

**SFN/ LA FENICE - 2/2025**



**SOCIETÀ  
FOTOGRAFICA  
NOVARESE**

fondata nel 1939



**FEDERAZIONE  
ITALIANA  
ASSOCIAZIONI  
FOTOGRAFICHE**



# **SFN** LA FENICE

**PERIODICO TELEMATICO DI RESILIENZA FOTOGRAFICA  
A CURA DELLA**

**SOCIETÀ FOTOGRAFICA NOVARESE**



Publicazione  
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](http://www.societafotograficanovarese.org)

[info@societafotograficanovarese.org](mailto:info@societafotograficanovarese.org)

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

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

# EDITORE SOCIETÀ FOTOGRAFICA NOVARESE

COORDINATORE  
Mario Balossini

GRUPPO DI REDAZIONE  
Maria Cristina Barbé, Enrico Camaschella, Silvio Giarda,  
Paola Moriggi, Stefano Nai, Ivan Rognoni

PROGETTO GRAFICO E DIFFUSIONE  
Maria Cristina Barbé, Enrico Camaschella

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

# INDICE

|   |    |   |     |
|---|----|---|-----|
|  EDITORIALE DEL COORDINATORE<br><i>LINGUAGGIO E FOTOGRAFIA</i><br>Mario Balossini             | 6  |  SOCI SFN<br><i>ALTOPIANO DI VALENSOLE</i><br>Peppino Leonetti   | 70  |
|  STORIA DELLA FOTOGRAFIA<br><i>IL RITRATTO "CREATIVO" DI ANNIE LEIBOWITZ</i><br>Silvio Giarda | 16 |  RICORDO di LILIANA DE ROSSI   | 100 |
|  APPUNTI DI FOTOGRAFIA<br><i>IPERFOCALE E PROFONDITÀ DI CAMPO</i><br>Mario Balossini        | 32 |  ATTIVITÀ e COLLABORAZIONI<br><i>MOSTRA DEDICATA A MONS. LEONE OSSOLA</i><br><i>in collaborazione con Istituto Storico della Resistenza di Novara</i><br><i>PROTEGGIAMO LA NATURA CON LA CULTURA</i><br><i>in collaborazione con Ente Aree Protette Ticino e Lago Maggiore</i> | 108 |
|  RECENSIONI<br>Mario Balossini  | 58 |  PROSSIMI APPUNTAMENTI   | 115 |

MARIO BALOSSINI  
Coordinatore

# LINGUAGGIO e FOTOGRAFIA

La rivista *Progresso Fotografico* dedicò l'intero numero di dicembre 1977 a *linguaggio e fotografia*. Il fascicolo è ancora oggi un riferimento importante per affrontare l'argomento e per comprendere la connessione tra parola e immagine. Il tema è in continua evoluzione: i due linguaggi si intrecciano e si confrontano nell'ambito dei processi di comunicazione che sono alla base della nostra cultura e dei nostri comportamenti sociali.

Nella letteratura dedicata alla fotografia, qualche autore afferma che non esiste un linguaggio fotografico. Roland Barthes dice che la fotografia è un messaggio senza codice: non entro nel merito

di un dibattito sempre attuale, cerco di riassumere le mie considerazioni.

L'informazione pervade la nostra vita quotidiana e ci insegue con immagini e parole. Il telefono cellulare è usato in modo compulsivo per scrivere messaggi, per scattare fotografie. Le immagini e le parole invadono il web e, fino a ieri, si riteneva che si perdesero nel web. Ora sappiamo che l'intelligenza artificiale utilizza, il più delle volte in modo poco trasparente, i dati che mettiamo a disposizione.

Questo articolo prende spunto dai contenuti del fascicolo *Linguaggio e fotografia*, citato in apertura.

Il vocabolario *Treccani* riporta la seguente definizione di *linguaggio*, al punto 2.a:

*...In senso ampio, la capacità e la facoltà, peculiare degli esseri umani, di comunicare pensieri, esprimere sentimenti, e in genere di informare altri esseri sulla propria realtà interiore o sulla realtà esterna, per mezzo di un sistema di segni vocali o grafici...*

Sono disponibili molti linguaggi. Alcuni sono molto sintetici e, come in matematica, definiscono un concetto con pochi simboli. Altri, più estesi come la narrazione e il linguaggio parlato, si avvalgono delle lettere dell'alfabeto per esprimere e per comunicare un pensiero.

Le parole non si presentano isolate, sono unite fra di loro per

costruire un testo. La sintassi è una parte della grammatica che descrive la struttura di una frase ed è indispensabile per riconoscere gli elementi fondamentali come, ad esempio, nella forma più semplice: soggetto, verbo e complemento oggetto. Una frase deve essere comprensibile, consentire una lettura agevole; dovrebbe essere corredata da poche frasi subordinate, che allungano e ingarbugliano il discorso.

Ho semplificato i concetti alla base del linguaggio parlato e scritto per rendere più evidente la connessione con la comunicazione fotografica.

Di seguito riporto alcuni testi della letteratura italiana che attraverso le parole compongono una descrizione e suggeriscono al lettore una visione, quasi una fotografia.

*...Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione, e da un languor mortale: quella bellezza molle a un tempo e maestosa che brilla nel sangue lombardo. La sua andatura era affaticata, ma non cascante; gli occhi non davan lacrime, ma portavan segno d'averne sparse tante; c'era in quel dolore un non so che di pacato e di profondo, che attestava un'anima tutta consapevole e presente a*

*sentirlo. Ma non era il solo suo aspetto che, tra tante miserie, la indicasse così particolarmente alla pietà, e razzivasse per lei quel sentimento ormai stracco e ammortito ne' cuori. Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio. Nè la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva...*

Il brano è tratto dal Capitolo XXXIV de *I Promessi sposi* ed è noto come *La Madre di Cecilia*. Alessandro Manzoni descrive una scena tragica, che rappresenta un dolore immenso e ispira al lettore analogie con drammatiche immagini di attualità. Come dovrebbe essere in una fotografia, il soggetto si staglia nitido rispetto alle altre presenze. La composizione è essenziale, non confonde: trasmette una commozione che non si può dimenticare.

La letteratura è ricca di descrizioni che realizzano nella mente immagini che, memorizzate, diventano riferimenti visivi, stereotipi del linguaggio comune.

L'Azzecagarbugli è un altro personaggio de *I Promessi Sposi*, un avvocato arruffone che aiuta i disonesti. Manzoni lo descrive vividamente e, nell'immaginario collettivo, il soprannome, dato dallo scrittore, rappresenta una figura inaffidabile, un pedante pusillanime.

Anche una poesia può suggerire visioni:

|   |  |
|---|--|
| <i>...Ascolta. Piove<br/>dalle nuvole sparse.<br/>Piove su le tamerici<br/>salmastre ed arse,<br/>piove sui pini<br/>scagliosi ed irti,<br/>piove su i mirti<br/>divini,<br/>su le ginestre fulgenti<br/>di fiori accolti,<br/>su i ginepri folti<br/>di coccole aulenti,</i> | <i>piove su i nostri volti<br/>silvani,<br/>piove su le nostre mani<br/>ignude,<br/>su i nostri vestimenti<br/>leggeri,<br/>su i freschi pensieri<br/>che l'anima schiude<br/>novella,<br/>su la favola bella<br/>che ieri<br/>t'illuse, che oggi m'illude,<br/>o Ermione...</i> |
|---|--|

Sono i versi iniziali de **La pioggia nel pineto**, che, a mio parere, è una delle più belle poesie scritte da Gabriele D'Annunzio. D'Annunzio ricerca costantemente la bellezza, percepita attraverso i sensi. Il Poeta ci invita ad ascoltare, ma con **...Piove...** siamo trascinati all'interno del bosco. Sentiamo la pioggia e vediamo il bosco, vediamo le foglie bagnate, diventiamo parte della natura. L'intera poesia ci costringe ad utilizzare i sensi, anche la vista è chiamata a fare la sua parte. Il bosco non è inquietante, è un bosco che ci aiuta a continuare a sognare.

Italo Calvino ne **Le città invisibili**, descrivendo Ottavia, la città ragnatela sospesa sul vuoto tra due montagne, scatta con le parole una fotografia impossibile.

Pensando ad opere letterarie più recenti e sicuramente molto note, non si possono dimenticare gli ambienti e i personaggi di Andrea Camilleri, che trasportano il lettore sulla scena.

Ho citato autori italiani che sono riusciti a trasmettere con le parole un'immagine, una fotografia.

Le espressioni figurate permeano il nostro linguaggio quotidiano: **"vedere le cose sotto una nuova luce"**, **"avere un punto di vista"**, **"mettere a fuoco un problema"**. Il pensiero si esprime con immagini mentali che precedono la scrittura o l'espressione vocale. In fotografia il pensiero deve concretizzarsi in un'immagine, in uno scritto visivo.

Lo scrittore e il fotografo osservano la realtà, la interpretano e la reinventano. Vedono aspetti che uno sguardo approssimato non consente di notare.

La fotografia, spesso con una sola immagine, deve riuscire ad esprimere un'idea, anche complessa. Il pensiero visivo deve strutturarsi e deve essere organizzato. La composizione fotografica, come in una frase, deve essere chiara e di semplice interpretazione. Una foto confusa, in cui l'occhio non riesce a distinguere gli elementi indispensabili per la lettura, difetta di comunicazione e diventa inutile.

Il rapporto tra il soggetto e lo sfondo è il parametro che permette di ottimizzare il linguaggio dell'immagine. L'apparecchio fotografico (non il cellulare) mette a disposizione gli strumenti operativi per scrivere con le immagini. Ad esempio, la profondità di campo, l'iperfocale, la lunghezza focale, il tipo di supporto sensibile sono i mezzi che il fotografo utilizza per scrivere.

Le figure retoriche sono ampiamente descritte e collegate alla fotografia nel fascicolo *Linguaggio e fotografia*. Si comprende che si trovano equivalenti visivi nella fotografia. Ne elenco alcune.

La **metafora** visiva è una figura retorica molto presente in fotografia: il fotografo accosta elementi visivamente o concettualmente distanti per creare significati nuovi. La fotografia surrealista è ricca di metafore e le foto di [Man Ray](#) sono espressioni dell'uso geniale di questa figura retorica.

L'**antitesi** si coglie quando un'immagine contiene contraddizioni: la fotografia di una persona in condizioni disagiate vicino ad altre molto benestanti. Alcune foto di [Vivian Maier](#) sono rappresentative dell'antitesi.

La **metonimia** si manifesta quando un elemento particolare descrive un intero contesto. La foto del giovane praghese che protesta contro i suoi coetanei russi seduti su un carro armato è una metonimia: la resistenza civile contro l'oppressione. Lo scatto è di [Josef Koudelka](#), che lo realizzò durante l'[invasione della Cecoslovacchia](#) da parte dell'Unione Sovietica, nella primavera del 1968.

L'**iperbole** visiva amplifica e ingrandisce: un'esagerazione è facilmente comprensibile. Un albero ripreso dal basso con un grandangolo esaspera le dimensioni, ma permette di capirne l'imponenza.

La **ripetizione**, in una composizione fotografica, è, ad esempio, la riproduzione ritmica di figure simili. Le ombre che si susseguono in un porticato esaltano la geometria della struttura. La foto di [Romano Cagnoni](#), che, con un teleobiettivo, riprende le reclute del Biafra in attesa di essere inviate a combattere, è una ripetizione ossessiva di visi, che esaspera il dramma ed aumenta l'impatto emotivo. L'essenzialità della foto rappresenta l'assurdità della guerra.

La **sinestesia** è la figura retorica che unisce le percezioni dei sensi. **La pioggia nel pineto** è un esempio di sinestesia. In fotografia, la sinestesia descrive sensazioni olfattive, tattili o uditive. Trova espressione in immagini che rappresentano i sensi con stimoli puramente visivi. Le fotografie di cibo sono particolarmente difficili, ma, quando sono perfette, riescono a trasmettere il piacere di mangiare bene.

Ho elencato solo alcune figure retoriche che possono essere interpretate dai fotografi. Molte altre potrebbero essere applicate alla fotografia. I due linguaggi si uniscono e testimoniano che i nostri sistemi di comunicazione sono fortemente interconnessi. La fotografia è un linguaggio parallelo, che, unito a quello verbale,

rafforza il messaggio e ne contestualizza i contenuti.

Chiudo con una piccola sfida per i soci della Società Fotografica Novarese: sviluppare un lavoro collettivo prendendo come riferimento una figura retorica.

### Bibliografia

- Autori vari, *Leggere fotografia*, FIAF Dipartimento attività culturali
- Autori vari, *Linguaggio e fotografia*, Progresso Fotografico, 1977
- Barthes Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, 2003
- Belting Hans, *I canoni dello sguardo*, Bollati Boringhieri, 2010
- Berger John, *Capire una fotografia*, il Saggiatore, 2024
- Berger John, *Sul guardare*. Bruno Mondadori, 2009
- Flusser Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, 2006
- Ghirri Luigi, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, 2010
- Kanitsa Gaetano, *Grammatica del vedere*, il Mulino, 1997
- Krauss Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, 2000
- Sontag Susan, *Sulla fotografia*, Einaudi, 2004
- Vaccari Franco. *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino: Einaudi, 2011

Aggiungo una breve nota alla bibliografia. Il fascicolo di *Progresso Fotografico* del dicembre 1977 è rappresentativo di un periodo

d'oro delle pubblicazioni dedicate alla fotografia. Ogni numero di *Progresso Fotografico* era l'occasione per vedere foto di autori, che sono nella storia della fotografia. La lettura obbligava a un impegno intellettuale, allo sforzo di trarre ispirazione per nuove idee. Le edicole dedicavano ampi spazi alle riviste fotografiche. Oggi in edicola, non in tutte, si trovano ancora *Tutti Fotografi* e *Il fotografo*.

Cito l'indimenticabile *Fotografare* con gli articoli tecnici di Maurizio Micci. Quegli articoli, scientificamente rigorosi, sono un riferimento essenziale per i miei articoli tecnici.

Concludo con un'amara considerazione: il prodotto di mercato che, oggi, ha maggior diffusione è quello dell'ignoranza. La competenza sembra un demerito. Anche in fotografia l'ignoranza ha un notevole successo. È inutile studiare, approfondire e porsi in modo critico rispetto alle proprie opere: fotografare è molto semplice. È sufficiente premere un tasto...

Mario Balossini

**STORIA DELLA FOTOGRAFIA**

**SILVIO GIARDA**

**Il ritratto  
"creativo"  
di**



**ANNIE LEIBOWITZ**

Il ritratto è uno dei generi più amati ed apprezzati dai fotografi, sia fotoamatori che professionisti, per tanti e comprensibili motivi. Anche per questa ragione non esiste una tipologia standard di ritratto, ma piuttosto un universo di maniere anche molto differenti di intenderlo e di utilizzarlo. Tanto per citare due esempi, senza avere ovviamente la pretesa di esaurire l'argomento, proviamo a considerare il ritratto "ambientato" della street photography ed il ritratto realizzato in studio. Il primo è il classico scatto "rubato" in cui il soggetto ripreso non è tanto importante in quanto tale, ma per il suo rapporto con il contesto (formale, compositivo), per il suo atteggiamento (empatico, indifferente) rispetto ad altre persone eventualmente presenti o agli elementi della scena. Il rapporto con il fotografo può anche non esistere, nel senso che il soggetto può non accorgersi di essere protagonista dello scatto oppure, quando esiste, si limita magari ad un semplice scambio di sguardi. Altro discorso è quello del ritratto in studio (con attrezzature di illuminazione, fondali o semplice luce naturale). In questo caso evidentemente il soggetto è consapevole di essere ripreso e si affida alle capacità ed all'intuito del fotografo. Quest'ultimo deve essere in grado di mettere a proprio agio la persona e stabilire un minimo di "complicità" o di intesa che permetta di portare a casa un'immagine tanto più significativa, quanto più la posa e la particolare l'espressione del volto lasciano trasparire gli elementi del carattere, anche quelli

che di solito custodiamo gelosamente ma che il linguaggio del corpo e la mimica facciale sono comunque in grado di trasmettere inconsciamente.

Fin qui ovviamente si parla dei requisiti essenziali per realizzare un buon ritratto, senza considerare evidentemente il contributo del corredo fotografico e delle tecniche di illuminazione della scena, che aiutano a evidenziare (o nascondere) intenzionalmente i tratti somatici. Ma quando si supera il livello che potremmo definire del "buon ritrattista medio" entra in gioco in modo determinante una dote che dovrebbe accompagnare ogni fotografo ma che, in realtà, non è così comune: parliamo di creatività, inventiva, personalità, stile espressivo, tutti termini che aiutano l'autore a differenziarsi dal "gruppo" e ad emergere, con elementi che lo rendono riconoscibile e ne fanno apprezzare il valore. Sono queste le caratteristiche che contraddistinguono i grandi autori ma anche quelli che, pur non essendo estremamente conosciuti, hanno però qualcosa di interessante da dire e sanno come esprimerlo, anche a costo di stravolgere le regole.

L'autrice che propongo per un approfondimento è proprio un caso emblematico in questo senso. Molti suoi scatti sono diventate vere e proprie "icone", pezzi unici e importanti, sia per quanto riguarda il modo di presentare il ritratto che evidentemente i soggetti fotografati, che sono in generale molto conosciuti dal grande pubblico; questo rende ancora più difficile realizzare una

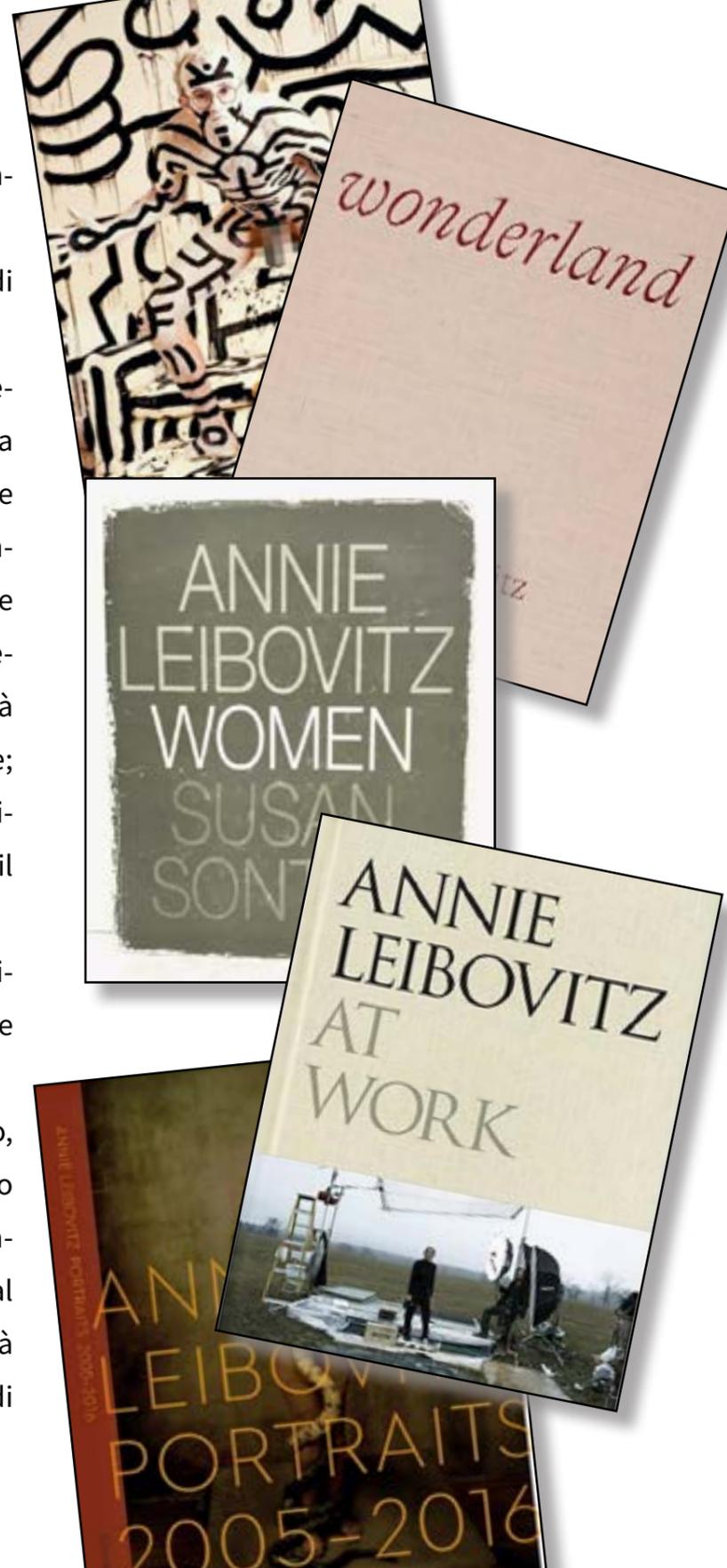
fotografia “diversa”, che ci ricordi non solo il personaggio ma anche chi lo ha fotografato.

Annie Leibovitz nasce nel 1949 nel Connecticut, in una famiglia di origine ebraica, terzogenita di sei figli.

Il padre è un ufficiale dell’Aeronautica americana, la madre insegnante di danza classica. La famiglia cambia spesso residenza a causa dell’attività paterna. Durante la Guerra del Vietnam il padre viene trasferito in Estremo Oriente e Annie scatta le sue prime immagini alla fine degli anni ’60 in Giappone e in una base militare alle Filippine. Tutti e due i genitori, in un certo senso, influenzeranno le sue scelte di vita professionale: la madre le trasmetterà la propensione per le arti, l’armonia, l’estetica, la composizione; la vita nelle basi militari durante la guerra genererà in lei sentimenti di forte reazione alla violenza e ai conflitti. Il resto lo farà il suo carattere deciso e volitivo.

Al ritorno negli Stati Uniti frequenta l’Istituto d’Arte di San Francisco. Visionando i lavori di Robert Frank e Cartier Bresson decide alla fine di dedicarsi interamente alla fotografia.

Da subito si entusiasma soprattutto per la fotografia di ritratto, nella quale cerca sempre di stabilire un forte rapporto empatico con il soggetto. Nel 1969 realizza un servizio nel kibbutz israeliano di Amir e incomincia a farsi notare nel mondo editoriale. Dal 1970 al 1983 collabora con la [rivista Rolling Stone](#) (della quale già nel 1980 diventerà responsabile della fotografia). Una sua foto di



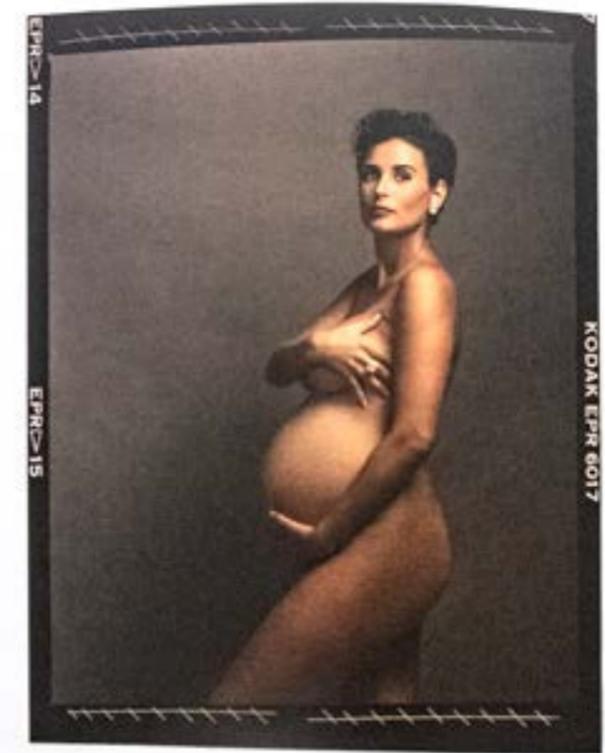
una manifestazione contro la guerra in Vietnam verrà utilizzata proprio per la copertina e darà inizio alla collaborazione con la rivista sponsorizzata dalla celebre band. Altra famosa copertina sarà quella dedicata alla coppia John Lennon e Yoko Ono. Nel 1975 segue la tournée del gruppo negli Stati Uniti e Canada come fotografa ufficiale. Nel 1983 inizia una collaborazione con Vanity Fair, ispirata anche dalle immagini di Richard Avedon. Una delle copertine più famose per questa rivista sarà il ritratto di Demi Moore incinta. Nel contempo partecipa ad importanti mostre internazionali (come quella alla Washington National Portrait Gallery alla quale viene ammessa per la prima volta una fotografa donna) e pubblica vari volumi fotografici come “Photographs”, “Photographs 1970-1990”, “American Olympians”, “Women” e “American Music”. Partecipa alla realizzazione del [calendario Pirelli](#) 2000 e 2016 ed a quello per la [Lavazza](#) del 2009. Per la Disney realizza una serie di ritratti di famose attrici che hanno interpretato ruoli da protagoniste nei film. Un’altra famosa serie di immagini di attori è ispirata a celebri film di Hitchcock.

Le sono stati conferiti premi importanti come il “Lifetime Achievement Award” dell’International Center of Photography nel 2009 o il premio “Distinguished women in the arts” del Museum of Contemporary Art di Los Angeles nel 2012. E’ stata nominata “Leggenda vivente” dalla Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti.

Annie Leibovitz è un personaggio molto controverso; la sua vita



John Lennon e Yoko Ono, New York City, 8 dicembre 1980



Demi Moore, Culver City, California, 1991

e i suoi comportamenti sono spesso “fuori dagli schemi”; a titolo di esempio ha avuto necessità di un percorso di disintossicazione per dipendenza da cocaina prima dell’incarico di Vanity Fair ed ha intrapreso una lunga relazione omosessuale con Susan Sontag, durata dal 1988 fino alla morte di quest’ultima nel 2004 a causa di una malattia incurabile; di questo periodo trova il coraggio di documentare anche le fasi più drammatiche del male, fino alla fine. Avranno anche tre figlie per inseminazione artificiale. Da un punto di vista fotografico è un’autrice solida, preparata ed autorevole, che non ha mai avuto paura di infrangere con disinvoltura gli schemi pur di realizzare immagini che sono poi diventate a pieno diritto vere e proprie icone della fotografia contemporanea. Ma vediamo alcuni esempi tra i più noti dei suoi lavori.

Il ritratto di John Lennon e Yoko Ono è uno dei più famosi dell’autrice ed anche in senso assoluto. È stato realizzato a New York con una semplice fotocamera istantanea ed inizialmente doveva essere ripreso solo il cantante; nel corso del colloquio con la fotografa e della preparazione dello scatto Yoko Ono decide di farsi fotografare anche lei accanto al marito che aveva deciso di posare nudo. Lo scatto finale lo ritrae in posizione fetale stretto alla moglie e comunica in modo potente e quasi primordiale il senso di un intenso rapporto di coppia. Il ritratto è stato pubblicato sulla copertina di Rolling Stones il 22 gennaio 1981, ma la data dello scatto è tragicamente certa: 8 dicembre 1980. Solo 5 ore dopo

John Lennon sarà assassinato da uno squilibrato proprio sotto casa.

Altro celebre ritratto è quello di Demi Moore che diventa una copertina di Vanity Fair. La celebre attrice è ripresa nuda ed è palesemente in stato interessante. Il ritratto è rivoluzionario in tutti i sensi. Non si era mai vista fino a quel momento un’immagine di una modella nuda in un momento così intimo della vita; eppure, al di là di tutte le convenzioni, l’attrice appare con tutta la sua carica di eleganza, femminilità e glamour.

Importanti sono anche le fotografie di Elisabetta II. Anche questa volta la Leibovitz forza la mano e fa letteralmente “saltare” anche i cerimoniali più rigidi, riuscendo a proporre una Regina Elisabetta molto lontana dall’iconografia standardizzata dei ritratti ufficiali.

Curioso è il ritratto di Whoopi Goldberg; l’idea è quella di riprendere una giovane di colore immersa in un ipotetico bagno sbiancante. Sono serviti numerosi litri di latte tiepido nei quali la Goldberg si è tuffata riemergendo con un’espressione curiosa e divertita.

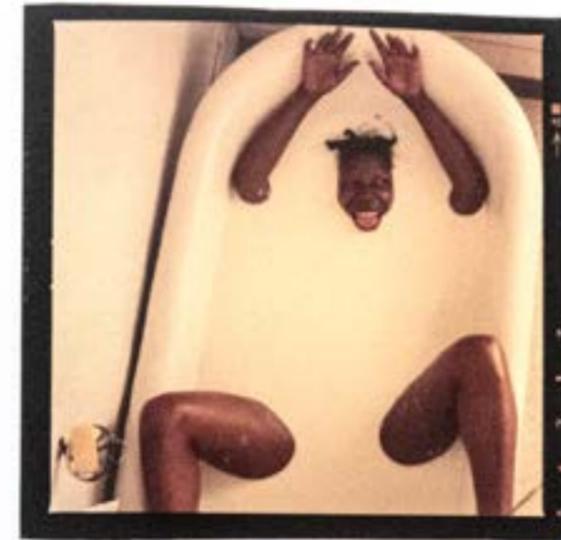
Non mancano altri esempi provocatori come quello del ritratto della coppia Dan Aykroyd e John Belushi con il volto verniciato di blu intenso, in occasione del lancio del mitico film “The Blues Brothers” o di Meryl Streep con il volto imbiancato e deformato dai pizzicotti o ancora di Sting ripreso nudo in mezzo a un deserto e ricoperto di fango.



Elisabetta II, Buckingham Palace, Londra, 2007



Elisabetta II, Buckingham Palace, Londra, 2007



Whoopi Goldberg, Berkeley, California, 1984



The Blues Brothers (Dan Aykroyd e John Belushi), Hollywood, 1979



Meryl Streep, New York City, 1981

Ma gli esempi dei suoi personalissimi ritratti potrebbero continuare praticamente all'infinito. Sua è la copertina del disco di [Bruce Springsteen](#) "Born in the U.S.A." del 1984, in cui il cantante sembra uscire con tutta la sua energia da una grande bandiera americana; e ancora il ritratto di una giovanissima [Miley Cyrus](#) e di una più matura [Angelina Jolie](#) o di [Leonardo di Caprio](#) teneramente abbracciato a un cigno bianco.

È praticamente impossibile citarli tutti e comunque voglio lasciare ai lettori la curiosità di scoprirli. Non resteranno delusi.

Famosa è la frase con cui l'autrice sintetizza il suo modo di pensare e di operare sul ritratto fotografico:

*"Quando dico che voglio fotografare qualcuno, significa, in realtà, che vorrei conoscere qualcuno, consultarne la personalità. Per realizzare il miglior scatto possibile devo calarmi nel contesto, nella situazione. La fotografia perfetta immortala ciò che ti circonda, un mondo di cui divieni parte".*

Anche su un tema attuale quanto scottante come quello dell'intelligenza artificiale, ancora una volta la Leibovitz va coraggiosamente controcorrente, affermando che, in fondo, anche la IA non è altro che un ulteriore potente strumento al servizio della creatività del fotografo, come, del resto lo sono stati in questi ultimi anni i programmi di editing e post produzione.

E siamo certi che la utilizzerà in modo molto personale e geniale per produrre formidabili sintografie.

Silvio Giarda

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Annie Leibovitz : *Wonderland* - ed 2021
- Annie Leibovitz Susan Sontag: *Women* - ed 1999
- Annie Leibovitz: *At work* - ed 2008
- Annie Leibovitz: *Photographs* - ed 1983
- Annie Leibovitz: *A photographer's life 1990-2005* - ed 2006
- Annie Leibovitz: *Pilgrimage* - ed 2004
- Annie Leibovitz: *American Music* - ed 2003
- Annie Leibovitz: *Olympic portraits* - ed 1996
- Annie Leibovitz: *Ritratti 2005-2016* - ed 2017
- Annie Leibovitz: *Fotografie di una vita 1990-2005* - ed 2009
  
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Annie\\_Leibovitz](https://it.wikipedia.org/wiki/Annie_Leibovitz)
- <https://www.grandi-fotografi.com/annie-leibovitz>
- <https://blog.artsper.com/it/storia-dell-arte/annie-leibovitz-top-10-foto-ritratti-iconici-che-do-vresti-conoscere/>
- <https://www.gigarte.com/WelcomeinPassioneFoto/pagina/2659/annie-leibovitz.html>
- <https://www.phocusmagazine.it/annie-leibovitz-leggenda-vivente/>
- <https://fotocomefare.com/5-lezioni-fotografia-annie-leibovitz/>
- <https://www.elledecor.com/it/people/a38511480/annie-leibovitz-biografia-opere/>
- <https://www.marieclaire.it/attualita/gossip/a45257468/annie-leibovitz/>

# IPERFOCALE e PROFONDITÀ di CAMPO

L'articolo dedicato al diaframma pubblicato sul numero 14 de La Fenice è una lettura indispensabile per comprendere i concetti di distanza iperfocale e di profondità di campo affrontati nel seguito. La trattazione completa è complessa: ne propongo una versione semplificata, utile per l'uso pratico.

Per affrontare l'argomento occorre introdurre il concetto di nitidezza in fotografia, sovente sostituita dal termine inglese *sharpness*, intesa come la precisione e la visibilità con le quali è percepita un'immagine. Pare una definizione semplice, ma in pratica non lo è. Distinguere un mosso o uno sfocato, non intenzionali, è molto semplice, individuare un micromosso non è sempre facile e l'intro-

duzione di alcune tecniche di fotoritocco ha complicato non poco la questione. Inoltre, la percezione dell'immagine è strettamente legata alle caratteristiche del nostro occhio, che non è un punto riferimento assoluto per misurare la nitidezza. Le dimensioni della fotografia modificano la valutazione della nitidezza da parte dell'occhio umano, che sullo schermo a piccole dimensioni di un cellulare appare nitida, contrariamente al risultato di una stampa di qualità di dimensioni 20x30 cm o superiori.

Come definizione generale, il potere risolutivo corrisponde alla distanza angolare minima tra due oggetti, sufficiente per distinguerli come separati. La distanza angolare viene espressa in secondi d'arco. Un secondo d'arco corrisponde a 1/3600 di grado, un angolo molto piccolo. Il grado è l'unità di misura degli angoli ed è definito come la trecentosessantesima parte di un angolo giro. Il simbolo utilizzato per il grado è °, un cerchietto posizionato vicino al valore numerico della misura.

Il **potere risolutivo** dell'occhio umano, in condizioni di contrasto medio, è raggiunto con un angolo sotteso di 2 minuti d'arco e ad una distanza di osservazione corrispondente a circa 1700 volte le dimensioni dei dettagli. Più intuitivamente, a 25 cm, minima distanza di osservazione comoda, l'occhio umano è in grado di distinguere due punti vicini se questi hanno una dimensione di circa 0,145 mm. Il valore di 0,145 mm si riferisce all'osservazione di una stampa da un negativo 24x36 ed è un limite fisico dell'occhio

umano. Per dimensioni inferiori a tale limite, l'occhio non riesce a valutare le dimensioni dei dettagli. Per oggetti ad altissimo contrasto il limite del potere risolutivo può arrivare ad un angolo sotteso di 1 minuto d'arco. Le capacità visive dell'occhio sono influenzate dall'età e dalle patologie dell'osservatore. Lo scarso potere risolutivo dell'occhio potrebbe essere considerato come un difetto; in realtà ci consente di vivere normalmente guardando gli oggetti che ci circondano: una visione dettagliata sarebbe ossessiva e non permetterebbe la valutazione di insieme molto utile per reagire a situazioni difficili. La stampa fotografica sarebbe vista come un insieme di punti nitidi...

In fotografia il potere risolutivo è di fondamentale importanza perché le immagini sono un insieme di punti o pixel diversi come colore e luminosità. La definizione di potere risolutivo di un obiettivo fotografico è uguale a quella dell'occhio umano: è la capacità di distinguere due punti molto vicini. Il potere risolutivo di un obiettivo è un indice della qualità della lente.

Alcuni studi hanno approfondito il potere risolutivo dell'occhio in termini di megapixel. L'immagine che possiamo vedere, assimilando l'occhio ad una macchina fotografica, aprendolo e chiudendolo rapidamente, è di circa 7 megapixel. Il cervello rielabora le informazioni del mosaico di pixel e mette a disposizione circa 576 megapixel.

Il **circolo di confusione** è un parametro fondamentale della tecnica fotografica ed è indispensabile per comprendere le definizioni di iperfocale e profondità di campo. Un soggetto è un insieme di punti praticamente infinito. Ogni punto riflette la luce e nell'obiettivo arriva un cono di luce che a sua volta l'obiettivo devia formando un secondo cono che converge in un punto. La Figura 2 descrive graficamente il comportamento della luce che entra nell'obiettivo ed è spiegata nella parte dedicata all'**Iperfocale**.

### **Iperfocale**

L'**iperfocale** può essere definita in più modi. Riporto di seguito quelle che mi sembrano più intuitive:

- la distanza più vicina all'obiettivo a partire dalla quale i soggetti appaiono nitidi quando la messa a fuoco è regolata all'infinito;
- la distanza dall'obiettivo alla quale si può mettere a fuoco per avere nitidi soggetti all'infinito.

Le due frasi sono equivalenti, ma è opportuno precisare, come spiegato in seguito, che iperfocale e profondità di campo corrispondono a valori numerici diversi.

Per comprendere il concetto è necessario riprendere i principi fondamentali dell'ottica geometrica applicata alla fotografia. In *Figura 1* è riportato lo schema semplificato di formazione dell'immagine quando il soggetto non si trova all'infinito. L'obiettivo è approssimato ad una lente sottile, di spessore trascurabile. L'as-

se ottico orizzontale (asse centrale della lente) è perpendicolare all'asse ottico verticale della lente sottile. I due assi si intercettano nel centro della lente in punto **O** denominato centro ottico.

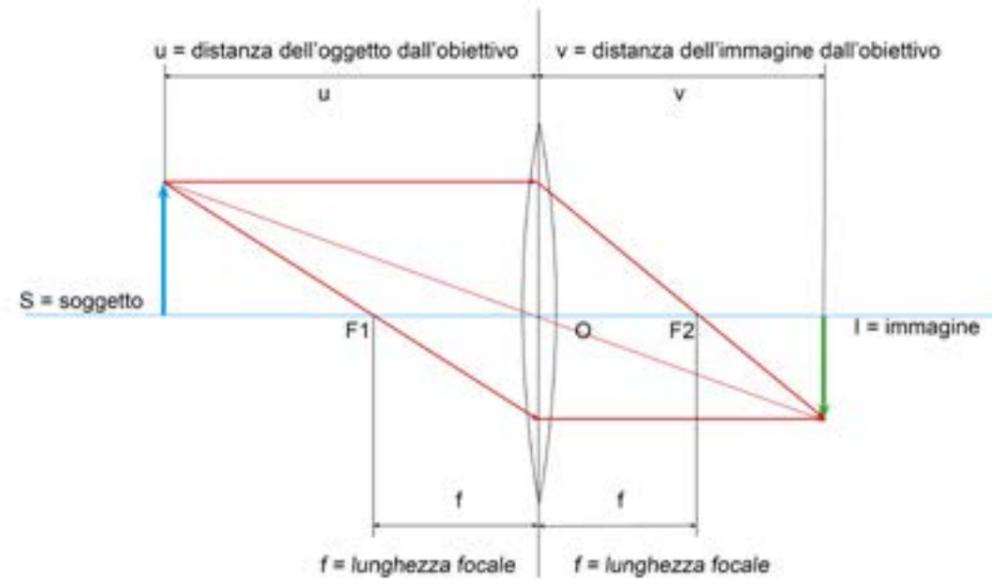


Figura 1

La legge dei punti coniugati è espressa dalla formula:

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

dove:

$u$  è la distanza del soggetto dall'asse ottico verticale della lente;

$v$  è la distanza del piano in cui si è formata l'immagine dall'asse ottico verticale della lente;

$f$  è la lunghezza focale.

La lunghezza focale è uguale alla distanza  $v$  a cui si forma l'immagine quando il soggetto è posto all'infinito. Il termine  $1/u$  diventa trascurabile e la relazione dei punti coniugati diventa:

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

Da cui  $v=f$ .

Il piano focale è il piano perpendicolare all'asse centrale orizzontale passante per il punto **F2** che si trova ad una distanza pari alla lunghezza focale  $f$  dal centro ottico. Un soggetto perfettamente piano, privo di spessore, realizza, sul piano dell'immagine, un'immagine capovolta.

Osservando la *Figura 1* si nota che il soggetto è vicino all'asse ottico verticale della lente e, di conseguenza, l'immagine nitida si forma su un piano perpendicolare all'asse ottico orizzontale che si trova a una distanza maggiore rispetto alla lunghezza focale, rappresentata sulla figura dal punto **F2**. Ad esempio, quando il soggetto si trova ad una distanza pari a  $2f$ , l'immagine nitida e capovolta si forma su un piano che si trova dietro al piano focale. Qualsiasi immagine osservata su un piano diverso dal piano sul quale si è formata l'immagine non è perfettamente a fuoco.

Per rendere più semplice il concetto conviene fare riferimento a un soggetto puntiforme, un punto unico. L'immagine a fuoco è un punto unico.

La *Figura 2* descrive il fenomeno.

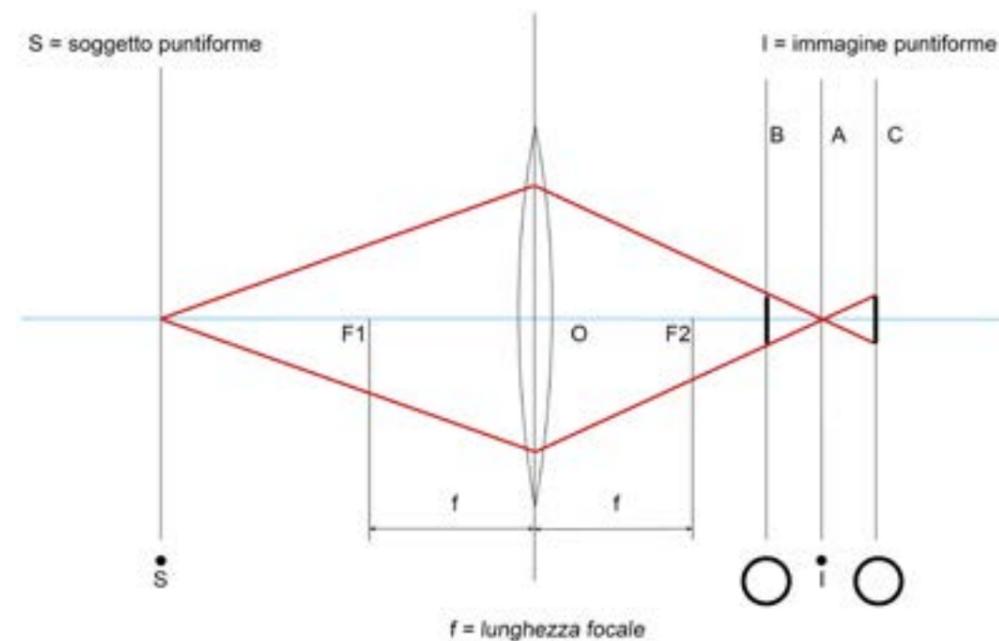


Figura 2

Il soggetto **S** è un punto. I raggi di luce convergono sul piano **A** dell'immagine formando un cono, che si prolunga oltre al piano stesso, realizzando un punto unico a fuoco. In una macchina fotografica, regolando la distanza dell'obiettivo rispetto al piano sul quale si trova il supporto sensibile si ottiene un punto nitido e a fuoco. L'operazione di messa a fuoco consiste nel variare la distanza dell'obiettivo rispetto al piano dell'immagine.

Il punto sui piani **B** e **C** non è nitido: è rappresentato da cerchi di confusione. In sintesi, l'immagine del soggetto punto non è a fuoco. I cerchi di confusione sono dovuti all'intersezione dei raggi lu-

minosi con un piano, non coincidente con il piano di messa a fuoco, che può trovarsi davanti o dietro il piano di messa a fuoco. Il soggetto puntiforme è una idealizzazione utile per comprendere i concetti. In pratica i soggetti sono tridimensionali e può essere messo a fuoco solo un piano del soggetto stesso. Gli altri piani, vicini e lontani dall'apparecchio fotografico, non sono a fuoco. L'esperienza quotidiana di un fotoamatore sembra contraddire l'affermazione precedente. In molti casi, soggetti con una profondità significativa risultano nitidi in tutte le parti. L'occhio sembra meno esigente nel valutare la nitidezza assoluta, presenta limiti nel distinguere i dettagli. Anche se l'immagine non è fuoco, appare comunque nitida quando l'occhio umano non è in grado di distinguerla da un'altra più nitida. Come scritto in precedenza, a 25 cm l'occhio umano, osservando una stampa positiva, è in grado di distinguere due punti vicini se questi hanno una dimensione di circa 0,145 mm. Considerando una pellicola 24x36, il potere risolutivo dell'occhio si riduce di circa 1/6.

Il difetto dell'occhio si trasforma in una opportunità in fotografia poiché mette a disposizione un certo grado di libertà sulla distanza tra piano in cui si trova il soggetto e il piano della pellicola. Tale opportunità è definita da due parametri: l'iperfocale e la profondità di campo, grandezze strettamente dipendenti dal circolo di confusione, un parametro di notevole importanza nella costruzione degli obiettivi fotografici. I fabbricanti accettano tolleranze abbastanza

larghe e di norma viene considerato come accettabile un circolo di confusione con diametro corrispondente al rapporto  $f/1000$  dove  $f$  è la lunghezza focale dell'obiettivo. Il criterio approssimato si basa su una valutazione empirica in base alla quale i negativi ottenuti con grandangolari possono essere maggiormente ingranditi rispetto a quelli ripresi con teleobiettivi. È un criterio ampiamente superato, ma semplifica molto i calcoli e sarà utilizzato costantemente nel seguito dell'articolo.

Il calcolo dell'iperfocale richiede alcuni passaggi matematici che utilizzano i criteri di similitudine dei triangoli. La *Figura 3* è il riferimento per la dimostrazione riportata di seguito.

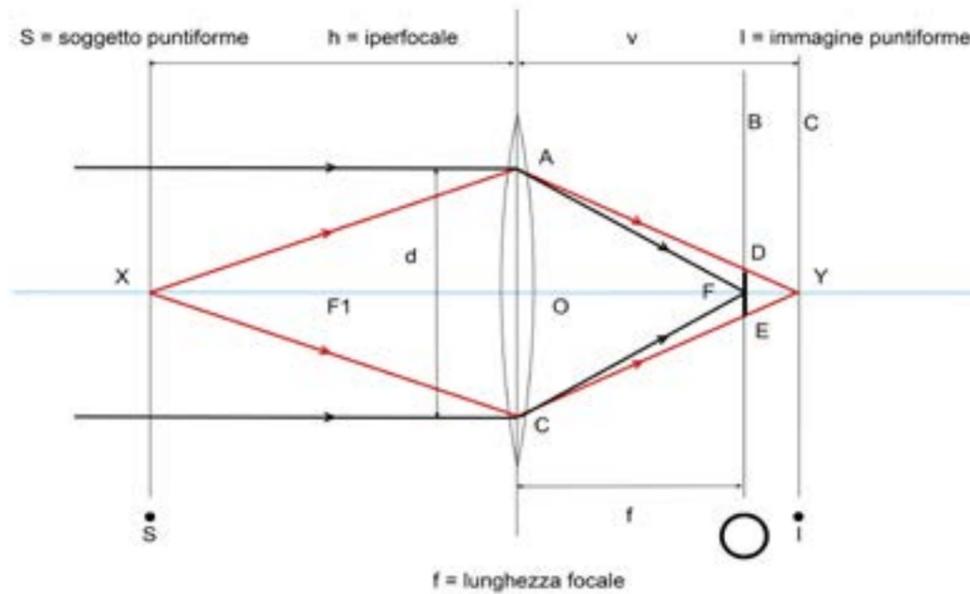


Figura 3

Il soggetto puntiforme si trova all'infinito: i relativi raggi luminosi sono fra di loro paralleli e sono perpendicolari all'asse verticale della lente. La relativa immagine si forma nel punto **F** sul piano focale **B** sul quale si trova il supporto sensibile. Il piano **B** è posto alla distanza  $f$  (lunghezza focale) dall'asse verticale della lente. Considerando un punto **X** più vicino alla lente ed accettabilmente a fuoco, l'immagine non è puntiforme ed è rappresentata sul piano **B** del supporto sensibile da un circolo di confusione di diametro **DE**, nel seguito indicato con il simbolo **c**. L'immagine del punto **X** sul piano **B** rappresenta il massimo circolo confusione accettabile. La distanza di messa a fuoco **XO**, corrispondente a tale circolo di confusione è denominata **iperfocale** ed è indicata con **h**. L'immagine puntiforme, perfettamente a fuoco, si forma nel punto **Y** sul piano **C**, arretrato rispetto al piano focale **B** sul quale si trova il supporto sensibile.

Ricordando l'equazione dei punti coniugati:

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

e, ricavando la distanza  $u$  del soggetto dall'asse verticale dell'obiettivo, si ha:

$$u = \frac{vf}{v - f}$$

Se il soggetto si trova alla distanza iperfocale **h**, **u** è uguale ad **h** e l'equazione precedente si può scrivere:

$$\mathbf{h} = \frac{\mathbf{vf}}{\mathbf{v} - \mathbf{f}}$$

Dove la differenza **v-f**, che si trova al denominatore, corrispondente alla lunghezza del segmento **FY**. Considerando i triangoli simili **AYC** e **DEY**, si può scrivere:

$$\frac{\mathbf{OY}}{\mathbf{FY}} = \frac{\mathbf{AC}}{\mathbf{DE}}$$

Poiché:

**OY** = **v**;

**FY** = **v-f**;

**AC** = **d** apertura effettiva dell'obiettivo (si veda l'articolo *IL DIAFRAMMA* sul numero 14 della rivista);

**DE** = **c** diametro del circolo di confusione corrispondente a una messa a fuoco accettabile;

l'equazione dell'iperfocale può essere scritta nel modo seguente:

$$\mathbf{h} = \frac{\mathbf{d}}{\mathbf{c}} \mathbf{f}$$

L'equazione diventa di più semplice interpretazione introducendo il diaframma **N** (apertura relativa):

$$\mathbf{N} = \frac{\mathbf{f}}{\mathbf{d}}$$

da cui:

$$\mathbf{d} = \frac{\mathbf{f}}{\mathbf{N}}$$

L'equazione dell'iperfocale assume la forma:

$$\mathbf{h} = \frac{\mathbf{f}^2}{\mathbf{cN}}$$

La sintesi formale dell'espressione consente alcune considerazioni fondamentali della tecnica fotografica:

- l'iperfocale dipende dall'lunghezza focale dell'obiettivo, dal valore del diaframma e dal diametro del circolo di confusione. Un obiettivo ha più distanze iperfocali, una per ogni valore di diaframma.

Assumendo come **f/1000** il diametro accettabile del circolo di confusione sul supporto sensibile, si arriva alla formula semplificata (largamente approssimata):

$$\mathbf{h} = \frac{\mathbf{f}^2}{\mathbf{cN}}$$

Un esempio chiarisce il concetto. Si considerino un obiettivo con

focale 50 mm e diaframmi compresi tra 2,8 e 22. Il circolo di confusione pari a  $f/1000$  è 0,05 mm. I valori di iperfocale, applicando la formula semplificata, sono rispettivamente:

- per  $N = 2,8 \rightarrow h = 18$  m circa;
- per  $N = 22 \rightarrow h = 2$  m circa.

Applicando la formula precisa con un circolo di confusione di 0,025 mm:

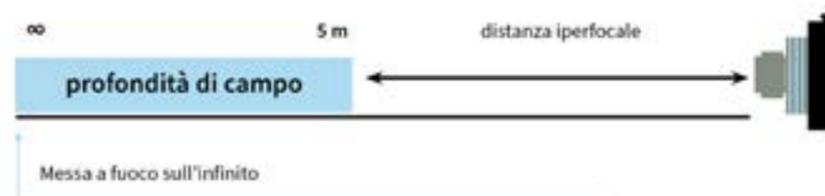
$$h = \frac{f^2}{cN}$$

si ha:

- per  $N = 2,8 \rightarrow h = 36$  mm circa;
- per  $N = 22 \rightarrow h = 4,5$  m circa.

In sintesi, diaframmi chiusi corrispondono a una minore iperfocale, quindi ad una distanza di messa a fuoco ravvicinata che si estende all'infinito. Con un diaframma 22, la distanza di messa a fuoco accettabile, alla quale posizionare il soggetto, è di 4,5 m. Eventuali altre figure che si trovano ad una distanza compresa tra 4,5 m e l'infinito sono accettabilmente a fuoco

Lo schema di *Figura 4* descrive la distanza iperfocale:



*Figura 4*

La *Figura 5* permette di comprendere come agire sulle ghiera dell'obiettivo per impostare l'iperfocale. L'obiettivo è un 28 mm con messa a fuoco manuale e permette la scelta manuale del diaframma. La macchina fotografica opera con priorità dell'apertura oppure in modo completamente manuale.



*Figura 5*

La ghiera dei diaframmi è la prima dall'alto, la seconda ghiera, partendo dall'alto, si riferisce alle distanze di messa a fuoco. L'ultima serie di incisioni è fissa e consente di impostare l'iperfocale per ogni diaframma. Su tale ghiera, rispetto alla posizione centrale che corrisponde all'apertura minima, i valori di diaframma sono ripetuti simmetricamente a destra e a sinistra del valore centrale 2 (massima apertura dell'obiettivo). Osservando la figura si nota:

- il diaframma è impostato dal fotografo su 8 (ghiera superiore);
- il simbolo di infinito (seconda ghiera) è posizionato dal fotografo in corrispondenza al valore di diaframma 8, letto a destra sulla terza ghiera;
- in corrispondenza al diaframma 8, letto a sinistra della terza ghiera, si legge sulla ghiera di messa a fuoco il valore di iperfocale poco superiore a 1,5 m (circa 1,6 m).

L'iperfocale del 28 mm con diaframma 8 è pari a circa 1,6 m. I soggetti compresi tra una distanza di circa 1,6 m e l'infinito sono accettabilmente a fuoco.

L'autofocus e gli automatismi delle moderne fotocamere hanno fatto dimenticare l'importanza del concetto di iperfocale e molti obiettivi non riportano le indicazioni delle tre ghiera. Alcune macchine fotografiche professionali o semiprofessionali riportano le indicazioni di profondità di campo. La profondità di campo deriva dall'iperfocale, che rappresenta una guida indispensabile comprenderne il significato.

## Profondità di campo

La **profondità di campo** è la distanza lineare entro la quale si estende la scena riprodotta in modo accettabilmente nitido quando l'obiettivo è messo a fuoco su un soggetto posizionato ad una distanza definita. La profondità di campo è strettamente legata all'iperfocale e quindi dipende dalla lunghezza focale dell'obietti-

vo, dal diaframma e dal circolo di confusione. Si omettono le dimostrazioni per calcolare la distanza del soggetto più lontano e la distanza del soggetto più vicino, entrambi riprodotti ad una nitidezza accettabile. Le due distanze costituiscono i limiti della zona di nitidezza quando il soggetto è messo a fuoco ad una distanza all'interno dello spazio lineare definito dai due estremi. Le due formule sono definite dalle due equazioni seguenti:

$$d_v = \frac{hu}{h + u}$$

$$d_l = \frac{hu}{h - u}$$

dove:

- $d_v$  è la distanza del soggetto, accettabilmente a fuoco, più vicino dall'obiettivo;
- $d_l$  è la distanza del soggetto, accettabilmente a fuoco, più lontano dall'obiettivo;
- $h$  distanza iperfocale;
- $u$  distanza del soggetto messo a fuoco.

La profondità di campo è data differenza  $d_l - d_v$ .

In *Figura 6* è rappresentato lo schema della profondità di campo.



Figura 6

L'equazione della distanza relativa al soggetto più lontano permette di comprendere che la zona di maggiore nitidezza è massima (si estende all'infinito) quando la distanza di messa a fuoco  $u$  è uguale all'iperfocale  $h$ . Infatti, il denominatore  $h - u$  è uguale a zero e il rapporto tende all'infinito. Dall'uguaglianza  $u = h$  deriva la seconda definizione di distanza iperfocale:

- la distanza dall'obiettivo alla quale si può mettere a fuoco per avere nitidi soggetti all'infinito.

Per  $u = h$  la distanza  $d_v$  diventa:

$$d_v = \frac{h^2}{2h} = \frac{h}{2}$$

Quando il soggetto è messo a fuoco ad una distanza pari all'iperfocale, la zona di nitidezza inizia da metà dell'iperfocale all'infinito: è il valore massimo della profondità di campo. Gli apparecchi a fuoco fisso utilizzano il concetto di massima profondità di campo e di norma sono messi a fuoco alla distanza iperfocale.

Ad esempio, considerando un obiettivo 50 mm e, accettando l'approssimazione del circolo di confusione calcolato come  $f/1000$  (0,05 mm), si ha:

$$h = \frac{1000f}{N}$$

Con un valore di diaframma 22 l'iperfocale è di circa 2,3 m; quindi, la profondità di campo inizia da 1,1 m ( $h/2$ ) fino all'infinito.

Ripetendo i calcoli con un 18 mm, sempre con diaframma 22, l'iperfocale è di circa 0,8 m; la profondità di campo si estende da 0,4 m all'infinito. Con un 200 mm l'iperfocale è di circa 9 m con una profondità di campo compresa tra 4,5 m e l'infinito.

Considerando la focale 50 mm con un diaframma 2,8, l'iperfocale è di circa 18 m e la profondità di campo si estende da 9 m all'infinito. Si è ridotta rispetto a quanto calcolato con la medesima focale a diaframma 22.

Si nota che la profondità di campo dipende dalla focale e dal diaframma. Le formule delle distanze  $d_v$  e  $d_l$  dimostrano che la profondità di campo è funzione della distanza di messa a fuoco.

La Figura 7 sintetizza le tre dipendenze della profondità di campo.

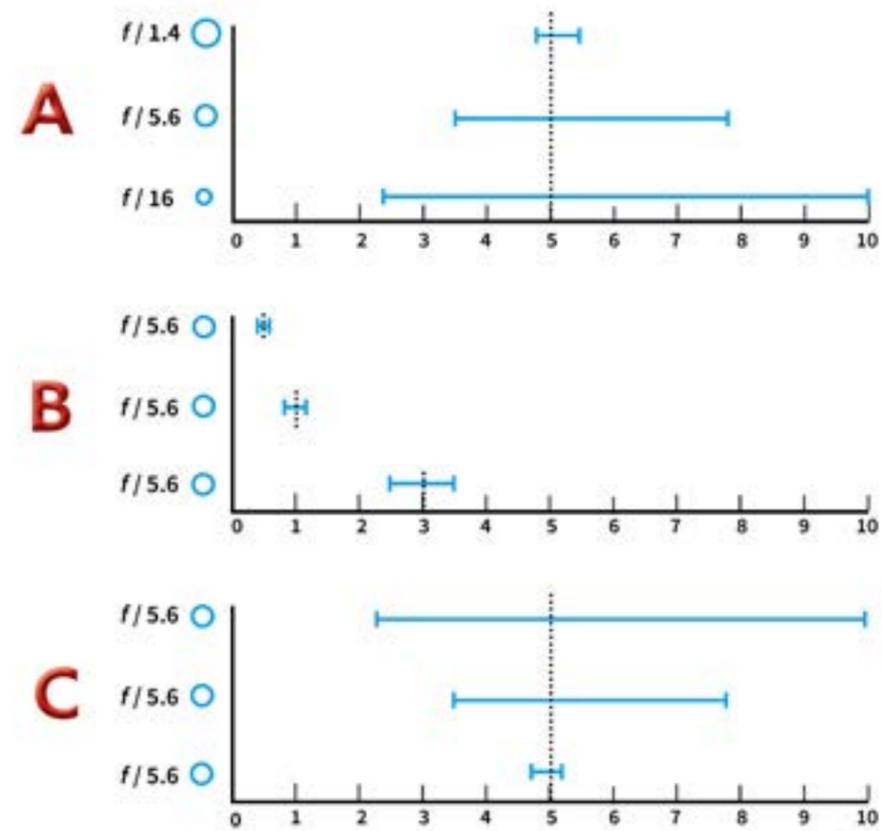


Figura 7

Lo schema **A** si riferisce a un obiettivo 50 mm e dimostra la dipendenza dall'apertura del diaframma. La messa a fuoco è a 5 m. Con diaframma chiuso la profondità di campo aumenta.

Lo schema **B** si riferisce ad un obiettivo 50 mm impostato con un diaframma costante 5,6. La profondità di campo aumenta con l'aumentare della distanza di messa a fuoco.

Lo schema **C** si riferisce ad obiettivi con focale variabile da 28 mm a 200 mm. L'apertura del diaframma è costante per tutte le focali ed è impostata a 5,6. La profondità di campo aumenta con la diminuzione della lunghezza focale. Un grandangolo da 28 mm ha una maggiore profondità di campo rispetto a un teleobiettivo da 200 mm.

La *Figura 8* permette di comprendere come agire sulle ghiera dell'obiettivo per impostare l'iperfocale. L'obiettivo è un 28 mm con messa a fuoco manuale e permette la scelta manuale del diaframma. La macchina fotografica opera con priorità dell'apertura oppure in modo completamente manuale.



Figura 8

La ghiera dei diaframmi è la prima dall'alto, la seconda ghiera, partendo dall'alto, si riferisce alle distanze di messa a fuoco. L'ultima serie di incisioni è fissa e consente di impostare l'iperfocale per ogni diaframma. Su tal ghiera la posizione centrale i valori di diaframma sono ripetuti simmetricamente a destra e a sinistra del valore centrale 2 (massima apertura dell'obiettivo). L'obiettivo è messo a fuoco a 5 m con diaframma 8. Osservando la figura si nota:

- la ghiera dei diaframmi posizionata su 8;
- la ghiera della messa a fuoco posizionata su 5 m. Il valore di 5 m della distanza di messa a fuoco è posizionato in corrispondenza al diaframma 8 dell'ultima ghiera;
- la profondità di campo si legge in corrispondenza del diaframma 8, inciso sulla terza ghiera (fissa) a sinistra rispetto alla posizione centrale del diaframma 2 (massima apertura) ed è di poco superiore a 1,2 m. La profondità di campo è quindi di 3,8 m.

Di seguito, sono riportate senza dimostrazione due formule utili in particolari situazioni.

- **Messa a fuoco di due oggetti che si trovano a distanze differenti:**

$$u = \frac{2ab}{a + b}$$

**u** è la distanza a cui mettere a fuoco per ottenere un accettabile nitidezza di due oggetti che si trovano rispettivamente alla distanza **a** e **b** dall'obiettivo.

- **Profondità di campo per fotografia a distanza ravvicinata.**

Nel caso di riprese a distanza ravvicinata, la profondità di campo si riduce significativamente. In prima approssimazione, si può affermare che si estende in uguale misura davanti e dietro il punto di messa a fuoco.

La profondità totale è data dalla formula:

$$\frac{2cN(m + 1)}{m^2}$$

dove:

**c** è il diametro del circolo di confusione;

**N** è il diaframma (apertura relativa);

**m** è il rapporto di ingrandimento (rapporto tra la dimensione dell'immagine e la dimensione dell'oggetto ripreso).

### Considerazioni conclusive

I concetti di iperfocale e profondità di campo non sono intuitivi. Il significato si coglie pienamente solo utilizzando apparecchi fotografici completamente manuali, dopo aver acquisito una buona esperienza operativa.

Lavorando con macchine a grande formato, data la difficoltà di una messa a fuoco precisa sul vetro smerigliato, la conoscenza dei due parametri e dei relativi criteri di utilizzo aiutano il fotografo a superare situazioni difficili, in particolare in presenza di

scarsa illuminazione.

Leggendo l'articolo, potrebbero essere tratte conclusioni ingannevoli. Obiettivi con diaframmi molto chiusi, ad esempio 46 o 64, metterebbero a disposizione profondità di campo molto ampie. In realtà è un risultato teorico che non tiene conto di fenomeni fisici più complessi. Le macchine stenopeiche hanno un diaframma fisso che dipende dal diametro del foro con conseguenti diaframmi con valori (ad esempio: 233) estremi e impensabili sulle fotocamere di uso comune. La profondità di campo con il foro stenopeico è, in pratica, da zero ad infinito. La nitidezza dovrebbe essere pressoché perfetta. In realtà il risultato è lontano dalla perfezione. I diaframmi chiusi non assicurano al fotografo un risultato ottimale in termini di nitidezza, a causa del fenomeno della diffrazione. La luce puntiforme che attraversa un foro di piccolissime dimensioni non crea un'immagine puntiforme perfetta. La luce, passando attraverso una stretta fenditura, forma frange di interferenza che riducono in modo evidente la nitidezza. Per la foto stenopeica rimane il fascino dell'imperfezione che si confronta con un dettaglio visivo, a volte esasperato con interventi di fotoritocco sul micro-contrasto, costantemente presente nelle immagini che osserviamo. Nelle maggior parte delle immagini, viste sui cellulari, il dettaglio è solo una percezione legata all'imprecisione visiva dell'occhio umano.

I sensori delle macchine digitali di ultima generazione richiedono obiettivi con caratteristiche di qualità più elevate rispetto a quanto

richiesto dalla pellicola. Le aberrazioni cromatiche e sferiche sono corrette in modo da permettere l'utilizzo anche alle massime aperture senza scadimento importante della qualità.

L'impiego di obiettivi, anche di buona qualità, costruiti per le macchine a pellicola potrebbero dare risultati deludenti su un apparecchio digitale. Essi fanno parte del corredo del fotoamatore che iniziato a fotografare nella seconda metà degli anni Novanta e non è opportuno abbandonarne l'uso. In genere, anche per obiettivi scadenti, un miglioramento della nitidezza si raggiunge chiudendo il diaframma a valori intermedi (8 - 11).

*Mario Balossini*

- *I disegni che illustrano l'articolo sono dell'autore.*

## Bibliografia

- Allen Elizabeth, Triantaphillidou Sophie - *The Manual of Photography – Focal Press Tenth Edition 2011*
- Analogue Photography – *ars-imago*
- Argentieri Domenico – *L'obbiettivo fotografico – Ulrico Hoepli Editore*
- Cox Arthur – *Ottica fotografica – Terza edizione 1974 - effe*
- Elementi di fotografia – *Edizione del 1970 – Cesco Ciapanna Editore*
- Enciclopedia pratica per fotografare – *Fratelli Fabbri Editori*
- Elementi di fotografia – *un libro di Fotografare*
- Gli obiettivi fotografici - *Fotografare*
- Kodak – *La fotografia per tutti - Istituto Geografico De Agostini*
- Langford Michael - *Fotografia professionale - Zanichelli*
- Langford Michael - *Nuovo trattato di fotografia moderna ad uso delle scuole di fotografia, dei professionisti e degli amatori – Il Castello 1993*
- Langford Michael - *Nuovo trattato di fotografia avanzata ad uso delle scuole di fotografia/dei professionisti/degli amatori – Il Castello*
- Langford Michael - *Nuovo trattato di fotografia moderna ad uso delle scuole di fotografia, degli amatori e dei professionisti – Il Castello 2015*

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

MARIO BALOSSINI

## FEDERICO GAROLLA

**Fotografie - Photographs 1948 - 1968**

**Silvana editoriale**

FEDERICO  
GAROLLA

FOTOGRAFIE | PHOTOGRAPHS  
1948-1968

SilvanaEditoriale



Federico Garolla nasce a Napoli nel 1925. Nel 1936 si trasferisce in Eritrea con la famiglia e alla fine della Seconda Guerra Mondiale rientra a Napoli, dove collabora, scrivendo articoli illustrati da proprie fotografie, con *il Mattino*, *il Domani d'Italia*, *la Settimana Incom Carta*. Nel 1950 si stabilisce a Milano per dedicarsi completamente al fotogiornalismo. I suoi reportage sono di forte impatto visivo e sono pubblicati su testate come *L'Europeo*, *Tempo Illustrato*, *L'Illustrazione Italiana*, *Oggi* e anche su riviste straniere quali *Paris Match* e *National Geographic*. Nel 1951 è inviato speciale di *Epoca* e in seguito per *Le Ore*. Dal 1953 inizia a descrivere il mondo dell'alta moda italiana e fotografa giovani stilisti che, ancora oggi, sono un riferimento importante per la creatività che

caratterizza le loro opere. Il suo modo di fotografare è innovativo e coraggioso: riprende le modelle in strada, le inserisce nella realtà di un'Italia ancora profondamente provata dalla Seconda Guerra Mondiale. Nel 1956 si trasferisce a Roma dove fonda *Foto Italia*, sezione fotografica dell'*Agenzia Italia* di cui è il primo direttore. Nello stesso tempo si avvicina al mondo della cultura italiana, conosce pittori, scrittori, musicisti, attori di cinema e di teatro, che ritrae cogliendo gli aspetti più significativi della personalità. Non dimentica la gente comune: fotografa la vita sociale negli anni del Dopoguerra, che documenta con profonda partecipazione emotiva. Negli anni Sessanta apre l'agenzia di pubblicità *Studio GPO* e lavora per aziende come *Cirio*, *Locatelli* e *Spigadoro*. Collabora alla preparazione di libri di cucina pubblicati da *Longanesi* e *De Agostini*. Nel 1968 inizia la sua attività in *Rai* come regista e giornalista per alcune rubriche del TG e per una serie di documentari. Continua l'attività fotografica con reportage dedicati a musei e a luoghi d'interesse architettonico e paesaggistico, pubblicati poi da *Mondadori*, *Rizzoli*, *Domus*, *De Agostini*. Nel 1982 con Mario Monti fonda una casa editrice che, attingendo dal vasto archivio fotografico, pubblica guide di musei. A partire dagli anni 2000 conclude l'attività professionale per occuparsi, insieme alla figlia, alla valorizzazione del proprio archivio.

La parte fotografica del libro è articolata in cinque capitoli:

- ***Napoli 1948 - 1967;***
- ***Reportage 1951 -1967;***
- ***La moda italiana 1951 - 1968;***
- ***Volti noti 1956 -1957;***
- ***Sul set del cinema 1953 - 1968.***

Ogni fotografia, nonostante faccia parte di uno specifico reportage, è una narrazione autonoma. L'osservatore immagina una situazione, si immedesima nella fotografia e costruisce la propria interpretazione. La composizione non ha sbavature, è essenziale, non compaiono elementi superflui

che potrebbero distrarre la lettura.

Mi soffermo sui primi due capitoli perché sono rappresentativi del Neorealismo, il pensiero fotografico che caratterizza la cultura visiva italiana nel primo dopoguerra. Sono quelli che maggiormente mi hanno colpito per la sensibilità sociale dell'autore: sono scatti realizzati negli anni della dolce vita, dolce vita solo per pochi.

**Napoli 1948 – 1967** è una narrazione che emoziona, che stringe il cuore. Napoli è una città piena di bambini, di bambini abbandonati. Nella raccolta **Infanzia abbandonata**, Garolla non offre alibi: l'Italia nel pieno di uno sviluppo economico, quasi travolgente, si dimentica dei poveri e soprattutto dei bambini poveri. La foto della bambina che aiuta la sorella più piccola a camminare e getta lo sguardo verso i piatti, abbandonati sulla strada, con i residui del pasto racconta tutto e racconta anche quello che non si vede. Un bambino mangia un piatto di spaghetti su un tavolaccio di legno: è ospite della Casa dello Scugnizzo. Un altro, seduto a un banco di scuola con un libro aperto, mostra con un sorriso, che a me pare forzato, una foto di papa Pio XII in preghiera: il bambino è ospite dell'Istituto don Bosco di Napoli. Le tre foto che ho citato riassumono un momento, sovente dimenticato, della storia del nostro paese. Osservandole, mi sono ricordato le foto dei Fratelli Alinari scattate a Napoli alla fine dell'Ottocento. Alcune riprendono gruppi di adolescenti che assumono, senza convinzione, un'aria spavalda. Nelle foto di Garolla, dopo oltre cinquant'anni, è sparita la spavalderia e, in alcune, si legge la rassegnazione.

In **Reportage 1951 – 1967** Garolla descrive la società italiana uscita da un conflitto devastante, rappresenta i vari aspetti e le contraddizioni di un progresso economico, che non è riuscito coinvolgere tutta la popolazione. Le foto di gruppi sociali con forti disponibilità finanziarie sono seguite da quelle di persone che lavorano duramente. Le immagini dei minatori nelle miniere di Borca di Macugnaga (1953), quella dei due giovani che trainano i barconi lungo il fiume Brenta (1956) si oppongono a quella della Contessa Nuvoletti che si avvia alla prima de La Scala (1953).

Tre foto ci riguardano da vicino. Scattate nel 1953 all'Isola dei Pescatori, rappresenta una mamma che cuce con accanto la figlia piccola, la successiva riprende un gruppo di pescatori al lavoro, nella terza si vedono le donne del posto che si recano in chiesa. In quest'ultima risaltano, in primo piano, le reti da pesca, stese ad asciugare, simbolo dell'attività dell'isola prima che diventasse una meta turistica.

Segnalo che, nel 2016, la FIAF ha pubblicato, nell'ambito della collana Grandi Autori, una monografia dedicata a Federico Garolla. Il libro contiene alcune foto non presenti nel volume recensito.

Chiudo il commento con una curiosità. A pagina 91 si vede l'immagine del viso di una modella riflessa nello specchio retrovisore dell'auto. La foto è del 1952. Un'immagine famosa di Elliott Erwitt, nota come *California Kiss*, descrive una coppia che si bacia, riflessa nello specchio retrovisore dell'auto. La foto di Erwitt è del 1955...

*Mario Balossini*

MARIO BALOSSINI

## WALTER ROSENBLUM

Master of photography

Angelo Maggi

Silvana editoriale

Walter Rosenblum nasce a New York nel 1919. Dal 1937 al 1952 è membro della *Photo-League*, un'associazione americana che considera la fotografia come strumento di documentazione sociale. Nel 1941 diventa presidente del gruppo. La documentazione sociale è alla base di tutta l'opera di Rosenblum, è l'impostazione etica che guida le sue opere su Haiti, su Harlem, sul Bronx. Partecipa alla Seconda Guerra Mondiale come fotografo e cineoperatore in un'unità combattente del genio e viene più volte decorato per il coraggio dimostrato. È tra i primi a documentare la liberazione del campo di Dachau. Dal 1947 si dedica ad una intensa attività didattica e dal 1952 fino al 1978 è professore alla Yale Summer School of Art. Nel

1998 l'International Center of Photography conferisce all'autore e alla moglie Naomi, celebre storica della fotografia, l'Infinity Award for Lifetime Achievement. Con la moglie, nel 1977, Rosenblum organizza l'importante retrospettiva dedicata a Lewis Hine allestita nel Brooklyn Museum, una mostra successivamente esposta in numerose sedi negli Stati Uniti e ospitata in Cina. Le sue fotografie sono presenti in oltre 40 collezioni internazionali, incluso il J. Paul Getty Museum, la Library of Congress, la Bibliothèque Nationale di Parigi e il Museum of Modern Art di New York. Walter Rosenblum muore nel 2006.

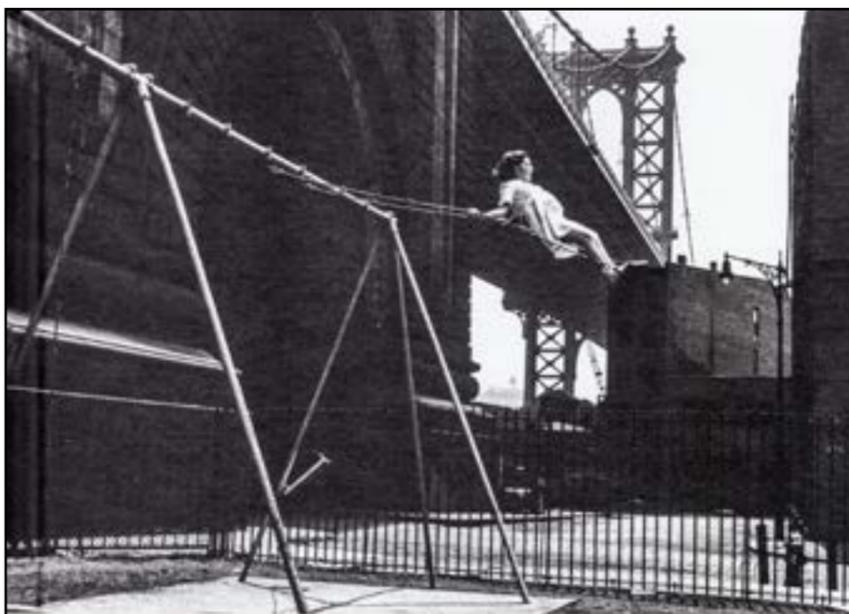
Le sue immagini riflettono il suo modo di rapportarsi con il prossimo, mettono al centro la dignità e la resilienza di persone, che non ritrae come vittime, ma come individui complessi e pieni di vita. A pagina 196 del libro è riportata una citazione di Rosenblum, che descrive il suo pensiero:

*Nella mia filosofia il senso della vita deriva dalle persone che si sono conosciute e amate, che hanno reso la vita inesauribile nella sua ricchezza.*

*Ho incontrato la mia parte di persone malvage e so di cosa sono capaci – ero alla liberazione di Dachau – ma ho sempre sostenuto che il male non è inerente agli uomini e alle donne. Credo ancora che, in una società attenta ai bisogni, prospererà solo il meglio delle persone. Questo è lo spirito che mi ha spinto a fotografare.*

Leggendo questo scritto, considerando gli eventi tragici e le diseguaglianze economiche dei nostri giorni, le parole di Rosenblum sembrano un grido nel vuoto, ma i fotoreporter continuano a lavorare, rischiando la vita, con quello spirito.

Le fotografie del libro sono una sintesi dei lavori fotografici che Rosenblum ha realizzato in ottanta-sette anni di vita. Cito il reportage su Haiti, realizzato in un anno di vita sull'isola a stretto contatto con la gente, come esempio di un lavoro dal quale traspare un profondo rispetto per un popolo, costretto a vivere in uno stato di povertà degradante, affrontata con dignità in cui il lamento non ha spazio. La povertà, ancora oggi, imperversa e si sono aggiunti violenza e soprusi. Sono foto che



WALTER  
ROSENBLUM  
MASTER OF PHOTOGRAPHY

ANGELO MAGGI

SilvanaEditoriale

conservano l'attualità, parlano direttamente all'osservatore che non ha alibi per essere superficiale e che è costretto a riflettere sul significato di giustizia sociale in una realtà odierna che sembra percorsa da un unico obiettivo: quello di accumulare soldi a tutti i costi.

Rosenblum è poco conosciuto in Italia, che ha fotografato nel 1973. *Mi innamorai degli italiani* – scrive – *che incontrai nei mercati dei quartieri intorno a Roma*. Nelle foto si vede quell'Italia, quella di cui si è innamorato.

Chiudo citando una foto che si trova alle pagine 70 e 71 del libro:



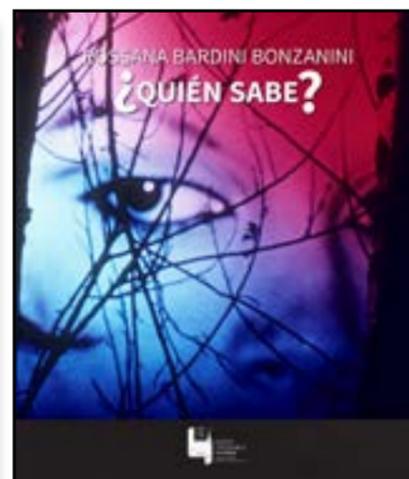
Un giovane ufficiale di ventiquattro anni dell'Esercito Americano è sbarcato sulla spiaggia di Omaha: è il 7 giugno del 1944. È inginocchiato, immobile, sul corpo di un commilitone e guarda

lontano. I denti sono stretti e, probabilmente, non ha la forza di parlare. Per chiunque la osservi, la fotografia ha un notevole impatto emotivo, perché Rosenblum è riuscito a cogliere con uno scatto l'orrore della guerra. L'ufficiale è tornato a casa ed è deceduto nel 2014, ma il suo sguardo rimane su un'immagine iconica, che sopravvive al trascorrere del tempo. L'autore ha realizzato un'opera di valore universale.

*Mario Balossini*

# LIBRI DA GUARDARE

## Società Fotografica Novarese

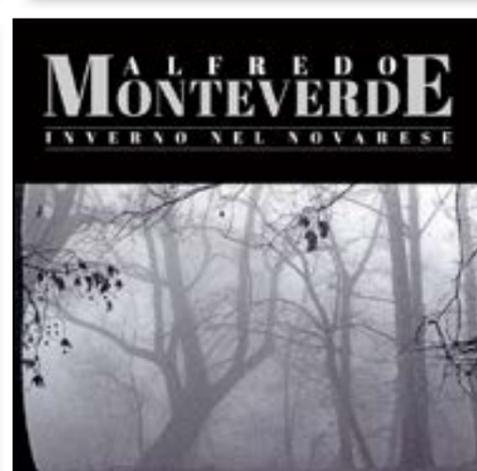
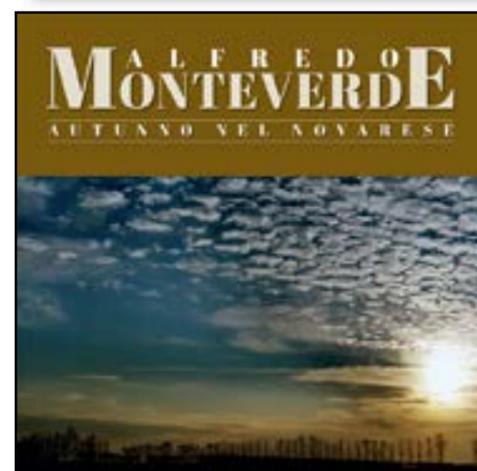
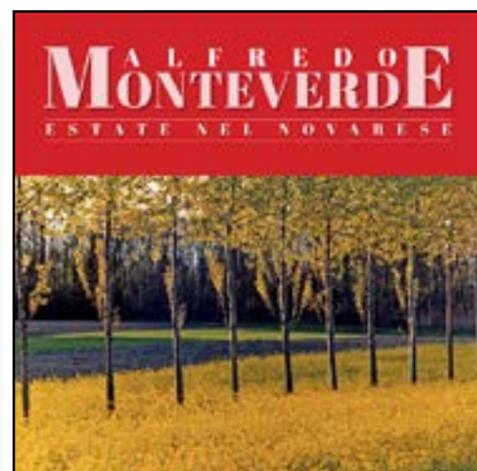
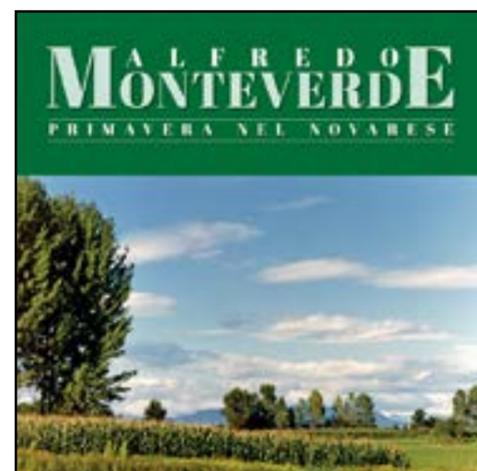
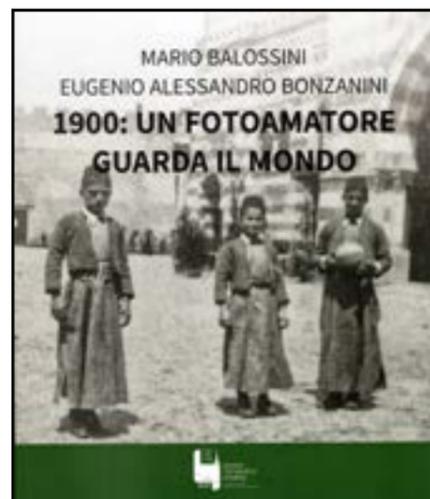
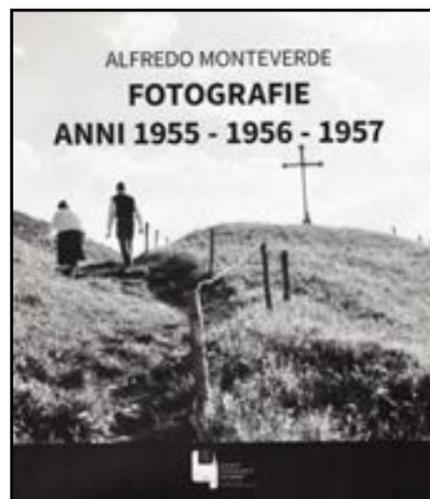


La proposta editoriale della Società Fotografica Novarese è nata nel 2022, con la consapevolezza che la naturale conclusione del processo tecnico e creativo del fotografo, anche amatoriale, è l'immagine stampata, non effimera, da guardare, valutare e criticare, senza fretta e senza scadenza di tempo: il libro fotografico è il contenitore ideale per conservare le immagini e condividerle. La raccolta raccoglie opere di fotografi novaresi che esprimono, attraverso le immagini, la loro *idea* di fotografia, con l'intento di diffonderla. Per un fotoamatore è tuttavia difficile, soprattutto in una realtà editoriale come quella italiana, riuscire a concretizzare la realizzazione di un volume fotografico, anche senza la pretesa di perseguire un'ampia diffusione.

I volumi sono totalmente autofinanziati dagli autori e la collana, in costante accrescimento, non ha scopi commerciali: i *Libri da guardare* sono regali da condividere con gli amici e con gli appassionati fotoamatori.

Il 22 ottobre 2022 sono stati presentati i primi quattro volumi, seguiti da altri tre volumi il 17 febbraio 2024. L'evento è stato recensito su [SFN La Fenice numero 13](#).

Martedì 27 maggio 2025 sono stati presentati i nuovi volumi fotografici di Alfredo Monteverde e Roberto Mazzetta e il libro *1900: un fotoamatore guarda il mondo* di Mario Balossini ed



### Eugenio Alessandro Bonzanini.

Alfredo Monteverde raccoglie in 5 volumi la sua passione fotografica, nata in età giovanile. Roberto Mazzetta presenta una rassegna di volti incontrati durante i suoi numerosi viaggi.

L'idea di scrivere *1900: un fotamatore guarda il mondo* è nata dall'osservazione delle fotografie e dei negativi di Alessandro Faraggiana, conservati presso il [Centro di documentazione dei Musei Civici di Novara](#). Il libro di Balossini e Bonzanini riassume una sfida che ha coinvolto gli autori in una avvincente avventura culturale. Eugenio Alessandro Bonzanini ha condotto una ricerca approfondita sulle pellicole e sulle apparecchiature fotografiche, in vendita tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e ha individuato un modello di macchina fotografica simile a quelli che potrebbero essere stati utilizzati da Alessandro Faraggiana. Tale modello, conservato presso la Fondazione Faraggiana, è stato esposto in occasione dell'evento.

La presentazione è avvenuta a Novara, presso la Sala Vittorio Minola della [Fondazione Faraggiana](#), in via Bescapé, 12, alle ore 17:30 del 27 maggio 2025. Eleonora Groppetti, giornalista del Corriere di Novara, ha moderato l'evento.

*La galleria di opere  
dei soci SFN continua  
con le fotografie  
di  
**Peppino Leonetti - BFI**  
vulcanico presidente della SFN  
per 22 anni!*



**PEPPINO LEONETTI**



SOCIO SFN

PEPPINO  
LEONETTI  
ALTOPIANO  
DI

VALENSOLE

Sono socio della Società Fotografica Novarese e della FIAF da oltre cinquanta anni, sono stato presidente della SFN per ventidue anni e soprattutto sono un **BFI (BENEMERITO FOTOGRAFIA ITALIANA)**. Voi penserete: presuntuoso l'amico! No! Perché la qualifica di cui vado più fiero è proprio BFI. Questa onorificenza viene conferita, come è riportato negli attestati della FIAF ad alcuni soci della FIAF che si distinguono e dimostrano (io penso di essere uno di quelli), di: "aver operato a favore della fotografia e/o della FIAF - Non sono validi i titoli relativi a partecipazioni a concorsi o a mostre". Questa onorificenza è ben diversa dalla **MFI (MAESTRO FOTOGRAFIA ITALIANA)** che viene conferita a chi è veramente un "maestro" nel fotografare. Tutto questo è per comunicarvi che non mi ritengo un bravo fotografo ma la **FOTOGRAFIA** mi ha da sempre attirato e appassionato, perché, insieme ad altre discipline (Arti?), ci consente di rivivere momenti particolari, propri o di altri fotografi, con partecipazione ed emozione.

Il conciso reportage che vi propongo in questo affascinante ed istruttivo periodico **SFN La Fenice** della nostra Società (Cristina e Mario siete veramente forti!) è formato da una scelta di foto scattate in un **raid a Valensole** nel 2017 e presentato come mostra di stampe al Museo di Storia Naturale Faraggiana Ferrandi di Novara nel maggio 2018 ([Altopiano di Valensole](#)).

Nel ritornare al discorso iniziale vi confesso che, rivedendo queste

immagini, l'emozione provata nel girovagare per l'Altopiano di Valensole, con mia moglie Giancarla e il nostro VAN, senza meta, senza appuntamenti, senza impegni, in poche parole, liberi, mi ritorna prepotentemente nel cuore e di slancio sarei pronto a ripartire.

Spero che queste foto suscitino anche nei lettori de **SFN La Fenice** una certa emozione e coinvolgimento e che incoraggino, aiutino, favoriscano questa nostra grande passione: **FOTOGRAFARE**.

#### **Breve descrizione del raid.**

Giancarla ed io, dopo aver festeggiato a Novara l'anniversario del nostro matrimonio il 10 giugno, siamo partiti su indicazione di una agenzia turistica provenzale, per un ulteriore ennesimo viaggio di nozze e di fotografia, all'inizio di luglio 2017 e, come girovaghi senza meta, siamo giunti sull'**altopiano di Valensole in Provenza**.

Ancora adesso, mentre scrivo, mi ritornano prepotenti il profumo intenso della lavanda, i delicati colori dell'alba, gli intensi colori delle varie coltivazioni nel mezzo giorno e i romantici tramonti. Il vantaggio di poter sostare e pernottare in un VAN/camper è quel-



lo di approfittare del sorgere del sole nelle zone più suggestive e proseguire la giornata in completa simbiosi con la natura e... con la macchina fotografica! Non solo con la natura ma anche con le feste popolari, le chiese, i lavori artigianali, gli animali, i castelli, i mercatini, le processioni e tutte le manifestazioni tipiche di grande attrazione per noi fotoamatori. Condivido completamente l'opinione che la Fotografia sia il metodo più diretto e coinvolgente per descrivere un luogo o un avvenimento.



*Breve riflessione su una immagine ottenuta con l'uso dell'Intelligenza Artificiale (AI) in relazione alle foto classiche riprese con una macchina fotografica.*

Penso che una fotografia o una immagine in generale, ottenuta con metodi e tecniche diverse, pennello, macchina fotografica, cine presa, drone, P.C. o AI, siano di pari importanza e paragonabili, solo se riescono a coinvolgere lo spettatore emozionandolo. Forse delle immagini, le classiche foto di paesaggio, come quelle da me proposte in questa pubblicazione, con integrata la descrizione del mio "ricordo" e del mio coinvolgimento, se fossero generate da una AI non avrebbero avuto, ma credo solo per me, quel senso di reminiscenza e di piacere per l'avvenimento descritto e fotografato. Ritengo tuttavia che delle immagini elaborate da una intelligenza artificiale avrebbero lo stesso impatto emotivo per un pubblico generico, fruitore di immagini in generale e forse non per un fotoamatore.

Un sentito grazie a Cristina e Mario.

Con amicizia

*Peppino e Giancarla*























## LILIANA DE ROSSI

Il 19 aprile 2025 è mancata la socia Liliana De Rossi. Ha lottato con forza contro una malattia inaspettata, che, malgrado la sofferenza, non le ha mai compromesso la voglia di vivere e di continuare a mantenere i suoi interessi.

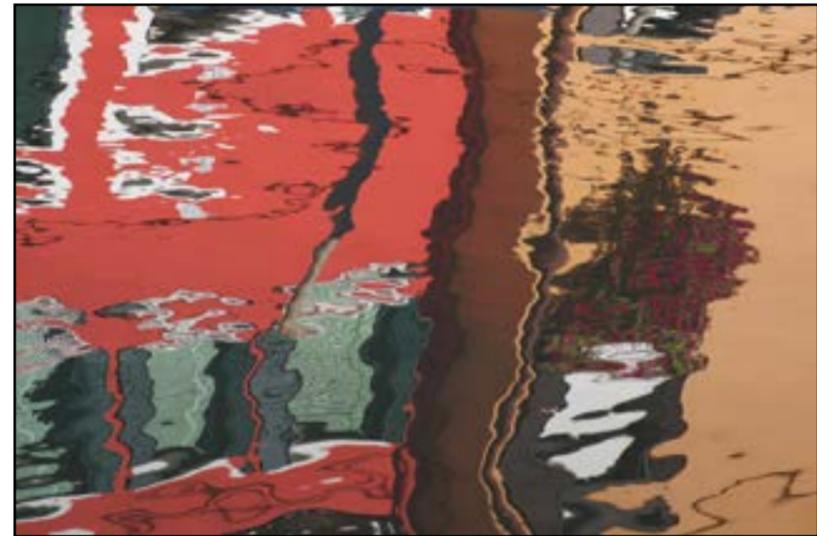
Liliana ha frequentato il corso di fotografia dell'Università della Terza Età, un aiuto a sviluppare la sua passione. Si è iscritta alla Società Fotografica Novarese e ha partecipato con impegno alle iniziative dell'associazione, non presentando scatti approssimati, eseguiti per adempiere distrattamente a un obbligo. Liliana preparava con attenzione le scenografie in cui inserire i soggetti. Era creativa con idee personali che rendevano perfettamente distinguibile il suo stile. Le immagini la rappresentano.

Mi emoziona scrivere di Liliana: per alcuni anni ho lavorato con Lei, condividendo momenti professionalmente difficili. In quel periodo ho conosciuto meglio Liliana, il suo modo sempre gentile di rapportarsi, di essere disponibile con un sorriso.

La Società Fotografica Novarese dedica con affetto queste pagine a Liliana presentando alcune sue fotografie, che testimoniano l'amore per la sua città, la passione per la montagna e il suo impegno sociale.

*Mario Balossini*









# ATTIVITÀ e COLLABORAZIONI

PAOLA MORIGGI

La SFN ha collaborato all'allestimento della mostra fotografica  
**La Resistenza Cattolica e Autonoma a Novara e nel Novarese**  
in occasione delle celebrazioni dell'ottantesimo anniversario della Liberazione  
e in ricordo di Monsignor Leone Ossola.

In occasione dell'80° Anniversario della Liberazione, importanti pagine di storia novarese sono state portate all'attenzione dei cittadini, grazie al lavoro di concerto fra vari soggetti del territorio che hanno realizzato un evento dedicato all'importante ruolo giocato dalle organizzazioni cristiane durante la Resistenza. Nella Sala della Maddalena a Palazzo dei Vescovi di Novara ha aperto i lavori la conferenza "UN UOMO TRA GLI UOMINI" - Monsignor Leone Ossola e le Associazioni Cattoliche nella Resistenza" con gli interventi di Don Mario Perotti, Mariano Settembri (editore e figlio di partigiano) e Margherita Zucchi, curatrice del Museo della Resistenza Alfredo Di Dio di Ornavasso.

Arricchisce il Seminario la mostra "Resistenza Cattolica e Autonoma a Novara e nel Novarese" allestita nel Quadriportico della Canonica con i contributi dell'Istituto Storico della Resistenza Novara, della Diocesi di Novara, della Casa Museo raggruppamento divisioni patrioti Alfredo Di Dio e della Società Fotografica Novarese.

Il percorso iconografico presenta immagini provenienti dal Fondo Bonzanini, messe a disposizione dai fotografi Mario Finotti e Ivan Rognoni (Socio SFN) a testimonianza della vita e dell'opera di Mons. Leone Ossola, il Vescovo che salvò Novara.



Il 26 aprile 1945 fu fondamentale il suo intervento per la resa del presidio nazifascista di Novara. Il Vescovado fu la sede neutrale dei colloqui tra il comandante tedesco e i rappresentanti partigiani. Grazie alla sua mediazione le truppe tedesche si ritirarono all'interno delle caserme cittadine fino all'arrivo degli Angloamericani salvando così Novara da un bagno di sangue. Per questa sua attività la Città di Novara lo insignì del titolo di "Defensor civitatis" e, alla morte, eresse un monumento in memoria.

Il monumento in bronzo, opera dello scultore Eduardo Tantardini, inaugurato il 25 aprile 1957, è posizionato sul viale IV Novembre, a Novara, sul basamento del monumento (usato fino al 1944) di Ferdinando di Savoia.

L'immagine del monumento di Mons. Leone Ossola (Paolo Luoni, SFN) chiude il percorso della mostra fotografica.

Paola Moriggi

Fotografie di Domenico Presti

# ATTIVITÀ e COLLABORAZIONI

PAOLA MORIGGI

## VIAGGIO NELLA NATURA DELLA VALLE DEL TICINO

attraverso le Mostre fotografiche della Società Fotografica Novarese

Inserite nel programma culturale dell'EGAP Ticino e Lago Maggiore "PROTEGGIAMO LA NATURA CON LA CULTURA" due esposizioni SFN aprono la nuova stagione di eventi che uniscono natura e cultura, promossi dall'Ente di Gestione delle Aree Protette del Ticino e del Lago Maggiore

La sede espositiva è un luogo straordinario del nostro territorio, Villa Picchetta di Cameri (No) uno storico edificio già citato nei documenti del XVI secolo, signorile sede e proprietà del Parco. La Sala dell'Ottagono, impreziosita dai suoi affreschi, è lo "scricigno" che le contiene. Le due mostre presentano aspetti diversi di uno stesso territorio, la valle del Ticino.



REGIONE PIEMONTE  
AREE PROTETTE DEL TICINO E DEL LAGO MAGGIORE  
PROGRAMMA CULTURALE 2025  
Proteggiamo la natura con la cultura  
www.parcotycinolagomaggiore.it



Due anni di osservazione paziente e rispettosa, in ascolto del tempo e del ritmo degli animali per i due appassionati fotografi naturalisti, Kaan Marko Kizil, socio SFN e Marco Di Leo.

Una mostra fotografica che attraversa le stagioni, cogliendo i momenti più intimi e autentici della fauna del Parco del Ticino, frutto di un lungo percorso di osservazione attraverso pazienti appostamenti e trekking immersi nella natura del Parco, seguendo il ritmo delle stagioni e rispettando i tempi degli animali *sempre alla ricerca del nostro posto, quello giusto: per non disturbare, per avvicinarci a loro con discrezione, per sentirci parte del loro mondo.*

La fotografia è un mezzo potente per narrare la biodiversità, la bellezza, la complessità del mondo naturale e al tempo stesso per far vivere esperienze uniche nell'ambiente. Quando la fotografia incontra l'amore per la natura nasce una perfetta combinazione.

Marko e Marco hanno messo a frutto i loro personali talenti per realizzare una interessante esposizione, pensata, ragionata, preparata in ogni dettaglio, dallo scatto alla stampa, dalla cornice (creata artigianalmente con materiale naturale qual è il legno) alla successione stagionale delle immagini, promuovendo attraverso la fotografia, la conoscenza degli abitanti della valle del Ticino

I giovani rappresentano la risorsa per il futuro; guardando il loro progetto di vita, ove si incontrano Passione (per fotografia e natura) e Rispetto, possiamo aprirci alla speranza di un futuro migliore e più sostenibile.



L'EGAP TICINO E LAGO MAGGIORE, NELL'AMBITO DEL PROGRAMMA CULTURALE 2025 "PROTEGGIAMO LA NATURA CON LA CULTURA", PRESENTA:  
**GLI ABITANTI DELLA VALLE DEL TICINO**  
MOSTRA FOTOGRAFICA DI MARKO & MARCO  
**VILLA PICCHETTA**  
LOCALITÀ VILLA PICCHETTA, CAMERI (NO)  
KAAAN MARKO KIZIL  
MARCO DI LEO  
INAUGURAZIONE DOMENICA 27 APRILE 2025 ORE 16  
APERTURE: 1-8-11-18 MAGGIO  
ORARIO 14.30-18.30  
INGRESSO LIBERO  
PRENOTAZIONI E VISITE GUIDATE IN ALTRE GIORNATE. TEL. 327983540  
www.parcotycinolagomaggiore.it  
info@parcotycinolagomaggiore.it  
Parco Ticino Lago Maggiore Piemonte  
Parco Ticino Lago Maggiore

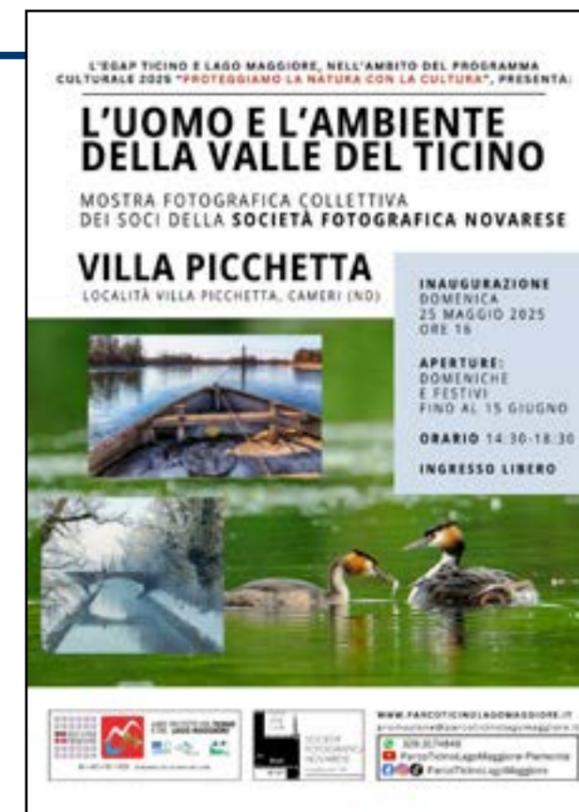


### L'UOMO E L'AMBIENTE DELLA VALLE DEL TICINO

Il progetto fotografico collettivo dei soci della Società Fotografica Novarese intende offrire un inedito punto di vista sulla Valle del Ticino, uno straordinario contenitore naturale fortemente caratterizzato dal fiume e dalla sua valle, nella quale la presenza umana è profondamente radicata. Gli autori della Società Fotografica Novarese hanno puntato l'obiettivo sulle tipiche atmosfere del parco, il fiume con le sue acque ora tumultuose, ora placide, la fauna selvatica, le testimonianze di vita rurale e industriale del passato.... Quaranta immagini, un mosaico di stili e sguardi diversi, costituiscono un insieme variegato e interessante che illustra natura e cultura della Valle del Ticino. L'immagine fotografica vuole valorizzare un ambiente dove l'uomo e la natura possono convivere in armonia.

La Società Fotografica Novarese, aperta da sempre a collaborazioni con il territorio, conferma i rapporti con l'Ente Parco del Ticino e Lago Maggiore, avviati nel 2015 con progetti continuativi.

Nel 2025 *Proteggiamo la natura con la cultura* accoglie i due progetti che guardano alla Valle del Ticino: quello personale sugli Abitanti, la Fauna del Parco; quello collettivo dei Soci, dedicato all'Uomo che interagisce col territorio lasciando tracce del suo passaggio, un territorio che oggi si continua a percorrere come spazio naturalistico per eccellenza. Le due visioni si completano a vicenda offrendo ai visitatori un panorama ampio del Parco, grazie al contributo iconografico dei Soci della Società Fotografica Novarese.



Paola Moriggi

# CREDITI FOTOGRAFICI

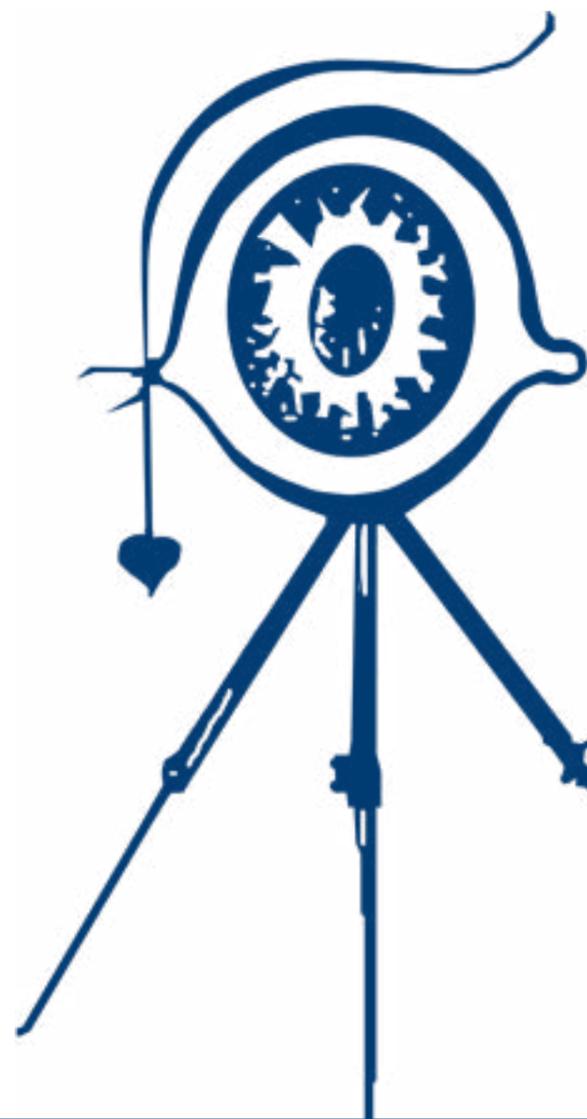
In copertina: Liliana De Rossi (particolare)

Peppino Leonetti: da pagina 72 a pagina 99

Liliana De Rossi: da pagina 101 a pagina 107

Domenico Presti: pagina 109

Pasqualino Quattrocchi: pagina 112



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.

# PROSSIMI APPUNTAMENTI

Museo Civico C.G. Fanchini - Vicolo Chiesa , 1 - Oleggio  
**LA LUCE DELL'ORO**

Il restauro della Statua del Salvatore della Cupola  
di San Gaudenzio di Novara

Mostra fotografica a cura della Società Fotografica Novarese  
dal 30 maggio 2025 - orari apertura Museo - ingresso libero



Museo di Storia Naturale Faraggiana Ferrandi  
Via Gaudenzio Ferrari, 13 - Novara  
**Dalla luce dell'anima**

di Lumturì Lleshi  
21 giugno - 14 settembre 2025  
orari apertura Museo - ingresso libero

Sala Accademia Complesso Monumentale del Broletto - Novara  
**ATTRAVERSO GLI OCCHI DEL TEMPO**

**due immagini, due istanti**

Mostra collettiva dei soci SFN  
31 luglio - 31 agosto 2025  
orari apertura Museo - ingresso libero

