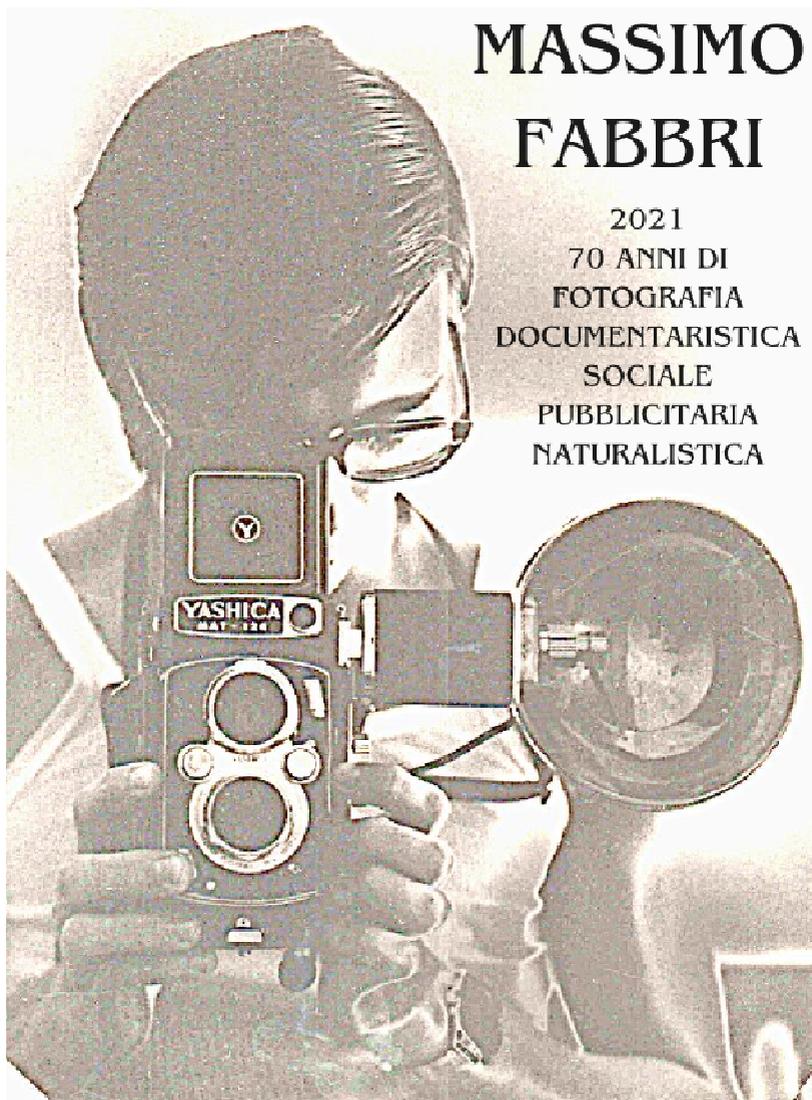


MASSIMO FABBRI

2021
70 ANNI DI
FOTOGRAFIA
DOCUMENTARISTICA
SOCIALE
PUBBLICITARIA
NATURALISTICA



NOTE A CASACCIO

Perché mio nipote Diego, a cui è dedicato questo scritto, quando capirà che se non si sa da dove si viene non si va da nessuna parte, sappia perché suo nonno, che aveva fatto tante cose nella vita, ci teneva a essere considerato soprattutto un fotografo.

la fotografia è la più democratica delle arti perché la riproducibilità è la sua caratteristica più evidente.

Se hai due soldi, uno spendilo per il pane,
con l'altro compra giacinti per il tuo spirito.
Antico proverbio persiano

Tutto è noto, tutto è stato assaporato a
sazietà. Per il resto la buona sorte disponga
come vorrà: la vita è già al sicuro.
Ad essa si può aggiungere, ma nulla togliere.
De brevitae vitae
Seneca

La fotografia è mistica della luce, non la
luminosità di un obiettivo...

I grandi fotografi non fotografano grandi cose
ma semplicemente amano la luce...
e amando la luce la fanno amare a chi guarda
le loro fotografie.

(Tony Miroballo)

“Il fascino dell’immagine sta anche nel trovare
un equilibrio tra quello che si deve vedere e
quello che non si deve vedere. Non deve
essere una fotocopia della realtà”

(Luigi Ghirri, Lezioni di fotografia, Macerata 2010)

Non fai solo una fotografia con una macchina
fotografica. Tu metti nella fotografia tutte le
immagini che hai visto, i libri che hai letto, la
musica che hai sentito, e le persone che hai
amato.

(Ansel Adams)

La luce è una cosa che non può essere
riprodotta ma deve essere rappresentata
attraverso un’altra cosa, attraverso il colore.
Sono stato contento di me, quando ho
scoperto questo.

(Paul Cezanne)

La parola "fotografia" deriva dalla composizione di due parole in greco antico: luce (photos) e scrivere (graphis), letteralmente quindi "fotografare" significa scrivere con la luce.

Quest'ultima è pertanto l'elemento essenziale per poter scattare un'immagine, senza di essa non potremmo parlare di fotografia.

In realtà la luce è forse l'elemento chiave che distingue la vita dalla morte, l'essere dal non essere.

Se fotografare significa "*scrivere con la luce*", la mia tecnica fotografica è lavorare e "manipolare" la luce e gli effetti e le rifrazioni che essa genera nelle immagini.

Mi lascio ispirare dalla luce e lascio che sia lei a guidarmi, che sia luminosa od oscura, ma sempre metafora visiva del "sol invictus".

Perchè, di tutti i segni legati alle emozioni visive, il più antico e fedele è la luce; e mi colpisce che, ora che con la fotografia si è riusciti a fermare ogni istante della vita, ogni attimo si riveli essere proprio un intenso lampo di luce. Come se luce e vita da sempre fossero intimamente connessi, l'una "figura" dell'altra. Come, particolarmente, se le immagini che oggi descrivono la potenza pura della vita selvaggia, "wildlife", riecheggiassero

una sapienza sacra e popolare preesistente che da migliaia di anni ci tramanda la memoria della luce, che parla una lingua remota e forse da sempre radicata in noi, scritta nei geni che però pensavamo tanto lontani dallo scoprire: luce e vita naturale procedono insieme come un alfabeto oggi decifrato e fotografato – eppure così innato in noi che diremmo che lo conoscevamo da sempre.

Sperimentazione, immagini realizzate alcune grazie ai riflessi causati da un filtro di vetro non trattato (senza la mistica delle lenti antiriflesso multicoated !), a volte con la tecnologia HDR, a volte attraverso la fusione di esposizioni multiple, “ belle “ a vedersi secondo i canoni classici del “ Kalos kagathos “ che rappresenta la concezione greca del bene connessa all’azione dell’uomo e sostiene, quindi, che vi sia una complementarità tra "bello" e "buono": ciò che è bello non può non essere buono e ciò che è buono è necessariamente bello.

La bellezza come valore in se stesso e come valore didattico e comunicativo.

Nelle prefazioni ad altre mie pubblicazioni fotografiche si dice :“ *le sue splendide fotografie ci illuminano, è proprio il caso di*

dirlo per il suo straordinario lavoro con la luce, di vera poesia:”

La bellezza nella natura, contando sulla sensibilità di chi lavora con la natura, perché non penso certo a una natura “imbalsamata”, fondamentale è il suo valore d’uso, ma un uso corretto e razionale.

Stimolare la consapevolezza che stiamo sempre più perdendo il senso del limite nel nostro rapporto con la bellezza e la Natura, stiamo arrivando vicini al punto di rottura che non ci consentirà di poter tornare indietro se non con grandi e gravi perdite.

La bellezza di cui parliamo, è quella della Natura, del mondo in cui viviamo, degli animali, degli ambienti, dei fenomeni atmosferici, dei boschi e delle opere dell’uomo ivi incastonate che ora si guardano solo in nome del progresso e del mito di una economia distorta tutta incentrata sul mercato, sulla crescita e sviluppo continuo. Guardarsi attorno e vedere solo gettate di cemento, o la mancanza di rispetto per l’ambiente, ti toglie ogni senso del bello. Si devono cercare vie alternative per non compromettere del tutto la Natura.

**La bellezza è un dono per tutti, come la vita.
È un diritto !**

Come sostiene Salvatore Settis, in alcuni contesti fare la guerra al "brutto" significa anche lottare contro il disagio sociale e la criminalità organizzata.

Secondo il buddismo Zen fondamentale è limitare.

Limitare, semplificare, evocare senza mostrare, suggerire senza dichiarare. Sono cose che, anche intuitivamente, sappiamo essere preziose in un percorso artistico consapevole.

Allo stesso tempo, chiunque abbia provato a seguire questa strada sa quanto sia difficile, faticosa e piena di errori. Infatti, fare fotografie semplici è forse la cosa più difficile in assoluto.

Possiamo dire che **la differenza principale tra una foto ben riuscita e una foto banale** sta tutta nel fatto che la prima ci offre **un indizio** ma non svela "tutto" e sta agli spettatori ricostruire l'intera storia, a proprio intuito, evoca storie e mondi, mentre la seconda si esaurisce in ciò che mostra.

La scelta della luce, dell'ora, dell'atmosfera, delle tecniche, e così via, tentano di far provare le emozioni (o pensare le idee) che il fotografo ha pensato e inserito nella sua opera.

Noi guardiamo con gli occhi, ma "vediamo" grazie al cervello, che si è evoluto non per mostrarci la "realtà", ma per farci percepire il mondo circostante secondo le logiche legate alla sopravvivenza. Esistono mille altre possibilità, infatti, che ci sono negate, come l'ultravioletto o l'infrarosso, e che invece funzionano alla perfezione per renne e insetti, cani e uccelli. Il loro modo di vedere la realtà è diverso dal nostro, ma non meno "vero". La capacità del cervello di ingannarci è però alla base della creazione delle opere d'arte: l'Arte in generale è solo un grande inganno visivo, basato soprattutto su alcuni fenomeni come la pareidolia (la tendenza istintiva e automatica a trovare strutture ordinate e forme familiari in immagini disordinate, come la visione di animali o volti umani nelle nuvole) o l'anamorfismo (un effetto di illusione ottica per cui un'immagine viene proiettata sul piano in modo distorto, rendendo il soggetto originale riconoscibile solamente guardando l'immagine da una posizione precisa). L'occhio umano e la fotocamera poi vedono in modo diverso, dunque non basta inquadrare quello che vogliamo ritrarre perché la fotografia che realizziamo mostri quello che il nostro occhio (o meglio, il nostro cervello)

vede al momento dello scatto.

Come fotografi, sta a noi attuare gli stratagemmi necessari perché la fotocamera registri quello che noi intendiamo raccontare.

Non possiamo sperare che avvenga per caso.

Il fotografo è in essenza un selezionatore.

Esplora gli elementi che gli vengono messi a disposizione dall'ambiente, e **decide cosa**

includere nella sua opera. Entro certi limiti anche come includerlo. In realtà spesso si

dice che il fotografo **primariamente si occupa di escludere**. Di togliere dalla fotografia tutto quello che non è funzionale al suo messaggio.

Non c'è nulla di peggio della fotografia nitida di un'idea confusa diceva Ansel Adams.

La più classica delle foto "vuote" è quella assolutamente perfetta, ultranitida, realizzata con potenti mezzi tecnici, eppure fredda e poco comunicativa.

La gran parte dei fotografi dilettanti aspira ad avere la fotocamera più potente e "in" del momento, il cavalletto in fibra di carbonio più robusto e leggero possibile, l'obiettivo superluminoso e professionale in grado di risolvere una marea di linee per millimetro e poi, con tutta questa parafernalia, trovarsi nel momento giusto (cioè con una buona luce) in

un posto o in una situazione interessante (per lui). Click! Ecco la foto.

Leccata, perfetta, non mossa, non sfocata, pesantissima (ci sono lì dentro almeno 36-50 megapixel di roba), ben esposta. E che cosa comunica? Il vuoto !!

Bisogna fare in modo che una fotografia, "mentre parla alla vista", possa anche parlare "a tutti i nostri sensi". Metti a fuoco le tue sensazioni e le tue idee, prima ancora dell'obiettivo. Chiarisci con te stesso quale sia il messaggio che intendi trasmettere, suggerire, evocare. E **osa** !!

Si fotografa quel che si è. Non c'è scampo. Anche nella foto più superficiale, nel *selfie* fatto in vacanza, c'è dentro tanto – tutto – di noi, al punto che analizzando le nostre foto si potrebbe capire chi siamo, stile "profiler" americani nei telefilm "Criminal Minds". Se vuoi commettere un reato, smetti di fotografare! Per questo ho sempre sostenuto con i ragazzi a scuola che per essere fotografi migliori, bisogna migliorare come persone: nel senso di avere la mente più concentrata, le idee più chiare, e avere stima delle nostre capacità di comprendere e interpretare il soggetto. Una stima basata sulla realtà, ovviamente. *"Il successo è ciò che voi vi date*

da soli, la fama è ciò che vi danno gli altri" sostiene la scrittrice e "creative assistant" Deanne Delbridge, una frase che assume un senso tutto particolare in quest'epoca di Social. Tutti noi sappiamo che è dal cambiamento, dalla rottura delle regole che nasce la creatività. Gli anglosassoni, con il loro uso puntuto della lingua, distinguono due tipi di cambiamento. Il "change" può essere:

Incremental – che aggiunge, senza in realtà modificare l'essenza delle cose

Transformative o disruptive – che cambia completamente le carte in tavola, stravolgendo le regole del gioco.

Non esiste fotografo – tranne forse quelli di Still Lives, e non è sempre detto – che non sappia che **"le sue intenzioni debbono accordarsi con quelle del destino"**, che in fondo è il vero arbitro della fotografia, e non esiste Cartier Bresson che possa dire il contrario.

E' il caso (il destino, la fortuna, il fato, la provvidenza, il genius loci...) che permette al soggetto di trovarsi proprio in quel punto, tra luce e ombra, o che crea quel drammatico

raggio di luce che spunta dalle nubi, o che mette in contatto il fotografo con quell'interessante volto di passaggio per la strada.

Né il fotografo potrebbe prescindere da questi eventi casuali, né gli eventi esisterebbero, senza un fotografo che li riprenda.

Questa è la magia.

Nessuna arte quanto la fotografia è in grado di mettere in comunicazione il tempo, la casualità e l'atto creativo. Noi scriviamo con tutti gli elementi della Terra, i nostri pennelli sono le nubi e le rocce, gli atomi e le cellule, il caso e la necessità, le presenze come le assenze.

In generale si può dire che sono gli eventi "a tramare" per favorire il fotografo, perché, come sosteneva Minor White, "lo spirito della Natura collabora attivamente con il fotografo che ha scelto ". Insomma, è un reciproco riconoscersi.

Molti decidono di rifiutare la post-produzione a priori e dato che io uso molto la post produzione molti affermano, spesso in polemica con me, questa sciocchezza !! Per molti **il solo suono della parola basta** per far venire la pelle d'oca: vige il preconetto (assolutamente falso) che **post-producendo**

un'immagine la si snaturi, indulgendo in una specie di falso, una truffa fotografica.

Una cosa è lo sviluppo dell'immagine e la gestione della sua resa tonale (che sia in scala di grigi o a colori, non importa). Ogni fotografo che si vuole ritenere tale dovrebbe conoscere i principi e la pratica dello sviluppo, anche se poi decide di delegare l'attività ad altri (che siano altre persone o sistemi automatizzati). Perché **basta leggere i grandi classici** (Ansel Adams in testa) per comprendere come non si possa parlare di fotografia in senso compiuto, se non si tiene conto di come l'immagine finale viene generata a partire dall'iniziale impressione luminosa.

Il tutto senza scrupoli di coscienza, visto che lo stesso Ansel Adams, nell'intervista a David Sheff, sostiene che: *"la fotografia elettronica sarà presto superiore a qualsiasi cosa abbiamo ora. Il primo progresso sarà l'esplorazione dei negativi esistenti. Io credo che lo sviluppo elettronico li migliorerà molto. Io potrei ottenere stampe migliori dei miei negativi utilizzando l'elettronica. Poi verrà anche il tempo in cui saremo capaci di realizzare una fotografia interamente con tecniche elettroniche. Con la grande risoluzione possibile e le enormi possibilità di*

*controllo che si possono avere
dall'elettronica, i risultati saranno fantastici.
Mi piacerebbe essere giovane di nuovo!"*.

Sono parole profetiche e che dovrebbero farci riflettere molto. Il "guru" della stampa analogica, della *fine art* più spinta non vedeva l'ora di affidare le fatiche del suo lavoro all'elettronica!

Certo, non poteva prevedere il grandioso sviluppo portato dal digitale, ma di certo possiamo star certi che oggi, se fosse ancora vivo, Ansel Adams utilizzerebbe con gioia il digitale, producendo magnifici "negativi elettronici" da sviluppare con cura, uno per uno, sulla base di precise competenze informatiche.

Assolutamente altra cosa è il fotomontaggio.

Quando **rifiuti di occuparti della post-produzione** non è che stai veramente evitando che la fotografia venga post prodotta, semplicemente **stai delegando l'attività** ad altri (spesso ad uno stupidissimo algoritmo automatico). Esattamente come una volta quando portavi il tuo rullino in bianco e nero a sviluppare e stampare nel laboratorio sotto casa, delegando comunque ad altri il risultato finale, che è poi quello che conta davvero.

In fondo se lo chiedeva già **Leonardo Da Vinci**: quando nasce l'opera d'arte? Quando l'artista la concepisce o quando la mette sulla tela? La sua filosofia lo portava a ritenere di **somma importanza il pensiero**, la riflessione, la conoscenza. Nello stesso tempo avvertiva che queste non potevano essere disgiunte dall'esperienza, cioè dal conoscere empiricamente. E la sua grande inventiva dimostra quanto ritenesse importante mettere in pratica queste esperienze e conoscenze per realizzare l'opera.

Nel vedere una scena da riprodurre, o nel concepire uno still life, un ritratto, una composizione, il fotografo (e anche il pittore e ogni altro artista) ha già **realizzato la sua opera**: deve solo concretizzarla, sfruttando le sue capacità.

Leonardo da Vinci scrive nel suo "Trattato della Pittura": *"... se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di vari misti ... potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, di fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi". Aggiunge poi: "perché nelle cose confuse, l'ingegno si desta a nuove invenzioni"*.

Come scriveva il poeta William Blake (1757-1827), occorre *“vedere un mondo in un granello di sabbia e un paradiso in un fiore selvatico, tenere l’infinito nel palmo di una mano e l’eternità in un’ora”*. In una parola cogliere la **sensualità** della Natura.

La contaminazione tra i generi come il *Neo-Pittorialismo digitale* spesso crea ottime occasioni per elaborare un modo nuovo ed efficace di esprimersi: perché tarparsi le ali? Solo per dire di aver rispettato le regole? Perché non usare la tecnica HDR: tenendo di ciascuna delle immagini sorgente originali solo la parte esposta correttamente, posso **“generare un’immagine "chimera" che in qualche modo unisce la gamma dinamica dei fotogrammi iniziali creandone una più ampia**. Michael Kenna, il grande fotografo britannico, sosteneva che **la fotografia dovesse essere una sorta di collaborazione tra il fotografo e la realtà fotografata, tra il fotografo e il caso**. Si schierava contro la previsualizzazione e a favore dell’effetto sorpresa.

Ci deve essere un elemento imponderabile, non tutto dovrebbe essere prevedibile. E anche se col digitale la risposta arriva dopo pochi istanti, è comunque una risposta parziale. Solo quando si vedrà la foto sul

monitor del computer si potrà esser certi di aver conseguito il risultato cercato. Valutare la foto dal display della fotocamera è una follia. Il digitale ci ha dato tanto, tantissimo, ma altrettanto ci ha tolto. Credo davvero che spetti a noi cercare il giusto equilibrio tra invenzione, fantasia e realtà, tra caso e controllo. Non è certo facile, ma presumo sia possibile.

Si fotografa quel che si è. Tutte le foto che ho fatto riflettono chiaramente tutto il mio vissuto, per me straordinario perché unico e solo mio. Ogni immagine è il riassunto visivo di ciò che sono.

*“Essere un fotografo è essere un **“maestro delle menzogne”**. Saper mentire, ma con stile. Per portare avanti la propria missione, però, occorre che il fotografo conosca davvero bene il proprio soggetto, che lo “possieda” per intero, che ne veda ogni lato, anche quello nascosto. Se per dire la verità basta una conoscenza anche solo superficiale, per dire una bugia occorre essere preparati, altrimenti “ti sgamano”.*

*Se ti interessi alla realtà, allora sei uno scienziato: **gli artisti e i creativi si interessano solo di bugie.***

*Le foto artistiche sono **grandi bugie**. Talmente false, deformate e personali, che nessuno può credere davvero che quella sia la realtà (anche se a volte lo è!). Sono innocue perché non cercano di nascondere il fatto che sono semplicemente bugiarde, ed alla grande. Rivelano direttamente, e in modo chiaro, il trucco. Ma attraverso questo specchio deformante, mostrano di avere la stessa essenza delle foto-piccole bugie: l'essere la rappresentazione del sentire, dell'emotività e reattività del fotografo, e dunque del suo sguardo. Una foto è sempre un'interpretazione della realtà, mai la realtà. Ma le foto che sono grandi bugie non giocano sull'inganno: si limitano a raccontare una storia sotto forma di favola. E le favole, si dice, sotto sotto dicono spesso la verità, ma mica sempre. E comunque chi se ne importa: conta solo godere della storia."*

L'avventura di uno sguardo - 29-1-2020 -Marco Scataglini

Ma la fotografia può essere definita un'arte ?

Cominciamo con il cercare una definizione condivisibile della parola ARTE.

"ARTE è il lavoro, qualsiasi lavoro, che permette di creare ciò che prima non c'era, esprimendo se stessi.

Con il proprio lavoro gli artisti raccontano di sé, la propria visione del mondo o di quella parte di esso che osservano e da cui traggono ispirazione. Raccontano i propri sentimenti insieme a quelli degli altri. Mostrano il proprio punto di vista. In sostanza, esprimono. Dunque: L'Arte è il lavoro più utile al fine dell'esplicazione della funzione umana dell'espressione per tramite della creazione. Tutti gli artisti lavorano per comunicare, condividere e affermare il proprio essere. Il motivo principale per scattare una fotografia è quello di far vedere agli altri quello che abbiamo già visto, come lo abbiamo visto, come lo abbiamo "sentito". A volte per ricordarlo e farlo ricordare.

Può accadere che qualcuno riesca in questa impresa così bene che tanti altri finiscono per voler vedere, o sentire, come lui. O anche "far" vedere agli altri come vede lui, come "sente" lui. Così semplicemente nasce la fotografia.

Quando la fotografia è creata al fine di condividere la propria visione e il proprio sentire; quando una fotografia arriva al cuore o allo stomaco, allora è ARTE. Questo è quello che fanno tutti gli artisti, con lo specifico del

*loro mestiere di pittori, musicisti, scultori,
fotografi e non,
Ricordiamoci che un'opera può anche non
essere immanente: un concerto, un balletto
sono un'opera realizzata dal talento di un
interprete che termina con la calata del
sipario. Ma ciò che rimane ed è stato prodotto
è l'arricchimento e la crescita del pubblico
che lo ha seguito. E solo il grande talento di
chi sa raccontare e creare esprimendosi si
può definire ARTE ed è capace di tanto.
Torniamo a discutere e a parlare di talento,
ovvero di ciò che permette a un artista di
toccarci dentro. Come l'acqua va
naturalmente al mare, così il talento vero sa
trovare la via al sentimento tramite il lavoro
dell'ARTE: tutta."*

Fabrizio Ferri è nato nel 1952 a Roma. Vive e lavora a New York.

La fotografia non è solo l'oggetto fotografico, se pensiamo che, lavorando concettualmente, esprimiamo idee attraverso le nostre fotografie. In questo caso, non basta più parlare di fotografia dal punto di vista tecnico. Chi fotografa con consapevolezza, in genere, elabora una personale modalità, che permetta di esprimere la propria idea attraverso alcune regole che mettano nelle condizioni di

comunicare con il mondo. Il contenuto della fotografia, in questo caso, può non essere l'idea legata a quella immagine.

In questo senso può essere considerata opera d'arte.

Come ha scritto Michele Smargiassi:

Bisognerebbe quindi dire, meglio, che la fotografia è in prima battuta una **tecnica applicata**. Si potrebbe meglio dire che la fotografia è una pratica che si può "applicare" a tante funzioni, quindi anche all'arte.

La fotografia non è un'arte pura, per sua e nostra fortuna. Non ha nulla di puro. È un meraviglioso ibrido, fin dall'inizio.

Fu definita "la figlia bastarda abbandonata dalla scienza sulla soglia dell'arte". I bastardi sono sempre i migliori.

Le fotografie, di qualsiasi genere, lontanissime fra loro, hanno tutte in comune una cosa.

Mettono in relazione gli esseri umani. Una foto, d'autore o senza autore, bella o brutta, professionale o banale, è uno scambio di sguardi fra umani, e arricchisce la relazione fra gli umani.

Le fortune della fotografia non possono essere considerate un fenomeno casuale, trovando spiegazione nella particolare sintonia che la fotografia ha dimostrato nei confronti delle

poetiche artistiche emerse a partire dagli anni sessanta.

L'arte contemporanea ha viaggiato sostanzialmente su due linee parallele.

Grande astrazione e **grande realismo** che la fotografia riesce a sintetizzare.

Il grande pregio di questo mezzo è proprio quello di poter essere allo stesso tempo strumento di costruzione del reale e forma di prelievo diretto dalla realtà. Una duplicità che ha generato equivoci sul piano della produzione, ma questi hanno portato una gran ricchezza di ricerche nell'arte degli ultimi cinquant'anni.

È nella stagione della pop art che per la prima volta si manifestò una chiara presenza della fotografia. Prima non erano mancati altri segnali, ma furono troppo isolati per incidere in profondità nelle vicende dell'arte.

È con la **pop art** che si espresse il doppio contributo della fotografia nella ricerca artistica: da un lato **presenza diretta** e utilizzo esplicito del mezzo e dall'altro una **presenza indiretta**, una sorta di filosofia del fotografo. Reportage come vocazione alla raccolta, alla ricognizione oggettiva, all'esibizione imparziale del mondo, tutto ciò riassume la

poetica pop, coincidendo con un principio fondante della fotografia.

Si delineò così un rapporto tra foto e ricerca artistica che in seguito troveremo molto spesso. Un caso da cui partire è sicuramente quello di **Robert Rauschenberg** che, se per alcuni aspetti non può essere considerato un autore pop in senso stretto, anticipò però alcuni usi della fotografia poi ripresi dallo stesso Warhol. Rauschenberg intuì la possibilità di considerare la fotografia al pari di altri oggetti caratterizzanti la cultura di massa.

Ma è certamente il contributo di **Andy Warhol** il più ampio espresso dalla poetica pop nei confronti della fotografia, sia in termini di quantità che di qualità. Affermando di voler essere una macchina, Warhol riabilitò quella caratteristica di meccanica automaticità che fino a quel momento si voleva superare, per accomunare la fotografia stessa all'arte. Agli occhi di Warhol la fotografia rappresentava il prototipo perfetto di un'arte in grado di escludere l'autore come soggetto psicologico, sostituendolo con un autore-macchina, perfettamente integrato con lo strumento. Non ci si stupisce dunque per l'utilizzo della **Polaroid** in cui basta schiacciare un bottone,

oppure addirittura della cabina per fotografie automatiche. Non manca il ready made, cioè il prelievo di immagini fatte da altri, così che la ricerca di non-creatività finì per portare alla totale rinuncia al fare.

È all'interno del clima pop che la differenza tra artisti e "fotografi puri" cominciò a sfumare, e figura simbolo di questo riavvicinamento è la grandissima americana **Diane Arbus**, nota per i suoi ritratti di soggetti marginali e diversi.

Proveniente dalla fotografia di moda, la Arbus, pur non appartenendo direttamente al gruppo della pop, ne respirò l'aria. Negli anni sessanta frequentò gli stessi ambienti, le stesse gallerie, ne condivise la poetica, aprendo al rapporto tra i fotografi puri e gli artisti.

Gli anni settanta sono quelli segnati dal dominio assoluto delle **poetiche extrapittoriche** e c'è, dunque, pochissimo spazio per tutte quelle ricerche legate a una dimensione di manualità e di abilità esecutiva. Gli artisti del periodo trascurarono completamente l'aspetto tecnico-esecutivo, tanto che a volte l'immagine venne addirittura fatta da altri, perché ciò che contava era l'idea e non la dimensione materiale dell'opera. Il

contributo della fotografia a queste poetiche è da intendersi come prezioso componente costitutivo delle stesse.

La fotografia di un'azione non è solo la documentazione di qualcosa avvenuto altrove e in un altro momento, ma è la rappresentazione dell'azione stessa.

Certificazione, memoria, raccolta e catalogazione, intervento sulla temporalità e supporto a una certa azione. Sono tutte categorie che costituiscono l'identità della fotografia nella nostra esperienza quotidiana.

Gli artisti concettuali le recuperarono e le applicarono alle loro ricerche. Per quanto riguarda un'applicazione della categoria **memoria**, vanno ricordati i francesi **Jean Le Gac e Christian Boltanski**. Due artisti ripetutamente impegnati a celebrare quella dimensione del "tempo perduto" così cara alla cultura letteraria del loro paese.

Una bella riflessione sulla **temporalità** fotografica venne svolta da **Mario Cresci**, che ebbe il merito di portare una forte componente di concettualità all'interno di un più tradizionale lavoro di reportage. Pur manifestando una vocazione più mondana che autoriflessiva, negli anni settanta la fotografia ha comunque partecipato a quel

clima di ricerca che aveva per oggetto il linguaggio stesso dell'arte.

In questi anni l'arte ha saputo raccogliere le tensioni e le istanze di rinnovamento provenienti dal Sessantotto. L'idea di una partecipazione allargata alla politica e al sociale, si diffuse anche ai territori dell'arte.

Trovò esemplare applicazione nell'installazione della cabina automatica per fototessere realizzata da **Franco Vaccari** alla **Biennale veneziana del 1972**. Il pubblico, seguendo l'indicazione fornita con una scritta dall'artista, era invitato a costruire direttamente l'opera. Lasciando sulle pareti della stanza una traccia fotografica del proprio passaggio.

È nel clima degli **anni ottanta** però che si manifestò a pieno quella fusione tra fotografi puri e artisti-fotografi, della quale già si era avuto qualche indizio negli anni della pop. Fotografi e artisti si mescolarono senza più pregiudizi, consapevoli di poter ormai dialogare alla pari, lontano da quei sospetti che li avevano tenuti distanti. È in questo nuovo clima che i grandi protagonisti della fotografia di moda vennero ospitati nelle gallerie e nei musei. Esempi tra i più emblematici di questa svolta possono essere

considerati l'americano **Bruce Weber** e il tedesco **Helmut Newton**.

Oggi non molti dubitano che la fotografia possa essere considerata un'arte alla stregua della pittura.

Non è sempre stato così: infatti, il percorso che ha portato la fotografia ad essere accettata, sia culturalmente che giuridicamente, come attività artistica è stato lungo e difficile, osteggiato da un lato da chi sosteneva che un procedimento chimico/meccanico a consumazione pressoché istantanea non contenesse in sé quell'attività intellettuale propria della creazione artistica, caldeggiato invece da altri, i quali proclamavano che la fotografia dovesse essere considerata un mezzo, alla stregua di un pennello o di uno scalpello, attraverso il quale l'artista-fotografo arrivava a concretizzare una propria idea creativa.

Interessante, secondo me, a questo punto è sapere cosa ne pensa la legge, che è il compendio delle regole di vita di un paese e quindi espressione della sua cultura diffusa: *"A livello legislativo l'opera fotografica viene esplicitamente annoverata fra le opere dell'ingegno dapprima a livello internazionale, nella redazione della Convenzione di Berna*

nel suo testo del 1948.

L' Italia, paese firmatario della suddetta Convenzione, impiega invece ben 30 anni per adeguarsi e includere le immagini fotografiche come possibili opere d'arte, prevedendo questa ipotesi solo nel 1979 con una modifica ad hoc della legge 633 del 1941 (la cosiddetta Legge sul Diritto d'Autore).

L'attuale sistema normativo prevede che un' immagine fotografica possa avere tre diverse nature: opera fotografica, fotografia o fotografia documentale.

La distinzione è molto importante: infatti, la diversa qualificazione di un'immagine fotografica nell'una o altra categoria implica livelli di protezione molto diversi.

Cominciando dalla fotografia meramente documentale, ossia quella riguardante "scritti, documenti, carte di affari, oggetti materiali, disegni tecnici e prodotti simili" (art. 87 c. 3 L.A.), si può osservare come non le venga ricollegato alcun diritto o protezione dalla legge.

Diversamente, ad un' "opera fotografica", quale opera dell'ingegno a tutti gli effetti, la legge ricollega tutti i diritti morali (cioè diritto di inedito, di paternità, di integrità e di ritiro dell'opera), nonché di sfruttamento

economico (pubblicazione, riproduzione, diffusione, distribuzione, noleggio etc.) per un periodo che arriva fino a 70 anni dall'anno di morte dell'autore.

Alla semplice fotografia, esplicitamente regolata dagli art. 87 e seguenti della Legge sul Diritto d'Autore, sono ricollegati principalmente dei diritti di sfruttamento economico (riproduzione, diffusione e spaccio della fotografia) di una durata pari a 20 anni dal momento di realizzazione dello scatto.

Se a livello teorico la distinzione fra opera fotografica e fotografia crea notevoli perplessità, definire se una determinata immagine fotografica sia giuridicamente un'opera dell'ingegno, una fotografia o una fotografia documentale risulta particolarmente difficile.

Infatti, non esistendo (e del resto non potendo esistere) parametri oggettivi per definire l' "artisticità" di un'immagine fotografica, tale classificazione viene demandata alla sensibilità di quel giudice che si trovi a dover dirimere un'eventuale controversia.

La corrente giurisprudenziale maggioritaria è solita individuare il discrimine fra opera fotografica e fotografia in quel "di più" che la prima tipologia di immagini veicolerebbe

rispetto alla seconda. In altre parole, se nella "semplice" fotografia il fotografo si è limitato a fissare un'immagine meramente rappresentativa della realtà, nell'opera fotografica la realtà fissata diventa elemento complementare rispetto ad un messaggio (emozione, suggestione, fantasia) che il fotografo vuole trasmettere a chi esamini la fotografia (Trib. Milano, 28-06-1993)".

Avv. Massimo Corio maggio 2009

E' difficile convincere le persone che **la realtà è irriproducibile** e che qualsiasi tentativo di fermarla in una fotografia è destinato al fallimento.

La realtà, infatti, non è pura immagine, ma un insieme di realtà di tipo diverso (onde luminose ma anche sonore, profondità, volume, movimento, temperatura, e così via) che **possono solo essere interpretate**, ma mai colte in senso oggettivo se non, forse, con degli strumenti scientifici. E in tal caso avremo complesse formule matematiche e grafici, non certo "un'immagine".

Solo guardando le cose si ottiene una mera illusione. Gli occhi registrano l'immagine (invertita e sottosopra) e la trasmettono alla corteccia visiva primaria, che "vede" il

soggetto. Se guardi una sedia, vedrai “una sedia”.

Ma questo non serve a molto, se non scatta poi l’ausilio della *corteccia visiva secondaria* che interpreta quanto visto dandogli da un senso. Allora la sedia diventa quell’oggetto utile a sedersi quando si è stanchi. Sino a quel momento, è solo un insieme di linee e volumi apparenti.

Ed è interessante osservare che, com’è ovvio, non solo la percezione di qualsiasi oggetto è diversa da persona a persona, ma lo è – ben più grandemente – tra diverse specie animali. Se il mondo fosse esattamente come lo vedono gli esseri umani, vorrebbe dire che i cani, i gatti, i leoni o le scimmie per non parlare di insetti e rettili hanno della realtà una percezione “errata”. Ma questo non è ovviamente possibile: il loro modo di vedere è diverso dal nostro per necessità di sopravvivenza, e **quella che vedono è la stessa realtà, interpretata in modo differente.** Dunque, come fotografi, non potremmo mai riprodurre un soggetto nella sua realtà, possiamo solo darne un’interpretazione fedele.

Fedele, s’intende, non già all’apparenza di quel che abbiamo di fronte, bensì all’illusione

che ce ne siamo fatti, intesa come interpretazione non fedele.

Se infatti per le attività quotidiane abbiamo bisogno di "leggere" il mondo in modo adeguato, per evitare di mangiare un frutto velenoso, o addentare un sasso, o compiere altri gesti pericolosi, quando siamo liberi da questi obblighi e stiamo creando Arte, possiamo anche rendere commestibile un sasso, o fare di un cesto di verdure un volto umano, stile Arcimboldo.

Il noto pittore "visionario" Francis Bacon, in una sua intervista del 1991, alla domanda su quale differenza esista tra la forma illustrativa e quella non-illustrativa nel mondo dell'arte rispondeva che secondo lui la differenza «consiste in questo: la forma illustrativa rivela immediatamente, tramite l'intelletto, il suo significato, mentre la forma non illustrativa passa prima per la sensazione e solo dopo, lentamente, riporta alla realtà. Perché sia così, non lo so. Probabilmente ha a che fare con l'ambiguità della realtà e dell'apparenza. Questo modo di arrivare alla forma è di per sé più vicino alla realtà, proprio per la sua intrinseca ambiguità».

In altre parole, l'artista, e il fotografo per quanto mi riguarda, può agire in due modi:

riprodurre la realtà per mostrarla agli altri, interpretandola necessariamente ma cercando di renderla del tutto comprensibile, **oppure rinunciare a ogni legame con detta realtà**, accettare l'impossibilità di poterla portare agli altri "così com'è" e dunque lavorare sulle idee, le sensazioni e le emozioni dello spettatore per fargli in qualche modo giungere il proprio "messaggio" e nel far questo, rileva Bacon, si avvicina di più alla realtà perché ne svela l'intima ambiguità.

Sebbene molti fotografi di reportage cerchino di lavorare con la prima metodologia, e anzi abbiano costruito tutta un'etica del fotogiornalismo con vincoli di "oggettività" e onestà, la verità è che solo prescindendo dal dato reale oggettivo si può dire qualcosa di valido, di "vero", come dimostrano le esperienze (magari inconsapevoli) di tanti fotografi del passato (a cominciare da Cartier Bresson e Capa) e quelle, molto più studiate, di fotografi di reportage contemporanei, come Paolo Pellegrin.

"Un'immagine vale più di 1000 parole"

Questo aforisma di Confucio, pur nella sua retorica, si è realizzato nella nostra società, basata su una cultura dell'immagine, che sempre più necessita di un dialogo. Dialogo

che proprio la fotografia consente di realizzare con la sua intrinseca universalità, ma soprattutto, e ciò ne qualifica lo specifico, con il suo potenziale comunicativo che la differenzia nei confronti di altri mezzi tradizionali di fruizione.

Cosa significa creare una immagine che piace, che ha successo.

Secondo Loewy, il punto debole potrebbe essere identificato usando il principio *Più avanzato ma accettabile* (Most Advanced Yet Acceptable – MAYA), che afferma che è la forma più avanzata e innovativa di un oggetto o di un ambiente che sia ancora però riconoscibile come qualcosa di familiare che evoca sensazioni conosciute che avrà le migliori prospettive di successo.

Sebbene MAYA abbia chiaramente un fascino pragmatico, la domanda sulla sua correttezza è empirica e un corpus crescente di ricerca la sostiene.

Alla gente piace davvero il familiare, un'osservazione supportata dall'effetto, che afferma che aumenta il fascino di oggetti e ambienti.

Alla gente piace anche l'innovazione, specialmente nell'ambito delle belle arti,

comunità che tende a valorizzare l'originalità sopra ogni altra cosa.

Inoltre, le persone tendono a notare e ricordare elementi di novità inseriti nella tipicità, un fenomeno noto come effetto von Restorff. Ricerche che esaminano il valore di tipicità e novità suggeriscono che le due variabili sembrano pesare allo stesso modo nell'influenzare la percezione del fascino estetico incorporando elementi che fanno riferimento a forme familiari.

Importante è ribaltare gli schemi dell'avanguardia. Essere figurativo, illustrativo, narrativo, non ingannare, non voler inventare nuovi linguaggi ma parlare agli occhi e al cuore. L'arte così è profondamente pop perché è profondamente popolare.

Come diceva Dorothea Lange, ogni fotografia è sempre un autoritratto, c'è sempre qualcosa di noi, e l'immagine riflette il nostro modo di pensare e vedere. Lei, ad esempio, amava le mani, le trovava espressive e significative, e amava anche ritrarre le persone di schiena, perché diventassero simboli universali e non "John" o "Mary". Perciò durante la sua carriera ha fatto innumerevoli, magnifiche fotografie di mani e di gente ripresa di spalle, e nessuno ha mai avuto niente da ridire, perché le scelte

tecniche e stilistiche servono comunque a comunicare qualcosa. Dunque non si tratta certo di rincorrere un'impossibile "oggettività" della fotografia, che comunque è, inoltre, giornalismo per antonomasia nella maniera in cui fornisce informazioni, notizie. La sua stessa invenzione, in definitiva, non è altro che la necessità di un medium comunicativo più preciso del disegno o immediato della parola. Anche la fotografia più elementare è un'immagine giornalistica, che gode di prerogative eccezionali legate alla sua pretesa obiettività. Essa è capace di comunicare subito quanto rappresenta, creando inoltre l'illusione che la realtà "immortalata" non abbia subito mediazioni, quindi sofisticazioni di sorta ma sia invece suscettibile di ulteriori autonome interpretazioni. Il fotografo non è un mero esecutore, i suoi soggetti corrispondono sempre a delle scelte, e la fotografia giornalistica non è la realtà, ma un frammento di essa il cui peso morale ed emotivo dipende da dove viene inserita. Vale per ogni fotografia quello che Wittgenstein diceva delle parole: "*che il significato è l'uso*". Che il significato è l'uso lo sapeva bene Mussolini che durante il ventennio fascista utilizzò la fotografia, così altamente

testimoniante quindi pericolosa politicamente, manipolandola, limitandola e irregimentandola attraverso la censura.. Infatti la "Fotografia giornalistica è una scelta" che coinvolge totalmente, attraverso l'acquisizione nel rettangolo del "mirino cornice" (che altro non è se non un campo magnetico, attraversato da forze e da vettori), all'interno del quale tra gli elementi si stabiliscono relazioni, utili non solo a informare, a documentare, ma a proporre un personale, qualificante "point de vue"..... Fotografia anche come scelta militante che significa mettere sulla stessa linea di mira la testa, l'occhio e il cuore; come emergerà negli anni '60 dalla fervente attività che vede fotografi (come me) accomunati dal desiderio di usare la fotografia per documentare le turbolenze di quegli anni cruciali. Ho sempre desiderato produrre immagini, esprimere idee attraverso immagini da me realizzate, forse anche perché, grazie a mio padre, che la adorava, ho avuto la prima televisione a 5 anni, nel 1956, quindi naturalmente ho cominciato a disegnare, manifestando subito, da bambino, una certa capacità, ma crescendo ho capito che non ero capace di padroneggiare i mezzi ed il risultato,

pur decente, non mi soddisfaceva affatto, mi ero legato ad amici che eccellevano nel disegno, uno su tutti Claudio Bonaiuti, fumettista d'eccezione, poi ho incontrato la fotografia.

Sono passato attraverso varie fasi che hanno segnato le pietre miliari della mia evoluzione umana, culturale e fotografica, come la mia cultura legata alle immagini è nata e si è accresciuta attraverso la frequentazione settimanale delle pagine dell'Europeo, che da sempre portava in casa mio padre. Ho eseguito il mio primo scatto nel 1969, un rotolino casuale trovato nella macchina fotografica di mio padre, che aveva avuto un periodo di passione fotografica, una CONDORETTA delle Officine Galileo di Firenze della mia stessa età, del 1951, che credo mio padre avesse acquistato proprio per fotografare me appena nato. Fu il classico colpo di fulmine, mi innamorai per sempre. Iniziai a sviluppare i rotolini ed a stampare nella camera oscura arrangiata che un mio compagno di scuola aveva allestito nel garage di suo padre in via del Barco, poi mi allestii una camera oscura personale in camera mia. La mia neonata passione mi divenne subito utile quando, da maestro supplente, venni

inviato all'inizio dell'anno in una quinta " turbolenta " nella succursale della scuola elementare G. Mameli nella zona dei famigerati " greci " abitazioni popolari riservate ai profughi dalla Grecia e, in quel periodo, ospitanti anche i camorristi e mafiosi inviati dal governo con " obbligo di soggiorno ", famiglie disagiate tendenti a delinquere i cui ragazzi frequentavano la scuola di quartiere. Avevano mandato la maestra all'ospedale rovesciandogli addosso la lavagna con tutta la struttura portante di ghisa e rompendogli clavicola e braccio in tre punti. Tra le attività che intrapresi per cercare di tenere sotto controllo questi ragazzini, ovviamente inserii la fotografia e organizzai la realizzazione di svariati " fotoromanzi " con loro protagonisti con i quali insegnavo la storia, l'italiano, le scienze, la geografia ed un po' di matematica rendendo il tutto più attraente e meno pesante. Andò molto bene e alla fine dell'anno furono anche tutti promossi all'esame di stato con commissari esterni e io ottenni così un bel successo.

Nel 1975 mi sono laureato con 110 in Pedagogia all'Università degli studi di Firenze con una laurea in Psicologia Sociale, con la professoressa Morino Abbele, dal titolo :

REPRESSIONE E VIOLENZA – la violenza del potere e la violenza di massa come risposta creativa.

La parte scritta della tesi era accompagnata da un volume esclusivamente fotografico, per l'epoca già una scelta rivoluzionaria. La radicale politicità dell'atto fotografico si inserisce nel quadro della delicata responsabilità storica e sociale di cui il fotografo si sente investito e non può dunque che espletarsi mostrando «chi sono i veri detentori della violenza». Ciò significa *enunciare* con forza gli aspetti positivi del soggetto in campo – a partire dalla componente profondamente vitalistica che ne sostanzia l'attività militante – e *denunciare* i secondi, individuati in alcune specifiche pedine del "potere poliziesco", quali reali portatori di violenza e morte, È evidente allora come questo fare politicamente immagini si nutra di una retorica opposta a quella fondata sull'esaltazione delle potenzialità documentali della fotografia tipica del fotogiornalismo, quella cioè "di servizio" all'avvenimento che viene documentato.

In termini pasoliniani, è come se il "fotografo del movimento" rivendicasse una *fotografia di*

poesia contro una *fotografia di prosa* poiché è unicamente attraverso la prima che l'immagine cessa di essere solo «un pezzo di carta sporco di inchiostro», svincolandosi dalla condizione di *oggetto di consumo* per farsi piuttosto agente di consumo nei confronti dello spettatore (le buone fotografie, dice Tano D'Amico, grande fotoreporter militante al quale spesso mi sono rivolto, sono quelle che «non si fanno consumare. Consumano. Ci lavorano dentro. Sono fotografie che hanno una personalità, una vita propria»)

Il "movimento" non è infatti quello di una moltitudine, pur politicizzata ma impersonale, quanto, al contrario, un movimento di sguardi, gesti profondamente personali capaci di arrivare ad agire la Storia («la Storia ha sempre bisogno di una componente personale»).

Secondo questa prospettiva, scegliere, per un mezzo d'espressione così profondamente fondato sulla materialità di un dispositivo, significa sposare anzitutto una serie di precise opzioni tecniche e stilistiche.

Fare militanza iconica significa quindi ***combattere per e attraverso l'immagine***, cioè adottare, con la massima consapevolezza possibile nei confronti della realtà, una

precisa *ottica*, termine quest'ultimo che evidentemente deve essere inteso nella sua duplice accezione, anzitutto tecnica ma anche politica.

«**Mettere tutto a fuoco**» significa dunque, in tale prospettiva, come scrisse il fotografo e teorico situazionista Pino Bertelli, «avere chiara l'idea del reale in rapporto all'apparenza delle cose», ma anche porre distintamente al centro della rappresentazione quel «movimento» fatto di giovani uomini e giovani donne protagonista in Italia, nel corso degli anni Settanta, di un imponente tentativo di rinnovamento che, dalla sfera politica, si estende a qualsiasi ambito della vita quotidiana

Essere un fotografo illustrativo o non illustrativo è una scelta ovviamente, e si possono ottenere in entrambe i casi delle fotografie valide, ma forse sarebbe bene considerare che **in nessun caso si ottiene comunque una mera riproduzione reale della realtà**: che poi è quello che tanti fotografi, soprattutto dilettanti, si rifiutano di accettare. In fondo lo fanno anche alcuni maestri. Quando Berengo Gardin sostiene di voler raccontare solo delle storie, di mostrare il dato reale e di non ritenersi un artista, anche

se si intuisce cosa voglia dire, si deve aggiungere che in verità sta sostenendo un'idea impossibile. Nello stesso atto di fotografare, pur nello sforzo di rimanere illustrativo, **crea qualcosa d'altro dalla realtà**, ed è giocoforza un artista.

Ho percepito perfettamente questo problema fotografico durante i miei viaggi, principalmente i primi in Asia e America, nei quali, ancora all'inizio dell'avventura come fotografo-etnografo, cercavo di documentare la realtà così come era, e mi sforzavo di comprenderla per renderla trasparente nelle mie immagini, ma poi, piano piano mi rendevo conto che, ad esempio, più o meno coscientemente, eliminavo dalle inquadrature tutti gli elementi che consideravo troppo moderni, come i fili della luce e gli oggetti in plastica, e quindi che stonavano e, in qualche modo, contrastavano con quello che volevo esprimere.

In realtà manipolavo.

Anche le immagini che avevo realizzato nel periodo "militante" politicamente, quelle del disagio sociale, della povertà, dell'abbandono, erano segnate dall'esclusione dalle stesse immagini di elementi che non mi collidevano con l'idea che volevo dare.

Anche lì manipolavo.

Ovviamente non parliamo delle immagini relative all'attività lavorativa, manipolate consapevolmente per ottenere il fine per il quale il committente pagava, e più questo appariva e migliore era la qualità del lavoro. Allora, tutto sommato, le immagini realizzate per testimoniare la bellezza e varietà della Natura, immagini compiute che rappresentano la maturità del mio percorso come fotografo, sono quelle che meno risentono della oggettiva manipolazione, anche se può sembrare il contrario.

Personalmente ho avuto un rapporto difficile con la mia identificazione nel mestiere di fotografo, principalmente perché non era accettato dalla mia famiglia, o meglio da mia madre, e questo ha avuto il suo peso, anche solo psicologico. Mia madre si vergognava di dire alle sue amiche che il figlio laureato faceva il fotografo, per lei i fotografi erano solo o lo Studio Lumachi, ritrattista della Firenze bene, (ma non ero io !) o quelli con il becchime nelle tasche che fotografavano gli sposini con i piccioni davanti al Duomo... Con il tempo mi sono accettato come fotografo anomalo, con tutte le contraddizioni del caso ed ho fatto pace con me stesso

divenendone orgoglioso. Ma la vera gioia della fotografia me l'hanno data gli anni memorabili di insegnamento all'Istituto Tecnico Industriale Leonardo da Vinci , soprattutto quelli nei quali ho ricoperto l'incarico di insegnante di III Area, ovvero l'insegnante solo di IV e V classi che introduceva i ragazzi alla " professionalizzazione " ovvero al " mestiere " di fotografo. Fuori dai rigidi programmi ministeriali spaziavo dalla partecipazione ai concorsi nazionali (vinti quasi tutti !) alla creazione di campagne poi inserite in produzione. E la soddisfazione maggiore è stata quella di aver cresciuto almeno un ragazzo per classe, in tutto una ventina, che hanno fatto, e fanno, il lavoro di fotografi professionisti e sono universalmente molto apprezzati. Addirittura alcuni insegnano ora nello stesso istituto mutato in Istituto di Istruzione Superiore.

Finito poi di fare immagini per lavoro, quindi per soddisfare il punto di vista del committente, ho potuto fare solo ciò che mi andava veramente: le foto naturalistiche.

Il periodo di isolamento in casa che ci siamo appena lasciati alle spalle con la disastrosa esperienza del Covid 19, non ha fatto che rendere più penosa la sensazione di

separazione dalla Natura, alla prima uscita nei parchi cittadini avremmo voluto fare *tree hugging*, abbracciare gli alberi, per la felicità di riconnettermi all'ambiente. al di là delle mode eco friendly, coltivare il contatto con la Natura ha un forte impatto sul nostro benessere, sul piano fisico, emotivo e mentale»,

Quando ci muoviamo nella Natura neutralizziamo le tossine, dissolviamo gli ormoni dello stress e regolarizziamo le funzioni cardiocircolatorie, Il tempo trascorso in Natura permette alle emozioni di trovare una loro via di scarico naturale, schiarisce la mente, facilita le decisioni e attiva l'intuizione, favorendo l'emergere di nuove soluzioni e idee, utilissime per ognuno di noi».

Io uso moltissimo la tecnica compositiva dei riflessi " lens flare". Il termine inglese "lens flare" o "flare effect" significa "riflesso della lente". Da un punto di vista tecnico, il "lens flare" si riferisce ad un riflesso della luce diffusa sull'obiettivo della macchina fotografica, che appare con aloni, striature oppure semplici linee e punti luce di forma geometrica nella foto, oltre che ad una diminuzione del contrasto e della saturazione. Gli obiettivi delle fotocamere non hanno solamente una lente frontale ed una

posteriore. All'interno presentano diversi gruppi di lenti, come si può leggere nelle specifiche di ogni singolo obiettivo.

Talvolta accade che alcuni raggi di luce entrino nell'obiettivo ed invece di raggiungere direttamente il fondo, e quindi il sensore, si riflettano su queste lenti interne più volte, formando il flare. Questo fenomeno è più probabile quando nell'inquadratura sono presenti fonti di luce molto forti oppure la luce penetra lateralmente rispetto al sensore.

Il risultato è che la foto in genere perde di contrasto e si formano delle "macchie" luminose di diverse forme o strisce

Ricordiamo comunque che non potremo mai controllarlo completamente. Ad esempio, si può fare in modo che il lens flare compaia, ma non riusciremo a determinarne esattamente la forma.

A differenza del velo che fa apparire le immagini nebulose e con pochissimo contrasto, il chiarore fantasma o semplicemente "fantasma" rappresenta tutti gli artefatti visibili nell'immagine, sia che si tratti di riflessi della fonte luminosa o di forme simili al diaframma della lente. Queste sfere di diversi colori e forme di solito appaiono in linea diretta dalla fonte di luce e possono

coprire l'intera immagine, con decine di artefatti diversi.

Il numero totale di questi fantasmi varia in base al numero di elementi presenti all'interno di ogni lente. In genere, più elementi ci sono, più fantasmi appariranno nelle immagini, poiché gli obiettivi zoom hanno un design complesso con una dozzina o più elementi, i flare che si verificano a causa del rimbalzo della luce tra il sensore e gli elementi dell'obiettivo e sono chiamati genericamente "flare del punto rosso" o "flare del sensore". A differenza del flare delle lenti, il flare del punto rosso non è solo la luce che viene riflessa dagli elementi della lente e dal diaframma, ma anche la luce che viene riflessa dal sensore all'obiettivo, per poi tornare al sensore. Non uso mai i paraluce e ho sempre amato scattare sotto il sole splendente. Fin dagli inizi avevo iniziato a notare il bagliore dell'obiettivo in alcune delle mie immagini. Non sapendo esattamente come o perché stesse accadendo, ho iniziato a studiare il "fenomeno". Ho anche iniziato a prestare attenzione a come la maggior parte degli altri fotografi guardava il riflesso dell'obiettivo e ho notato che la maggior parte

lo odiava, altri non avevano la minima idea di come fosse arrivato lì. Ho deciso di dominarlo, di farne il mio marchio di fabbrica personale, come utilizzarlo artisticamente per migliorare un'immagine già buona, piuttosto che farlo diventare una distrazione. cosa che sono riuscito a fare solamente dopo molti anni di lavoro.

Ma questi riflessi sono qualcosa che in realtà non esiste in natura, non hanno una loro "fisicità" ma solo un effetto ottico.

Mi viene, sorridendo, da accostarli ai "fosfeni", che consistono nella visione di scintille e lampi di luce, a volte colorati, che potrebbero essere sintomo di malattie retiniche o vitreo-retiniche, ovvero che colpiscono sia la retina che il corpo vitreo, il liquido gelatinoso che riempie la cavità del bulbo oculare. La visione di scintille si può manifestare durante la fase che precede il mal di testa, e allora sono gli "scotomi", macchie scintillanti presenti nel campo visivo solo per qualche minuto. Le fotopsie, inoltre, possono essere causate da spasmi vascolari retinici: si possono presentare durante un brusco passaggio dalla posizione supina a quella eretta. Insomma il congelamento di una momentanea, patologica, aberrazione visiva,

Parafrasando Jean Cocteau possiamo dire : *La fotografia è la scrittura moderna il cui inchiostro è la luce.*

Ma un dilemma mi ha sempre colpito: i riflessi di luce esistono realmente o sono solo il frutto di una nostra momentanea e irripetibile sensazione....., una manifestazione dell'impermanenza delle cose ?

Impermanenza, si tratta di un concetto filosofico cardinale, che troviamo soprattutto legato alle filosofie orientali, in particolare al buddismo - anche se non mancano addentellati nella filosofia occidentale, specie precristiana. L'impermanenza altro non è che la transitorietà dei fenomeni: tutto è passeggero, tutto muta, niente è eterno. La permanenza è un'illusione, e l'accettazione di questa verità - o meglio, la sua concreta e costante percezione - permette uno sguardo sereno sul fluire delle cose. l'impermanenza è un contesto e una delle chiavi fondamentali per comprendere il mondo

Anitya, l'impermanenza, sottolinea la transitorietà dei fenomeni; la permanenza è pura illusione.

Noi essere umani abbiamo necessità di dare connotati razionali al tempo, fermando gli eventi, per rassicurare le nostre paure.

L'impermanenza ci si pone davanti in ogni momento, l'impermanenza è la vita che scorre nelle nostre esistenze.

Il problema, non è cos'è l'impermanenza, ma quello che si "muove" ogni volta che perdiamo qualcosa. Qualcosa che perdiamo perché gli diamo un connotato personale e possessivo e manda in crisi la nostra stessa esistenza e il valore che ci diamo. Pura illusione.

L'impermanenza ci permette di allenarci nel distacco – che si perfeziona solo con lo strumento dell'accettazione – autoalimentando la nostra libertà interiore, L'impermanenza è il moto primario della vera evoluzione.

Queste specifiche ci sottolineano la responsabilità che abbiamo in ogni relazione, e di come questa responsabilità sia confusa con la pretesa del controllo sulla vita.

L'ineluttabilità dell'impermanenza ci dovrebbe portare a vivere con leggerezza e presenza, dimenticando le nostre inutili aspettative, e guardandoci intorno, dove ogni entità vivente vive una "correlazione" con ognuno di noi... basta portarci l'attenzione e vivere un po' di meraviglia!

Anche il Dalai Lama ci dice qualcosa al riguardo:

“Nella nostra vita ogni fenomeno non esiste di per sé, senza dipendere da altri..” come i “lens flare”.....

Aristotele nel De anima, scrive che «percepire è essere affetti (da una affezione) in un certo modo»: **la percezione scaturisce cioè dall'effetto degli elementi** della realtà percepita sull'organo che percepisce, ma anche dall'attività propria dell'organo; in tal senso il soggetto senziente e l'oggetto sentito sono entrambi coinvolti nel processo del percepire, e del vedere in questo caso.

Per questo **guardiamo con gli occhi e vediamo col cervello**, e il soggetto – anche se inanimato – da un contributo fondamentale al processo, a volte creando illusioni visive.

Come scrivono Ludovica Lumer e Semir Zeki in *La bella e la bestia: arte e neuroscienze*, *«una delle funzioni principali del nostro sistema nervoso è quella di attribuire un significato al mondo circostante, o meglio agli stimoli che da questo riceve. Attribuire dei significati può voler dire individuare una soluzione. Ma spesso il cervello incontra delle difficoltà nello svolgere questo compito poiché può trovarsi di fronte a significati*

diversi che hanno la stessa validità. Quando la soluzione non è di accesso immediato, la cosa migliore è accettare diverse interpretazioni possibili, ciascuna egualmente legittima. Tale elevato livello di ambiguità è quello che possiamo osservare, per esempio, nella narrazione artistica La grandezza dell'artista sta nel suggerire questi sentimenti senza offrire una soluzione finale, sta nel rendere partecipi di tutte queste possibilità, ma capaci di leggerne consciamente una soltanto alla volta. L'opera d'arte ingaggia la mente dell'osservatore in questa sfida costante».

Josef Koudelka una volta ha detto che " una buona foto è un miracolo" . Le buone foto sono rare, e non puoi produrle a comando. Ma quando arrivano, prima di tutto devi riconoscerle. Poi devi seguirle, e onorare il miracolo che si è realizzato. Devi alimentare la scintilla in modo che possa diventare un fuoco ardente. Questo lo fa il tuo cervello, consapevolmente o meno, rielaborando e rimescolando le esperienze che hai vissuto e le immagini che hai visto e hai prodotto. Ma tu devi dargliene la possibilità, il tempo, e l'energia. fino a maturare nel tuo stile.

Vivere la natura e convivere con essa significa guardare, ascoltare, sentire e percepire l'ambiente naturale con tutti i nostri sensi, e significa un eterno scoprire ed imparare.

Dalla caccia e dalla pesca la fotografia naturalistica mutua diversi aspetti. I "soggetti" sono gli stessi, stessi sono gli ambienti, le tecniche di appostamento o avvicinamento, simili le lunghe attese con i sensi all'erta, quelle suggestioni riconducibili a un atavico istinto predatorio; simile la gioia di muoversi in libertà nella natura.

Simile è il pathos dell'istante in cui, prendendo la mira, inquadrando, si finalizzano ore di sforzi, spesso settimane e mesi.

Fotografare la natura è prima di tutto osservazione, contemplazione ed infine compassione, dal latino cum passionem, cioè condivisione di sentimenti, amore.

Dovremo dar meno credito allo sguardo, considerarlo prezioso ma non risolutivo. La capacità del cervello di ingannarci è però alla base della creazione delle opere d'arte: l'Arte in generale è solo un grande inganno visivo.

Cogliere il rapporto che lega la natura intrinseca, propria, di un oggetto con il suo aspetto esteriore. Ogni cosa è quello che appare, ma esprime molto di più.

Metti a fuoco le tue sensazioni e le tue idee, prima ancora dell'obiettivo.

Emozionati, prima. Solo dopo fotografa.

Nessuna arte quanto la fotografia è in grado di mettere in comunicazione il tempo, la casualità e l'atto creativo. Il fotografo scrive con tutti gli elementi della Terra, i suoi pennelli sono le nubi e le rocce, gli atomi e le cellule, il caso e la necessità, le presenze come le assenze.

Insomma, occorre lasciare sempre uno spazio a ciò che non può essere controllato. L'incubo di ogni fotografo diventa il grande pregio di una fotografia in cui il caso ne è artefice quanto il fotografo stesso.

Ci sono due modi di diffondere luce: essere la candela oppure essere lo specchio che la riflette. (Edith Wharton)

Di fronte ad un soggetto, che sia un panorama, un volto, una situazione, una pianta o un animale, il più delle volte, presi dalla fretta, ci limitiamo a guardare, invece di vedere, e fotografiamo di conseguenza dimenticando che – come sosteneva Paul Klee – *“l'arte non ripete le cose visibili, ma le rende visibili”*.

Ogni soggetto per essere fotografato in modo efficace va prima compreso, osservato,

ammirato, visto e spesso – come nel caso delle fotografie di reportage o di “street” – anche *atteso* in modo consapevole.

Come uno stregone, il fotografo deve avere una *premonizione* di quel che accadrà all’interno dell’inquadratura che ha composto. E questo è possibile solo concentrando la propria attenzione e aprendo la propria mente.

Perché, come scriveva il laicissimo Ansel Adams nella chiusura della sua autobiografia, *“ il non credere in entità sacre o spirituali (“trascendenti” dico io) non significa affatto che non si possano notare sincronie e percepire energie spirituali, non verificabili ma che modificano comunque quel che facciamo, e come lo facciamo. Molti fotografi affermano di aver avvertito, nel momento dello scatto, una voce, un sussurro, un sospiro, uno zefiro leggero che provocava un brivido lungo la schiena.”*

Sicuramente fotografi come Minor White saprebbero rispondere meglio di me, ma il punto io credo che sia il fatto che – volenti o nolenti – affondiamo le radici culturali in questo **magma sotterraneo di fedi, credenze, ipotesi, idee, teorie** che per decenni ha riempito non solo le teste di poveri creduloni,

ma anche di seri ricercatori e studiosi, oltre a giornali e riviste importanti, e alla fine quando siamo lì fuori in cerca di ispirazione finiamo così sempre per lasciarci conquistare dall'atmosfera, dal "mood" del luogo o della situazione, e percepiamo "altro" rispetto a ciò che vediamo.

Ma resta un'idea di fondo: che la suddivisione nei cinque sensi è comunque una pura invenzione formale che, secondo Merleau-Ponty (Fenomenologia della percezione, 1945), si basa su una suddivisione di quel sensorio comune che è il nostro corpo, che l'educazione, e dunque la cultura, distingue poi in vista, udito, olfatto, tatto e gusto, attribuendo a ciascuno un preciso valore. Se il corpo è un'unica entità sensibile, chi dice che non sia lo stesso per Gaia, il nostro pianeta, o addirittura per l'Universo ?

"Ora, dire che la fotografia è un'esperienza e non un'azione" sostiene Dario Mangano "significa essere costretti a rivederne il senso complessivo. Fino a che si pensa in termini di azioni, infatti, la macchina fotografica può essere considerata un mezzo rispetto all'ottenimento di un fine... Se però pensiamo la fotografia come un'esperienza, tutto cambia. In quanto pratica percettiva essa è un

modo di dar senso al mondo, ma anche alla percezione stessa, scardinandone gli automatismi, quei tanti piccoli ricatti a cui l'abitudine di vedere, sentire, toccare ecc. ci sottopone. Fotografando percepiamo noi stessi nell'atto di percepire e siamo spinti a riflettere su quel mondo che non possiamo smettere di sentire e che, attraverso un corpo trasformato da una macchina, diventa finalmente reale".

E dunque: apriamo gli occhi, certo, ma soprattutto **apriamo la mente alla Meraviglia**. Insomma la fotografia per me è stata un modo di "vedere" e quindi interpretare la vita. A questo proposito mi piace citare un intervento "colto" che mi ha conquistato per le potenzialità innovative che svela della fotografia del futuro:

FORME E MODELLI

La fotografia come modo di conoscenza

Atti del convegno SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia

Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Messina

Noto 7-9 ottobre 2010

Permettetemi di aprire il mio breve intervento citando il premo Nobel per la Letteratura Orhan Pamuk. Come ci ricorda nel suo

romanzo Il mio nome è rosso, il miniaturista devoto ambisce alla cecità. Quando essa sopravviene, egli ha già imparato da tempo a tracciare con abili gesti figure accurate e sempre uguali. Egli infatti non desidera guardare la realtà, pallida illusione che sbiadisce, ma l'essenza delle cose, le quali stanno, pure, nella mente di Dio.

Noi impariamo a guardare con due occhi. Non occorre tatto, non occorre "senso muscolare", per avere la voluminosità del mondo. Questo, grazie al fatto che «vedere è avere a distanza». Proprio questa distanza ci permette di guardare.

Secondo Merleau-Ponty, il vedere rimanda alle effettive condizioni del guardare e dell'osservare, comprese le condizioni sociali dei regimi percettivi – condizioni che sono oggetto precipuo della ricerca antropologica. Ora, una convinzione di senso comune è che la visione sia fondamentalmente una questione individuale, o al limite specie-specifica: l'azione di un individuo qualsiasi posto di fronte alla realtà. L'approccio che ho chiamato Skilled Visions invece considera la visione come un'attività eminentemente sociale e culturale, una pratica esperta che dipende in modo fondamentale

dall'apprendistato e dalla specificità di ambienti e artefatti rilevanti .

Vale la pena ricordare che «La percezione è culturale. È cioè il prodotto dell'attività umana, così come, al tempo stesso, ne è la guida. Oltre a orientare in senso stretto l'uomo a muoversi nell'ambiente, la percezione ne orienta il comportamento, condiviso con altri nella società». Insomma la natura del guardare è al tempo stesso «fenomenologica e storica» . È a questi "orizzonti incrociati" ma non necessariamente intercomunicanti che mi piacerebbe rifarmi per parlare di quelli che chiamo saperi dello sguardo o Skilled Visions, visioni abili, addestrate e competenti. L'abilità visiva non è di per sé una forma di rappresentazione. Non si tratta di rappresentazioni del mondo ma di codici di lettura del mondo, di diversi modi di guardare il mondo – che sono spesso invisibili. Problematico è quindi studiare questi diversi modi di guardare il mondo, e farne una rappresentazione.

Ha perfettamente senso chiedersi quali siano le leve profonde che ci smuovono ogni volta che guardiamo un'immagine, in generale – se ci siano cioè connessioni e meccanismi innati che ci fanno propendere per determinate

composizioni estetiche, che ci fanno riverberare rispetto a determinati colori, forme, architetture fondamentali . Ha altrettanto senso chiedersi se c'è qualcuno a cui una stessa immagine dica qualcosa di più che non a noi, e perché. E anche, come possiamo imparare questa immagine in modo che abbia un senso anche per noi. Questa è la domanda dell'antropologia della visione. Se la visione è «un pensiero che decifra», chi guarda non si fa un disegno né una immagine speculare della realtà, ma interpreta . Un'etnografia "apprendistato dello sguardo" in ambienti sia high- che low-tech, sia professionali che ludici: non è necessariamente legata all'utilizzo di apparecchiature specifiche, ma è una forma sociale e relazionale. In tutti i casi sussistono regole locali di «interocularità» che prevedono interazioni comunicative anche metaforiche e gestualità mutuali. Studiare i saperi dello sguardo in senso antropologico è quindi molto diverso dall'applicare modelli universali di percezione e cognizione all'analisi culturale. Significa non prescindere dalla diversità delle interpretazioni che si danno sul terreno. Recentemente un certo numero di studiosi,

come Barbara Stafford, stanno aprendo spazi di ricerca interdisciplinare che tengano conto delle scoperte neuroscientifiche nell'analisi culturale dei modelli dell'attenzione visiva, offrendo importanti considerazioni fenomenologiche sulle intricate modalità con cui il guardare riverbera modalità emotive e intenzionali . Secondo la Stafford, le arti visive esplicitano i modi con cui poniamo attenzione al mondo. Il suo recente lavoro Echo Objects, per esempio, fa convergere una lunga ricerca precedente sulla "virtù delle immagini", intese come artefatti che agevolano il guardare, canalizzandolo ed educandolo con l'arte della ostensione che incanta, sulla tesi che nelle immagini si troverebbero quozienti emotivi intuibili, legati alle forme di ordine dello spazio-tempo più adatte alla nostra percezione. Alcune caratteristiche spontanee ed intrinseche della coscienza (come l'attività analogica e associativa, l'istinto mimetico, la capacità di comporre sequenze narrative, ecc.) si attiverrebbero grazie a quei catalizzatori morfologici, percettivo-cognitivi, che sono le immagini. Per concludere, ho proposto le tesi che guardare sia una "tecnica del corpo" culturalmente inculcata e socialmente

performata; che guardare sia una forma di apprendistato sociale; che imparare a guardare è necessario per vedere, questo anche per gli etnograf naturalmente, che debbono sottoporsi a un doppio apprendistato, quello dei propri modi di vedere culturalmente competenti e quello dei modi che contraddistinguono le culture di cui si occupano.

Per mettere in evidenza la profonda innovatività della fotografia tra i dispositivi di discorsività visiva, Roland Barthes ha sostenuto che, a differenza della pittura (perlomeno di una certa tradizione di rappresentazione pittorica), con la fotografia il rapporto tra il significativo e il non significativo varia. Se la pittura, un certa pittura, ha messo in scena soltanto testi il cui rilievo e significatività erano già-dati prima della loro restituzione in immagine (soggetti mitologici, sacri o ritratti di potenti), la fotografia rende significativo qualcosa solo per il fatto di averlo fotografato: l'ordinarietà dell'oggetto e delle situazioni fotografate diventa straordinaria e significativa per il suo accedere ad immagine.

Cristina Grasseni

Dai saperi dello sguardo all'ecologia critica della visione

Parafrasando Ansel Adams che diceva: *Ho sempre pensato che la fotografia sia come una barzelletta: se la devi spiegare non è venuta bene.* paragono la fotografia alla musica: una canzone ti stravolge il cuore, non hai bisogno di capire cosa dice, con che accordi è musicata, ti folgora e basta. Penso ad alcuni esempi: "Father and son" di Cat Stevens, "You've Got a Friend" di Carole King, "Malafemmena" di Toto'. Così deve essere una fotografia riuscita.

Questi anni, nei quali sento avanzare la senilità, mi risultano forse confusi e si attagliano perfettamente a questa frase tratta da "Il ponte sulla Drina" di Ivo Andric' del 1943

"Era un'epoca a cavaliere tra due età della storia, nella quale la fine dell'era che stava terminando si scorgeva assai più chiaramente di quanto non si vedesse il principio di quella nuova, che stava iniziando allora."

Ma....

QUANDO HAI QUALCOSA DA DIRE, E SAI
COME DIRLA, IL RESTO CONTA POCO O
NULLA !

Massimo Fabbri

*A mio parere, sono fortunati coloro a cui gli
dei hanno concesso il potere di compiere
qualcosa che merita di essere scritto o di
scrivere ciò che merita di essere letto, e i più
fortunati di tutti sono quegli uomini che
possono fare entrambe le cose.*

Plinio il giovane

Lettera a Tacito 160 d.c. ca.

2021