostra: *Smith è un autentico ingegnere del tempo perduto. Misura, misura, calcola e soppesa, in un modo che solo*

lui conosce, quest'ordine geometrico del pensiero.

Nelle sue fotografie, il disordine del mondo diventa ordine, ma rimane sempre qualche aspetto del disordine, che caratterizza larga parte della nostra vita.

La fotografia di copertina è un esempio della ricerca di una perfezione incompiuta. La seconda modella da sinistra è girata verso la sua destra. Gli altri protagonisti della foto guardano i palazzi imponenti di New York. Lei osserva qualcosa che stimola l'osservatore a chiedersi: che cosa sta guardando? La penultima modella ha la gamba destra leggermente piegata, che rompe la verticalità imposta dai grattacieli. L'uomo sulla scaletta tenta di portarsi all'altezza degli edifici. La foto rimane sospesa, lascia spazio all'immaginazione di chi guarda e strappa anche un sorriso. La sospensione dell'attimo è una delle caratteristiche delle fotografie di Smith. Ogni fotografia racconta senza dare l'epilogo, lascia alla fantasia dell'osservatore di scegliere il finale.

Il libro riporta una citazione dell'autore:

Rappresento un mondo che è possibile se le persone agiscono al meglio. È un mondo leggermente fuori portata, oltre l'esperienza quotidiana, ma decisamente non impossibile.

Se le persone agiscono al meglio: se lasciassero lo spazio al sorriso e all'assurdo che fa sognare, allora il sogno si unirebbe al reale.

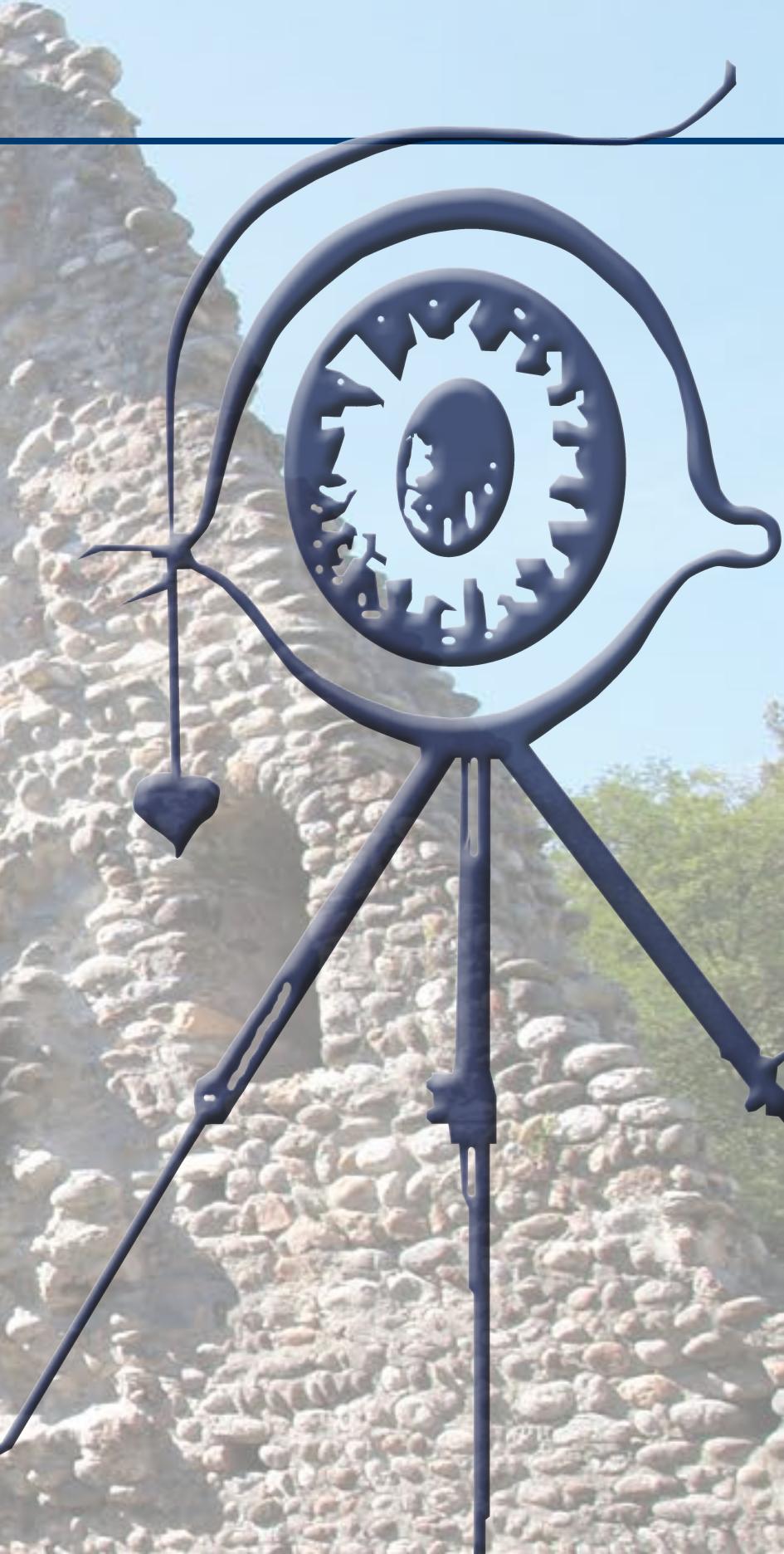
Il mondo di Smith è senza guerre e senza fondamentalismi.

Tutte le fotografie sono eleganti, di un'eleganza intellettuale

raffinata, che non stona, leggera e non stucchevole. Hanno una classe, un garbo, una signorilità che incanta. Per noi che viviamo un periodo in cui la distinzione e la gentilezza sembrano sparite, le immagini di Rodney Smith riaccendono la speranza. Purtroppo, l'autore è deceduto nel 2016, per fortuna possiamo leggere il suo libro.

Mario Balossini

Il socio
Pietro Cirillo,
“grande fotografo analogico”,
presenta il suo primo approccio
con la fotografia digitale.



Pietro Cirillo

IL CASTELLO DI VINTEBBIO

Il borgo di Serravalle Sesia (VC) è dominato dalle maestose rovine di un antico castello che intorno al Duecento faceva parte di una catena di fortificazioni in difesa del territorio compreso tra Gattinara e Roccapietra che si snodava lungo il fiume Sesia. E' probabile che il suo nucleo più antico sia stato costruito verso il 750, probabilmente sulle rovine di un castrum romano.

Osservare le rovine del castello ancor oggi è affascinante. Ho raggiunto il castello con una semplice camminata di 15 minuti attraverso il sottobosco, partendo dal borgo di Serravalle Sesia. Le rovine si stagliano su un pianoro che offre un panorama a 360° della vallata attraversata dal fiume Sesia: dalle pianure vercellesi fino al Monte Rosa.

Le foto sono state realizzate in una giornata per me particolare. Sono giunto in questo luogo dopo un periodo di forte stress dovuto a problemi di salute e arrivando in questo posto meraviglioso mi si è aperto l'animo.

Era la mia prima esperienza con la fotocamera digitale. Le immagini sono state realizzate con una Olimpus E 300 in una limpida giornata d'estate e arrivando lassù, vedendo i resti del castello, ho provato ad immaginare come poteva essere la vita nel periodo del suo massimo splendore.

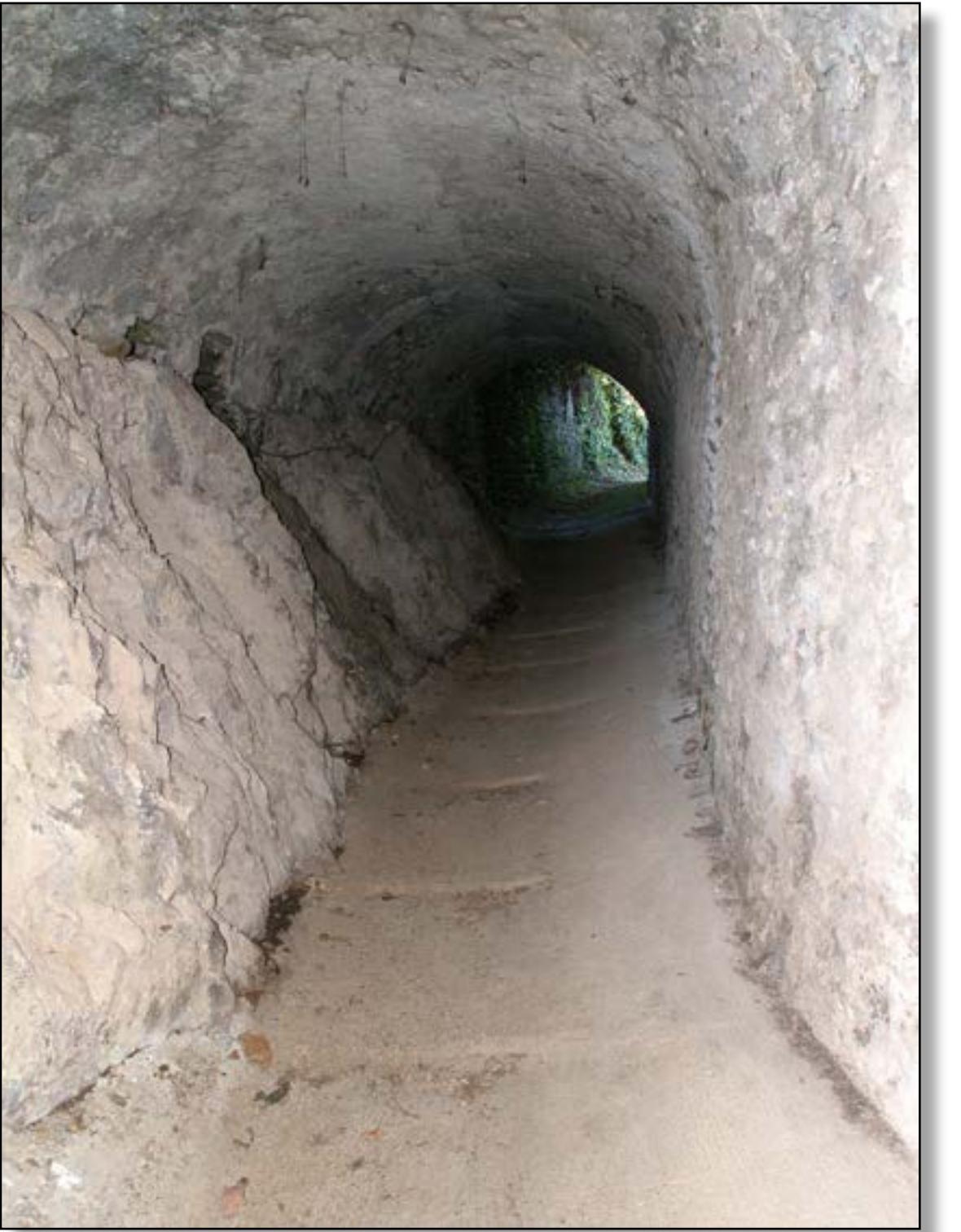


80

SFN LA FENICE - 4/2025



81



82

SFN LA FENICE - 4/2025



SFN LA FENICE - 4/2025

83



84

SFN LA FENICE - 4/2025



SFN LA FENICE - 4/2025

85



86

SFN LA FENICE - 4/2025



SFN LA FENICE -4/2025

87



88

SFN LA FENICE - 4/2025



SFN LA FENICE - 4/2025

89



90

SFN LA FENICE - 4/2025



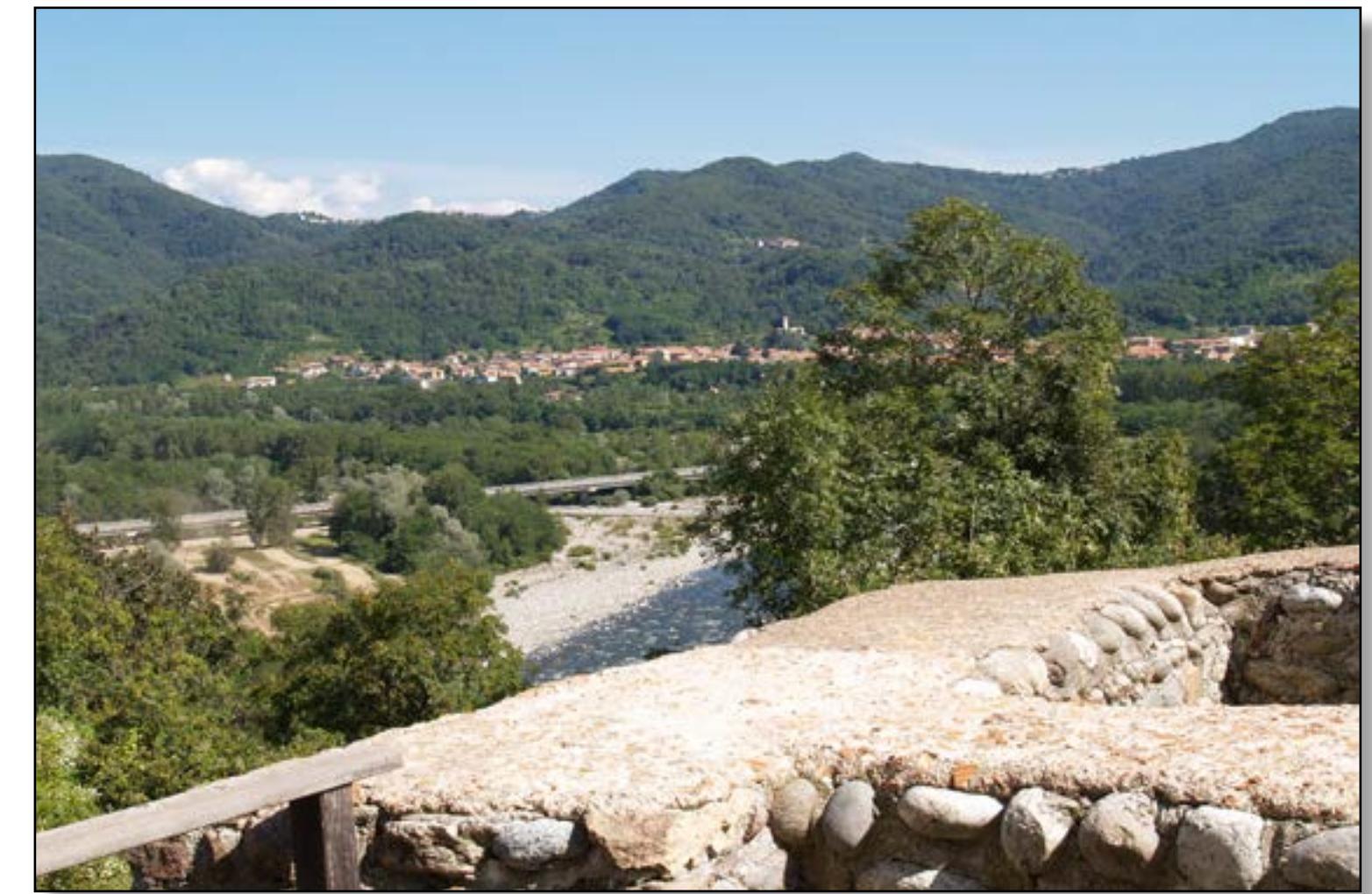
91

SFN LA FENICE - 4/2025



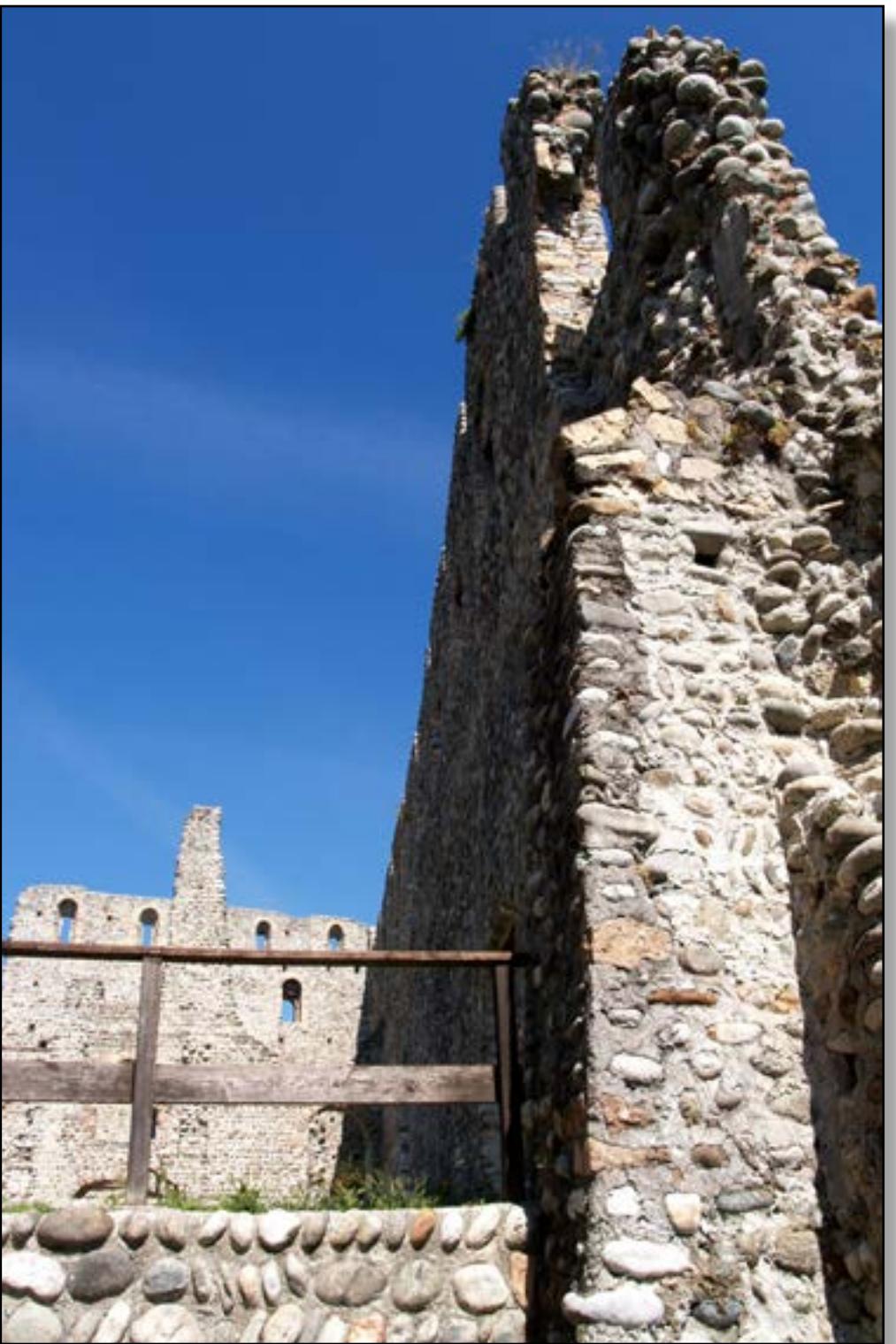
92

SFN LA FENICE - 4/2025



SFN LA FENICE - 4/2025

93



94

SFN LA FENICE - 4/2025



SFN LA FENICE -4/2025

95



96



97



98

SFN LA FENICE - 4/2025



99

SFN LA FENICE - 4/2025



100

SFN LA FENICE - 4/2025



SFN LA FENICE - 4/2025

101

ATTIVITÀ e COLLABORAZIONI

PAOLA MORIGGI

GLI ANNI DELLA DOLCE VITA

incantano Novara

L'importanza documentaria della fotografia emerge con forza dalla Grande Mostra Fotografica FIAF GLI ANNI DELLA DOLCE VITA presentata dalla Società Fotografica Novarese BFI – EFI presso il Complesso monumentale del Broletto a Novara.

La dolce vita non è solo un film (Federico Fellini - 1960), definisce un periodo storico compreso fra la fine degli anni Cinquanta e quella degli anni Sessanta, periodo in cui la vita migliore sembra alla portata di tutti.

È una mostra di grande fascino che racconta il cambiamento avvenuto negli anni d'oro dell'Italia, attraverso immagini diventate iconiche, scattate dai maggiori fotografi italiani, curata da Fulvio Merlak, Claudio Pastrone, Giorgio Tani.

Il percorso visivo presentato da Società Fotografica Novarese nella Sala dell'Accademia del Broletto illustra l'evoluzione del pensiero fotografico del decennio. Inizia con i personaggi che animano la dolce vita romana e il mondo della moda. Seguono le immagini degli archivi delle grandi aziende manifatturiere e quelle delle grandi migrazioni dal Sud al Nord. Non manca la vita quotidiana, fatta di lavoro, ma anche di momenti di divertimento e di spensieratezza.

A conclusione della mostra, la Società Fotografica Novarese presenta una selezione di opere di Osvaldo Savoini (1922 – 2009), attento interprete degli anni Sessanta, socio SFN, insignito, primo

a Novara, dell'onorificenza AFIAP (Artiste de la Fédération Internationale de la Photographie).

Arricchiscono l'esposizione fotografica e avvicinano i visitatori all'atmosfera dei mitici anni '60 la Vespa del 1959 presentata dal Club novarese Autoamatori, l'esposizione di abiti della collezione del sarto e stilista novarese Umberto Perrera a cura di Proloco Novara APS e l'album fotografico Colonie di Follonica con oggettistica d'epoca del socio Enrico Camaschella.

La mostra ha accolto ben 775 visitatori che hanno espresso grandi apprezzamenti per il tema proposto, per la fotografia presentata e per l'allestimento curatissimo nella prestigiosa sala del Broletto.

L'importante mostra fotografica è stata altresì affiancata dall'esposizione di auto e moto d'epoca (esposte in Piazza Duomo accanto al Broletto) a cura di ACN (Club Autoamatori Novara), le auto e le moto storiche che hanno cambiato la vita degli italiani nel secondo dopo guerra.

Un grande lavoro di concerto ha coinvolto Soci, Comune, Proloco Novara, ACN e vari soggetti del territorio che hanno creduto nella valenza del progetto e si sono spesi per la realizzazione.

La Società Fotografica Novarese ringrazia FIAF e in particolare Roberto Montanari, Responsabile delle Grandi Mostre FIAF, per essere intervenuto al momento inaugurale e per la partecipazione all'evento con una sua intensa e emozionante proiezione dal titolo: "ANNI '60: MUSICA, CINEMA, ARTI E MODA".

Paola Moriggi

La Società Fotografica Novarese presenta
GLI ANNI DELLA DOLCE VITA
Grandi Mostre FIAF

Complesso Monumentale del Broletto - Sala dell'Accademia - Novara

18 settembre - 12 Ottobre 2025

da martedì a domenica - ore 10:00 - 19:00

Inaugurazione giovedì 18 settembre - ore 17:00



ATTIVITÀ e COLLABORAZIONI

PAOLA MORIGGI



Fotografie di Paola Moriggi e Pasqualino Quattrocchi

ATTIVITÀ e COLLABORAZIONI

PAOLA MORIZZI



Festival internazionale delle arti visive e contemporanee

apre le porte alla mostra collettiva 2025

ATTRAVERSO GLI OCCHI DEL TEMPO, due immagini due istanti

Il lavoro collettivo 2025 della Società Fotografica Novarese, che ha incontrato tanti apprezzamenti e consensi durante l'esposizione in Sala dell'Accademia del Broletto a Novara, è inserito nel programma del progetto culturale di iFLUXUS, il Festival della fotografia e delle arti visive ideato e promosso da FIDIA Factory ETS con l'obiettivo di connettere artisti, comunità e territori.

"ATTRAVERSO GLI OCCHI DEL TEMPO: due immagini, due istanti" è offerto all'attenzione di un nuovo pubblico nell'antico borgo di Miasino (NO), nei suggestivi spazi della storica [Villa Nigra](#), dove grandi protagonisti della fotografia e delle arti visive portano la loro visione personale unica raccontando storie attraverso immagini che rimangono impresse nel tempo.

Una visione collettiva è invece quella che presenta la SFN con un progetto che esplora il fluire del tempo attraverso il linguaggio del dittico: due immagini affiancate che dialogano tra loro, raccontando una storia fatta di sguardi, pensieri e narrazioni visive; qui gli autori si sono espressi in una sequenza di due scatti, creando un percorso che unisce attimi e memorie, in un continuo rimando tra un prima e un dopo, tra presente e passato.

ATTRAVERSO GLI OCCHI DEL TEMPO costituisce un viaggio visivo di immersione nelle immagini di trentanove autori che, con varietà di temi, linguaggi, stili, tecniche, presentano la propria ricerca personale, inserita in un'esperienza progettuale condivisa.

È la sintesi della sinergia tra individualità e collettività. Rappresenta anche l'occasione per rafforzare l'identità e la visibilità dell'Associazione, partecipe del nuovo Festival che espone opere capaci di parlare al pubblico con linguaggi contemporanei e universali.

Paola Moriggi

Mostra collettiva dei soci SFN
ATTRAVERSO GLI OCCHI DEL TEMPO
due immagini, due istanti



Villa Nigra, Miasino (NO)
26, 27, 28 settembre 2025

Esposizioni aperte nei weekend fino al 26 ottobre

Ingresso libero



ATTIVITÀ e COLLABORAZIONI

PAOLA MORIGGI



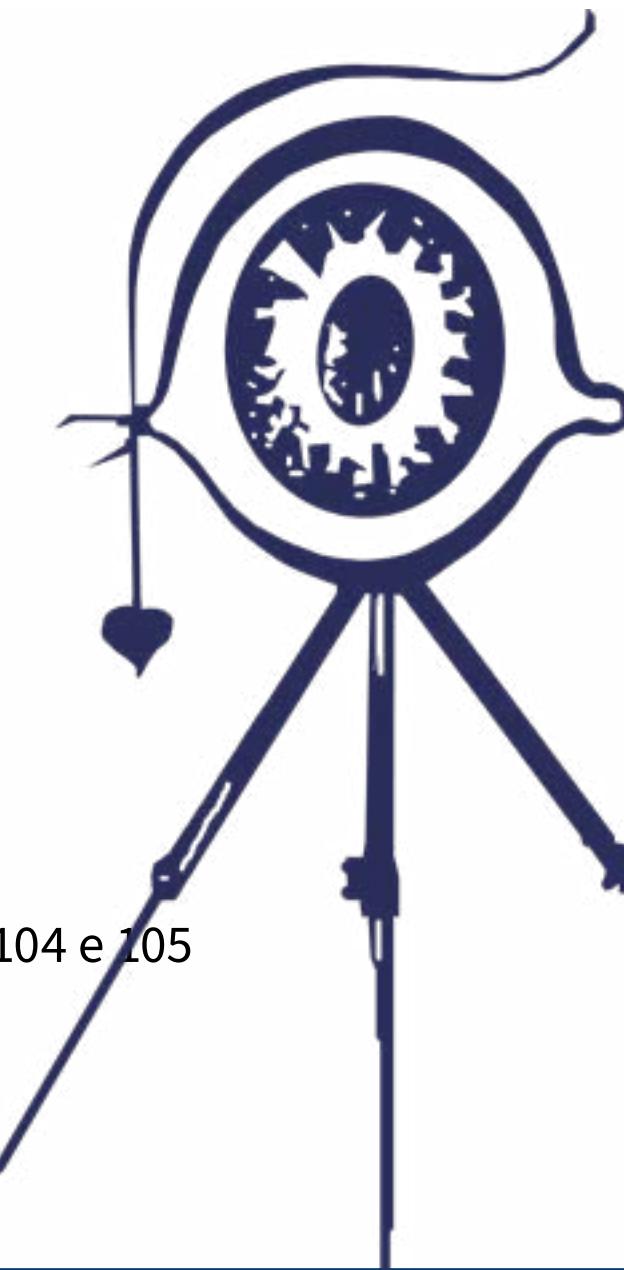
Fotografie di Paola Moriggi e Pasqualino Quattrocchi

In copertina e ultime pagine: Mario Balossini
(particolare di decorazioni natalizie a Novara)

Pietro Cirillo: da pagina 76 a pagina 101

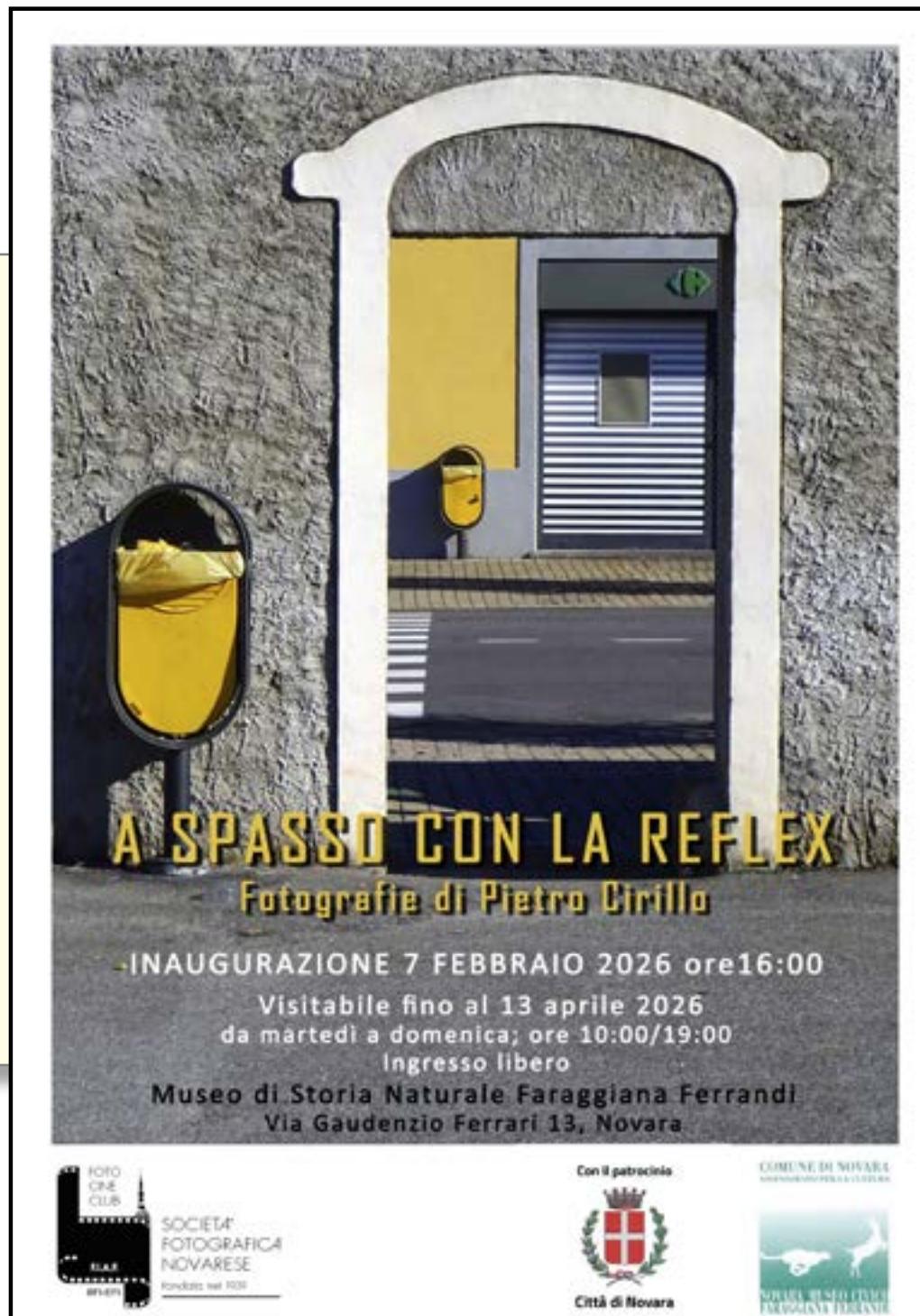
Paola Moriggi e Pasqualino Quattrocchi: pagine 104 e 105

Paola Moriggi e Pasqualino Quattrocchi:
da pagina 107 a pagina 109



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
A spasso con la reflex
di Pietro Cirillo
7 febbraio - 13 aprile 2026
orari apertura Museo
ingresso libero





BUON NATALE E FELICE 2026!